Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

1931 - 1966

Colaboraciones de JORGE LUIS BORGES ● VICTORIA OCAMPO ● MARÍA ROSA OLIVER ● EDUARDO MALLEA ● ROGER CAILLOIS ● SILVINA OCAMPO ● EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA ● ADOLFO BIOY CASARES ● GUILLERMO DE TORRE ● ALBERTO GIRRI ● OCTAVIO PAZ ● FRANCISCO AYALA ● FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI ● ERNESTO SÁBATO ● ALBERTO SALAS ● JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ ● ENRIQUE ANDERSON IMBERT ● MANUEL PEYROU ● FEDERICO GORBEA ● BERNARDO HOUSSAY ● CARLOS ALBERTO ERRO ● MARIO A. LANCELOTTI ● IVONNE BORDELOIS ● JORGE CRUZ ● EDGARDO COZARINSKY ● FERNANDO ELENBERG ● CÉSAR MAGRINI ● HUGO PARPAGNOLI ● ADOLFO DE OBIETA

Dos cartas inéditas de Carlos Pellegrini

298
299

ENERO FEBRERO MARZO ABRIL de 1966

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.—
Números especiales . . . $ 150.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

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

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

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

BIBLIOTECA NACIONAL
- 7 OCT 1998
FECHA
Nº 522

Hombre y mundo en la filosofía comunista

Top. 201.551

por Gustav A. Wetter

Según el autor de este trabajo, las diferencias que existen entre las doctrinas filosóficas de los países del ámbito socialista son mínimas, en cambio las diferencias doctrinarias entre los teorizadores del mundo comunista y los teorizadores marxistas del mundo libre son a menudo muy considerables. Esto se debe a que los filósofos comunistas de países no comunistas se guían por los primeros trabajos de Marx; en cambio la filosofía oficial soviética adopta una gran reserva ante esos primeros escritos. Tan clara y sólida es la exposición que Wetter hace de la génesis del materialismo y la dialéctica tal como son concebidos por la filosofía soviética actual, que su libro constituye una iniciación —imprescindible en el mundo contemporáneo— de los puntos esenciales de la filosofía marxista.

Con esta obra excelente la Editorial Sur continúa su nueva

Colección de ESTUDIOS ALEMANES

iniciada con FUNDAMENTO Y ABISMOS DEL PODER de Dolf Sternberger y dirigida por Victoria Ocampo, Helmut Arntz, Hans Bayer, Ernesto Garzón Valdés, Rafael Gutiérrez Girardot y H. A. Murena.

Esta colección tendrá por objeto dar a conocer al público de habla castellana los más destacados exponentes del pensamiento alemán contemporáneo a través de obras concernientes a los diversos campos del saber actual.

TÍTULOS DE INMEDIATA APARICIÓN

Introducción a la Historia Económica, por Ludwig Beutin.
La Universidad: Ensayos de Autocrítica, por varios autores.
Teoría y Praxis, por Jürgen Habermas.
Ensayo de Filosofía del Derecho, por Ulrich Klug.

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

EDITORIAL UNIVERSITARIA

NOVEDADES

EL GOBIERNO DE PUERTO RICO, por CARMEN RAMOS DE SANTIAGO.

Obra científica política donde se analiza la organización gubernamental de Puerto Rico. Discute el derecho constitucional de la Isla y el proceso político, sistema electoral, los partidos y organizaciones políticas, la estructura y funcionamiento del Estado Libre Asociado, la rama ejecutiva, judicial, legislativa y el funcionamiento y organización de los municipios. Manual indispensable para estudiantes, profesores y personas interesadas en los problemas de su país.

Volumen en 2 tomos, 680 págs. Enc. u$s. 7.00 ..... Rúst. u$s. 6.00

PRINCIPIOS DE ADMINISTRACION INDUSTRIAL, por el Dr. GILBERTO CABRERA.

Esta obra tiene por finalidad el presentar una exposición unificada de los principios y normas de la técnica de administración industrial y de sus aplicaciones y prácticas. Analiza la forma de planificar, coordinar, dirigir y controlar una empresa manufacturera. Manual de mucho valor para empleados de fábricas, estudiantes y profesores de la técnica administrativa en general.

640 páginas, Enc. u$s. 6.00 ..... Rúst. u$s. 5.00

GEOGRAFIA ECONOMICA DE PUERTO RICO (2da. parte), Dr. RAFAEL PICÓ.

El autor comienza analizando la geografía de Puerto Rico en sus once regiones principales para así señalar la base para el desarrollo económico. Sigue la obra indicando la influencia de los factores históricos y políticos en el desenvolvimiento y crecimiento de su población. La obra traza el futuro de Puerto Rico a la luz de su brillante desarrollo actual y pasado. En este libro se analizan también los factores básicos de producción: tierra, capital, trabajo, técnica y gobierno, como elementos principales en el desarrollo de la industria.

220 págs., Enc. u$s. 3.75 ..... Rúst. u$s. 2.75

DEMOCRACY OF THE SCIENTIFIC METHOD IN LAW AND POLICY MAKING, FREDERICK K. BEUTEL.

In this book, the author has given a clear discoussion of the impact of experimental science on the theories and procedures of democracy, suggesting that if science continues to invade legal operations, a considerable change in both the history and practice of government, might occur if the research methods outlinned here are adopted.

269 págs., Enc. ..... Rúst. u$s. 5.00

THE PUERTO RICO LABOR RELATIONS ACT: A STATE LABOR POLICY AND ITS APPLICATION (1946-1964), Dr. FRED BARELA.

This book is a study of the Puerto Rico Labor Relations Board's application of the statute based on analysis of approximately 6,000 cases resolved by the Board and presents the latter's decisional principles, policies, procedures, and rulings by the Puerto Rico Supreme Courts that pertain to them.

249 págs., Rust. ..... u$s. 3.50

Pídalos a su librero o a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
APARTADO X
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RIO PIEDRAS, PUERTO RICO
(00931)

S1CJ.15.1.2 18
H0008095

todo va
mejor
con
Coca-Cola

Coca-Cola
MARCA REG



LIBRERIA EDITORIAL

"EL ATENEO"

PEDRO GARCIA S. A. L. E. I.

FLORIDA 340 - CORDOBA 2099 - BS. AS.

EL MAS AMPLIO SURTIDO DE OBRAS NACIONALES Y EXTRANJERAS

Créditos en condiciones liberales
información bibliográfica mensual

EDITORIAL KIER, S. A.

Presenta sus ediciones:

Colección	ORIENTALISTA	30 títulos
Colección	MISCELANEA	32 „
Colección	JOYAS ESPIRITUALES	50 „
Colección	HORUS	17 „
Colección	CIENTIFICO ESPIRITUAL	7 „
Colección	DEL MAS ALLA	9 „

Además de sus secciones sobre:

Quiromancia, Grafología, Medicina Natural, Homeopatía, Ciencia Espiritual, Hinduismo, Buddhismo, Astrología, etc.

Y miles de títulos seleccionados entre lo mejor de la literatura universal: **Ciencias, Arte, Técnica, Literatura, Historia, Filosofía, Psicología, Religión, Clásicos, Idiomas, Viajes, Música, Ficción,** además de obras en **Inglés, Francés** y **Alemán.**

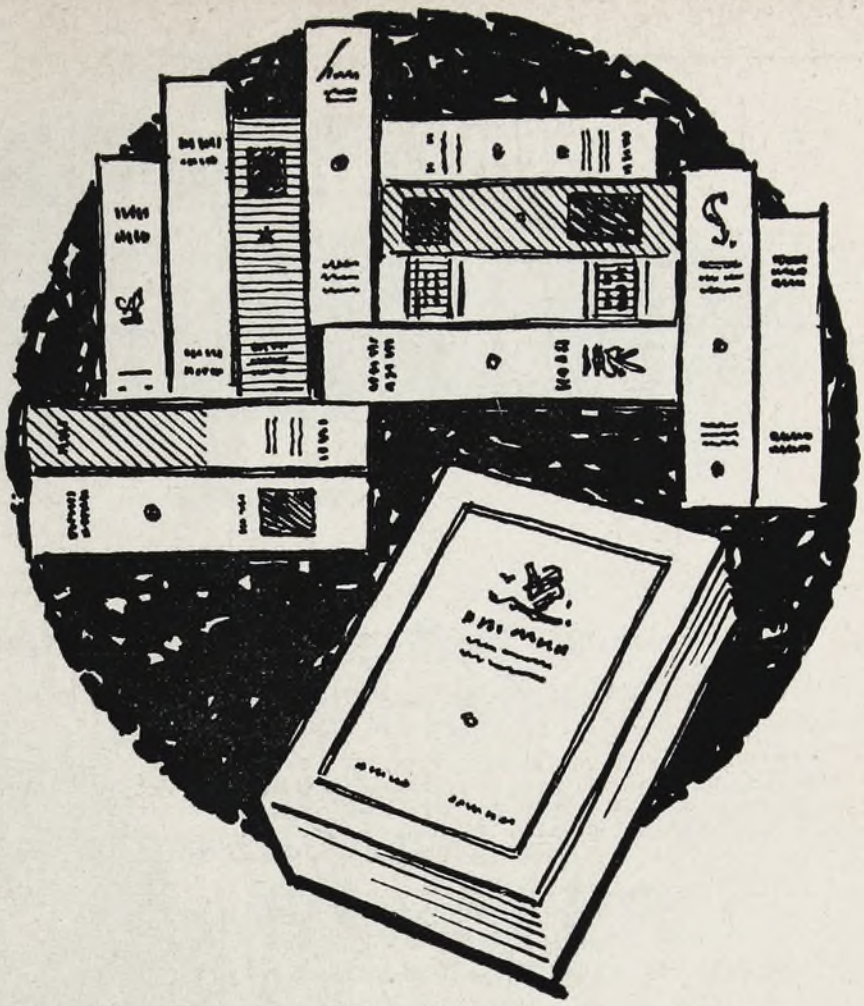
Solicite Catálogo y Boletines

AHORA EN SU NUEVO Y AMPLIO LOCAL:

EDITORIAL KIER, S. A.

Av. Santa Fe 1250 - Tel. 41 - 8243 y 0507

Buenos Aires - Argentina



Inscríbase
en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

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

Florida 877 (R. 5)

OBRAS COMPLETAS

DE

EDUARDO MALLEA

Volumen II

Este volumen, recién aparecido, de las Obras Completas de Eduardo Mallea incluye los siguientes títulos:

Las águilas

Rodeada está de sueño

El retorno

El vínculo

Los enemigos del alma

La torre

Un volumen de 864 páginas, tamaño 14,5 x 32 cm., impreso en papel "Biblia". Encuadernación en cuero, con lomo y frente dorados. En caja. También esta obra se presenta encuadernada en tela.

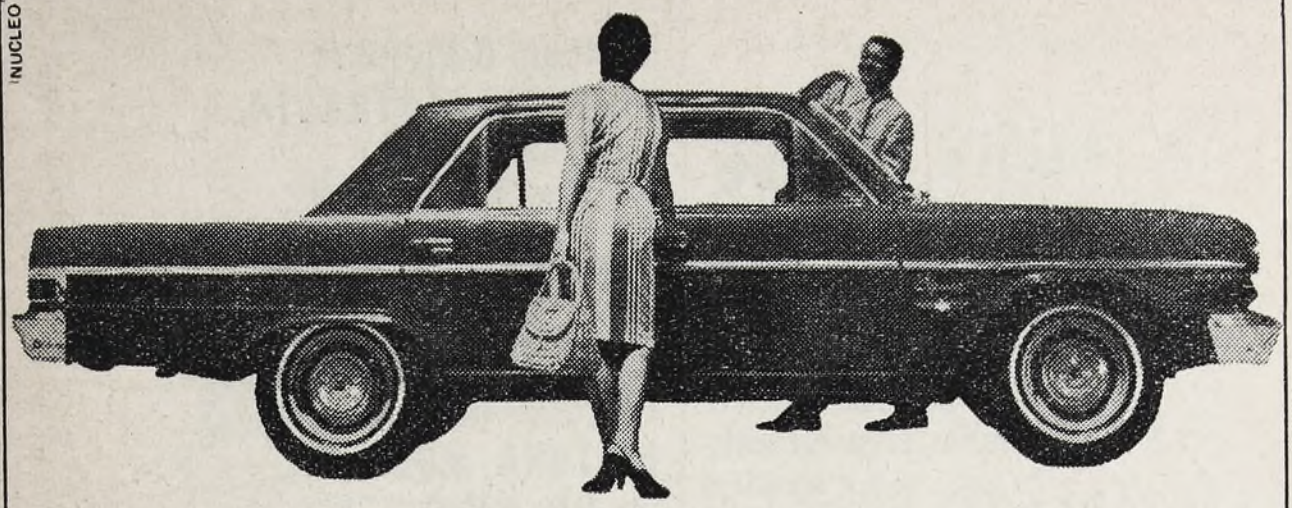
●

Emecé Editores S. A.

Departamento de Ediciones: **Alsina 2061 - T. E. 48-6043**

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

NUCLEO





libertad de movimientos...

Para ir donde usted quiera (hay tantos sitios donde ir en verano!) Para sentarse cómodamente (no importa cuántos vayan). Sólo RAMBLER brinda esta magnífica "sensación de libertad", de amplitud, potencia y confort... en la vida diaria, el trabajo o el paseo!

RAMBLER

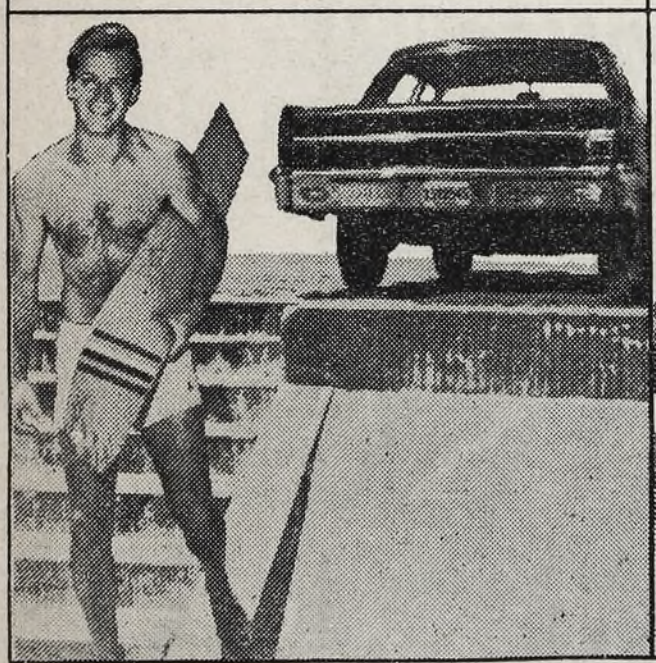
Classic Custom - Classic Cross Country - Classic de Luxe

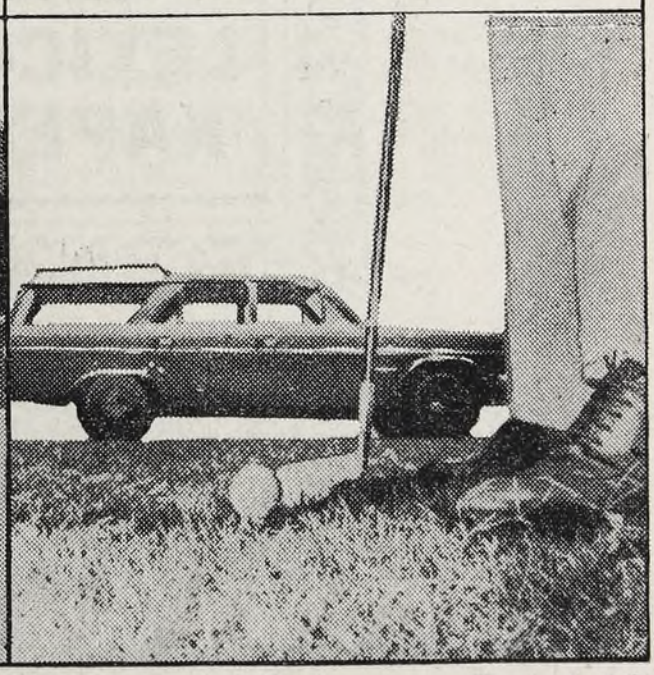
Con motor de 145 HP con árbol de levas a la cabeza; frenos y dirección de potencia(*); *aire acondicionado* y vidrios curvos polarizados(*), y muchos otros detalles de excepcional jerarquía!

(*) opcionales

Compare el precio... y se llevará una agradable sorpresa. RAMBLER le da *mucho más* por su dinero!

Producto de calidad de Industrias Kaiser Argentina.





Vea "TELENOCHE" - Lunes a viernes - 23 horas - Canal 13

TODO
lo que es indispensable
saber sobre
arte cabe en
el vasto
contenido de estos
diccionarios esmeradamente
editados:

Lexicón Kapelusz:
PINTURA ABSTRACTA,
por **Michel Seuphor.**
600 biografías;
más de 230 ilustraciones,
la mayoría a
todo color;
384 páginas. **1.900**

Lexicón Kapelusz:
PINTURA MODERNA,
por **John Ashbery**
y colaboradores.
Más de 250 monografías;
343 ilustraciones.
la mayor parte
de ellas a todo color;
384 páginas. **2.200**

ARTE
LEXICONES KAPELUSZ

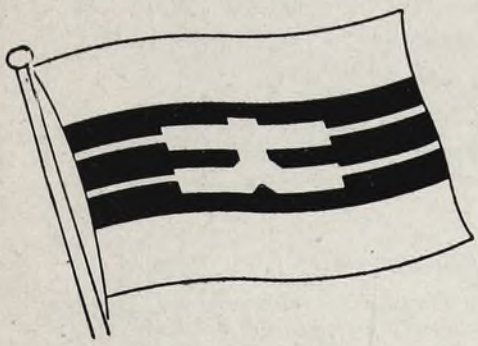
EN PREPARACIÓN:

Lexicón Kapelusz:
PINTURA ANTIGUA,
por **Joachim Fernau.**
500 nombres, biografías; 230 reproducciones a todo color.

Lexicón Kapelusz:
BALLET MODERNO,
por **Georges Arout y otros.**
Más de 650 artículos; 143 ilustraciones a todo color; 230 en negro.

Volúmenes lujosamente en cuadernados en cuerina plástica, tamaño 17 X 24 cm

EDITORIAL
KAPELUSZ
Moreno 372 · Buenos Aires



SI VIAJA A:

SANTOS
CARTAGENA
PANAMA
LOS ANGELES
SAN FRANCISCO
HONOLULU
o JAPON

SUS NAVES SON:

SALIDAS DE BUENOS AIRES:

ARGENTINA MARU . . .	ABRIL	23	●	AGOSTO	20
SAKURA MARU	MAYO	24	●	SEPT.	20
BRAZIL MARU	JUNIO	22	●	OCTUBRE	23

PORQUE LE OFRECEN:

MAS CONFORT! Esmerada atención oriental, exquisitas comidas internacionales, piletas de natación y fiestas.

MAS ECONOMIA! Son modernos hoteles flotantes, con aire acondicionado total. Cabinas dobles y cuádruples.

MEJOR SERVICIO! Sus tarifas de CLASE CABINA y CLASE ECONOMICA son las más bajas de plaza.

SOLICITE FOLLETOS, ITINERARIOS Y TARIFAS EN:

Mitsui O.S.K. Lines

LINEA OSAKA, Dto. DE PASAJES

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Corrientes 389 **Buenos Aires** **T. E. 32-7809**

ÚLTIMAS NOVEDADES

JACK KEROUAC: *El viajero solitario.*

Un elogio vibrante, elocuente, de la vida libre que espera a quien rompe los lazos de la rutina. Kerouac, que fue precursor de los *beatniks*, se incorpora con estas memorias informales a la tradición americana de Whitman y Thoreau.

JEAN-PAUL SARTRE: *Problemas del marxismo, I.*

Este nuevo volumen de *Situations* recoge artículos y ensayos de Sartre a modo de testimonio de una actividad intelectual y una conducta cívica. Constituye una nueva ilustración, ejemplarmente existencial, de su idea de "compromiso".

DIEGO BARACCHINI: *Ariadna en la ciudad.*

En un Buenos Aires de existencias sin rumbo ni comunicación, una muchacha busca la realización de sus sueños y se convierte en personaje de una historia inmemorial. La consagración de un joven novelista argentino.

ARTHUR MILLER: *Después de la caída.*

La más discutida y apasionante obra del gran dramaturgo norteamericano. Entre el coloquio metafísico y la sesión de psicoanálisis, Miller ensaya audazmente una variedad de claves dramáticas en una experiencia teatral absorbente.

FRANCISCO GARCÍA JIMÉNEZ: *Así nacieron los tangos.*

Las circunstancias, la anécdota y la leyenda que rodearon el nacimiento de los tangos más recordados y representativos. Un trozo de la historia viva de Buenos Aires en un álbum ameno y confidencial.

IGNAZIO SILONE: *Fontamara.*

Nueva versión, revisada por el autor, de la novela que lo consagró internacionalmente como una de las figuras más representativas del realismo literario italiano. Sus valores permanentes se afianzan, lejos del interés de la actualidad, como los de toda creación auténtica.

MARCOS VICTORIA: *Psicología para todos.*

Un prestigioso psicólogo argentino, que también es un novelista y poeta destacado, expone con claridad y sencillez algunos de los principios de la Psicología e ilustra su importancia en la vida moderna.

CIRO ALEGRÍA: *Duelo de caballeros.*

La realidad contradictoria e intensa de todo un continente alienta en estas nueve narraciones del autor de *El mundo es ancho y ajeno,* uno de los más importantes novelistas hispanoamericanos.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

URUGUAY **CHILE** **PERÚ** **COLOMBIA**

BOOK'S INTERNATIONAL S.A.C.I.F.

Creada para servir al cliente; en H. Irigoyen 1116, 7º piso, of. 15, Capital.

Una Nueva Empresa en el Mercado Argentino



Nuestros Amigos gozan de los siguientes "SERVICIOS GRATUITOS"

Conferencias - Exposiciones.

Descuentos Especiales - Servicio Bibliográfico.

Revista Mensual.

Acciones por cifras de compras acumuladas.

Servicio de Tests y Orientación Vocacional.

Personal especializado lo visitará en su domicilio.

Si usted desea recibir ABSOLUTAMENTE GRATIS nuestra revista mensual, no tiene más que enviar el cupón adjunto o solicitarla por carta.

Sres.
Book's International S.A.C.I.F.
H. Irigoyen 1116, 7º piso, of. 15
Capital

Agradeceré me envíen ABSOLUTAMENTE GRATIS la revista de esa Editorial.

Nombre .....

Domicilio .....

Localidad .....

PARA ESTAR AL DIA EN EL MUNDO DE HOY

Temas y problemas que acucian al hombre del siglo XX, desarrollados sintéticamente por los mejores especialistas en cada materia.

COLECCION ESQUEMAS

1. *Qué es la filosofía*, Francisco Romero.
2. *El "Martín Fierro"*, Jorge Luis Borges.
3. *El impresionismo en la pintura*, Julio E. Payró.
4. *Introducción al existencialismo*, V. Fatone.
5. *Qué es el psicoanálisis*, M. Victoria. (Agotado).
6. *Escuelas literarias*, Carmelo M. Bonet.
7. *Qué es el arte abstracto*, Jorge Romero Brest.
8. *La cultura occidental*, José Luis Romero.
9. *Idea de la metafísica*, Julián Marías.
10. *Masas y élites en Iberoamérica*, Alfredo L. Palacios.
11. *Qué es el catolicismo*, Ismael Quiles S. J.
12 *Qué es la belleza*, Luis Juan Guerrero.
13. *Qué es el protestantismo*, B. Foster Stockwell.
14. *El romanticismo literario*, Álvaro M. Lafinur.
15. *Ubicación del hombre*, Francisco Romero.
16. *Introducción al teatro del siglo XX*, José María Monner Sans.
17. *El hombre y Dios*, Vicente Fatone.
18. *Qué es el superrealismo*, Guillermo de Torre.
19. *Qué es la ciencia*, José Babini.
20. *Introducción a la psicología*, Marcos Victoria. (Agotado).
21. *Qué es el "fauvismo"*, Julio E. Payró.
22. *La investigación científica*, Bernardo Houssay.
23. *Qué es la locura*, Osvaldo Loudet.
24. *Introducción al modernismo literario*, Rafael A. Arrieta.
25. *El genio helénico*, Rodolfo Mondolfo.
26. *Qué es el átomo*, Desiderio Papp.
27. *Qué es la pediatría*, Florencio Escardó.
28. *Qué es la música*, Kurt Pahlen.
29. *Teoría de la relatividad*, Teófilo Isnardi.
30. *El problema moral*, Angel Vassallo.
31. *Arte, rebelión y filosofía de los griegos*, Rodolfo Mondolfo.
32. *Qué es el socialismo*, Nicolás Repetto.
33. *Qué es la lógica*, José Ferrater Mora.
34. *La crisis de la educación*, Juan Mantovani.
35. *Qué es el verso*, Pedro Miguel Obligado.
36. *Qué es el color*, Rodrigo Bonome.
37. *Qué es la prosa*, Enrique Anderson Imbert.
38. *El arte primitivo*, Fernando Márquez Miranda.
39. *Qué es la astronáutica*, Teófilo M. Tabanera.
40. *Qué es la caricatura*, Ramón Columba.
41. *Esquema del folklore*, Augusto Raúl Cortazar.
42. *Qué es la economía*, Francisco Valsecchi.
43. *Orígenes y esencia del jazz*, N. Ortiz Oderigo.
44. *La economía del bloque colectivista*, Julio H. G. Olivera.
45. *Qué es la inmortalidad*, Michele F. Sciacca.
46. *El cuento español*, Enrique Anderson Imbert.
47. *Qué es el idealismo*, Michele F. Sciacca.
48. *Qué es la sinfonía*, Kurt Pahlen.
49. *Qué es el humanismo*, Michele F. Sciacca.
50. *Qué es el cine*, Hellén Ferro.
51. *Qué es la novela*, Mariano Baquero Goyanes.
52. *Qué es el cubismo*, Jorge Romero Brest.
53. *Qué es la geografía*, Federico A. Daus.
54. *Qué es la novela picaresca*, Alonso Zamora Vicente.
55. *Qué es el espiritualismo contemporáneo*, Michele F. Sciacca.
56. *Política y gobierno*, Mariano C. Grondona.
57. *Arte precolombino*, Romualdo Brughetti.
58. *Qué es la ópera* Kurt Pahlen.
59. *Qué es la ontología*, Juan A. Vázquez.
60. *Qué es la guerra*, Luis A. Leoni Houssay.
61 *Qué es la empresa actual*, Jorge A J. Nobile.
62. *El rito y lo sagrado*, Víctor Massuh.
63. *Qué es la productividad*, J. V. Espoueys.
64. *Introducción a la literatura inglesa*, Jorge Luis Borges.
65. *Qué es lo cómico*, Juan Carlos Foix.
66. *Qué es la cultura*, Saúl Sibirsky.

COLECCION HOMBRES INQUIETOS

1. *Paul Valéry*, Edmée de la Rochefoucauld.
2. *Camus*, Armando Rigobello.
3. *Pirandello*, Aldo Valone.
4. *Sciacca*, Manuel Gonzalo Casas.
5. *Sartre*, Régis Jolivet.
6. *Fray Luis de León*, Alain Guy.
7. *Péguy*, Pierre Flottes.
8. *Baltasar Gracián*, Arturo del Hoyo.
9. *Berdiaeff*, J. Chaix-Ruy.
10. *Bernanos*, Jessie Hornsby.

Editorial COLUMBA

SARMIENTO 1889 T. E. 45 - 1145 BUENOS AIRES

Para
el automotor
la industria
el agro
el hogar

Esso es SERVICIO EXTRA!

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 34 (Enero de 1966)

Gerardo Diego: *Tres poemas.*

Jaime Benítez: *El futuro de Puerto Rico.*

J. López-Morillas: *Las ideas literarias de Giner de los Ríos.*

J. C. Agulla: *Conceptos sociológicos.*

Luis Romero: *El hombre justo.*

Notas: *E. Sosa López*: El hombre y los límites de lo real. *Luis G. San Miguel*: Un nuevo tema de ciencia política: las actitudes políticas.

Crítica: Por *José Hierro, S. Pescador, Juan Benet Goitía Marino Yerro Belmonte, Julián Olivera.*

Viñeta de *P. Palazuelo*

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!

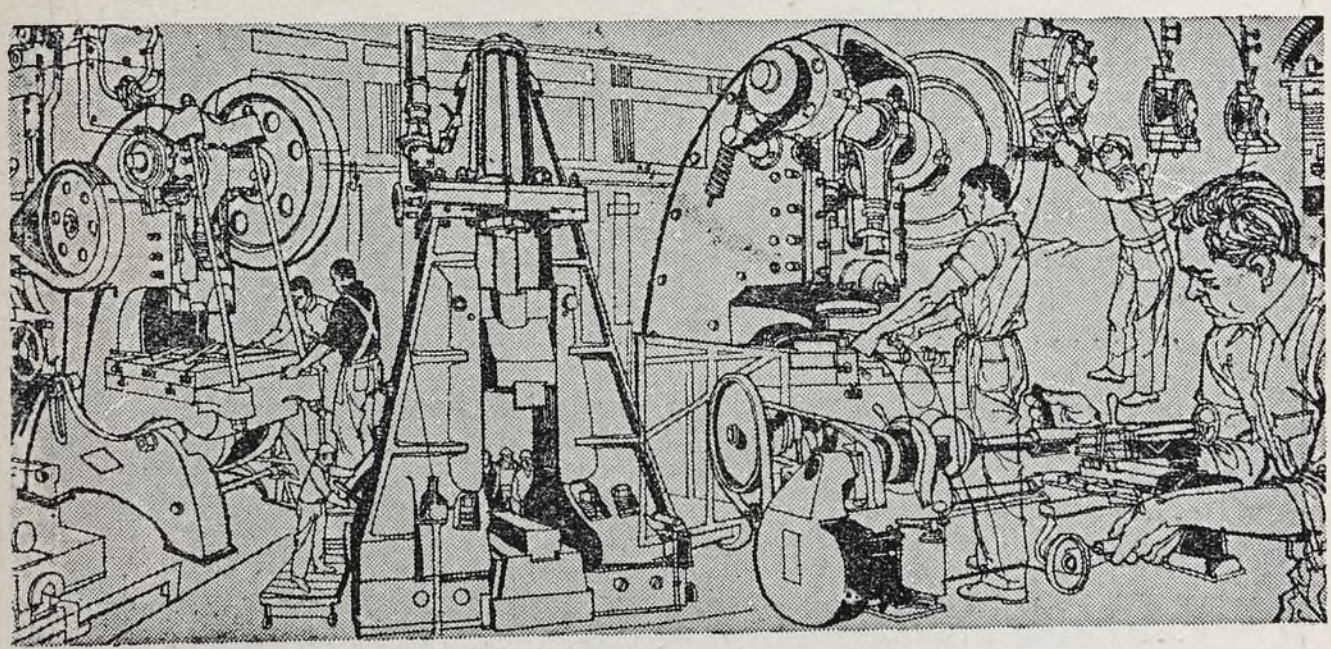


SEÑOR INDUSTRIAL:

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.

FICHERO
BIBLIOGRAFICO
HISPANOAMERICANO

La única guía mensual de nuevos libros en español editados en el Continente.

Encuentre novedades en política, economía, sociología, psicología —todo el espectro de la literatura (novelas, cuentos, poesía, teatro, ensayo)— ciencias, arte, religión, filosofía.

Libros ordenados por tema, con un índice de autores y títulos. Contiene precios, editores y direcciones de editores.

Reciba los 12 números de "FICHERO" por año al precio de $ 1.450 m|n. arg. (U$S 8 Dls.). Solicite su suscripción, o un ejemplar de muestra, con el cupón siguiente:

.....

Sres. Bowker Editores Arg. Libertad 836, piso 2º of. 44 Buenos Aires, Argentina.

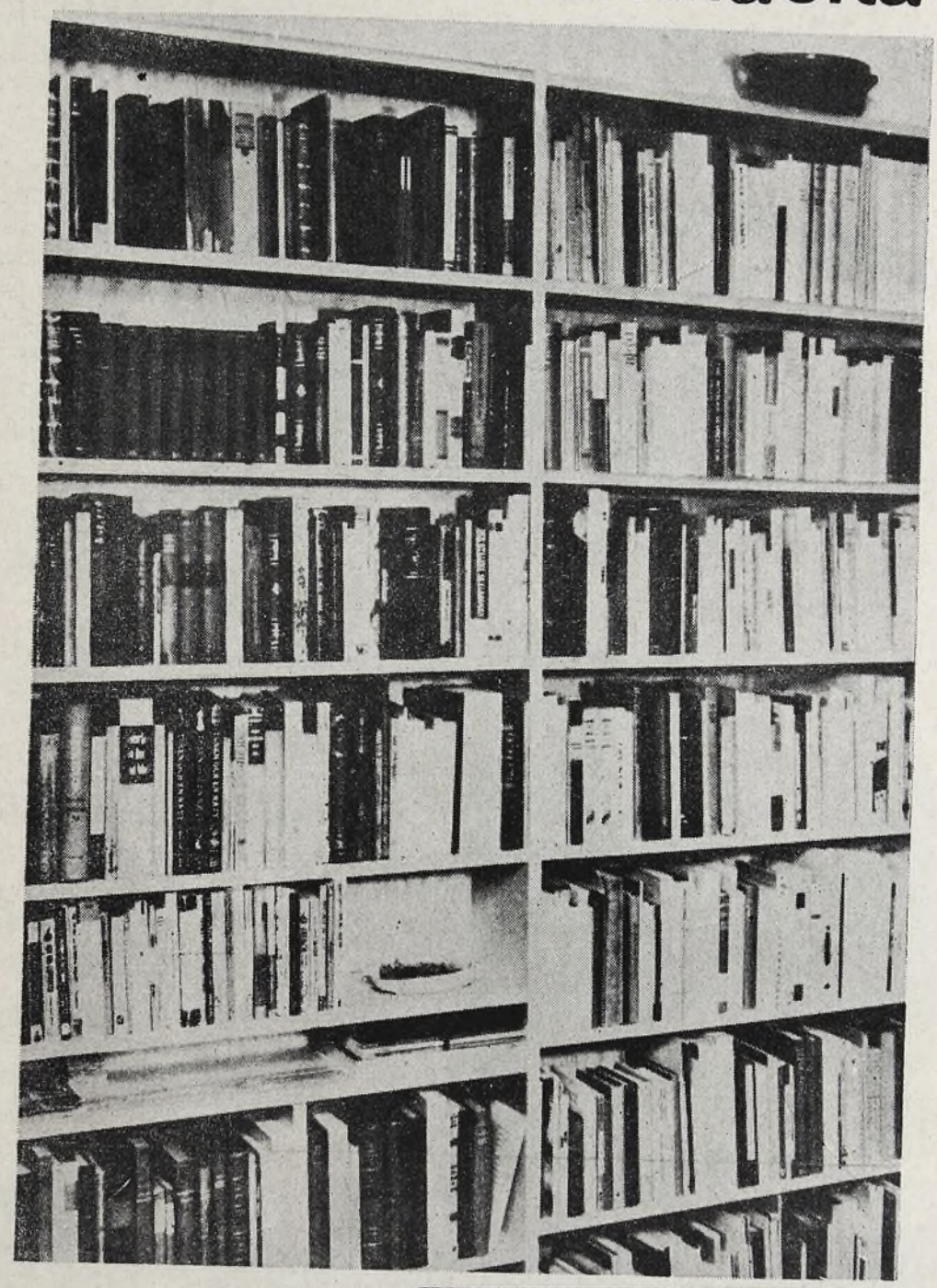
— Deseo suscribirme a: FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANOAMERICANO. Incluyo $ 1.450 m|n. arg. U$S 8 Dls. o su equivalente en la moneda de mi país).
— Ruego comenzar mi suscripción desde el próximo número por el término de (1) año.
— Ruego enviarme gratis un ejemplar de muestra.

Nombre .....

Dirección .....

cícero publicidad 10/b/111

Biblioteca Lundiacita



CITA S.A.

Av. Pte. R. Sáenz Peña 1164
Exposición y Ventas
Av. Pte. R. Sáenz Peña esq. Cerrito:
Tel. 35-9029/9202

PREUVES

publie dan son numéro de
FEVRIER

FRANCOIS FURET
& JACQUES OZOUF
La France a-t-elle changé?

MICHEL CROZIER
La révolution culturelle (II)

ERNST CASSIRER
La conquête du monde historique

VICTOR MEIER
(Lettre d'Athènes)
La cour et la ville

JEAN BLOT
Entretien avec Tvardovski

PREUVES:
18, Avenue de l'Opéra
PARIS (1er)

Le Nº 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

Nuestras publicaciones recientes:

LA PERSONALIDAD AUTORITARIA

por *T. W. Adorno, Else Frenkel Brunswik - Daniel J. Levinson - R. Nevitt Sanford*

"Es una obra monumental, uno de esos 'corpus' de investigación y doctrina que serán considerados entre los grandes aportes del siglo XX. Tuvo a su frente a uno de los más brillantes críticos sociológicos de la época: Teodoro W. Adorno." (Del Semanario *Marcha* de Montevideo).

AL DIABLO CON LA CULTURA

por *Herbert Read*

1ª edición agotada en 15 días.
2ª edición, 212 págs. . . . $ 300

IDEOLOGÍAS Y TENDENCIAS EN LA COMUNA DE PARÍS

por *Heinrich Koechlin*

Nueva luz sobre la primera revolución social de nuestro tiempo. Obra didáctica de gran rigor metodológico. (288 págs. $ 420).

Aparecerá inmediatamente:
EL SUDESTE ASIÁTICO, por Víctor García.

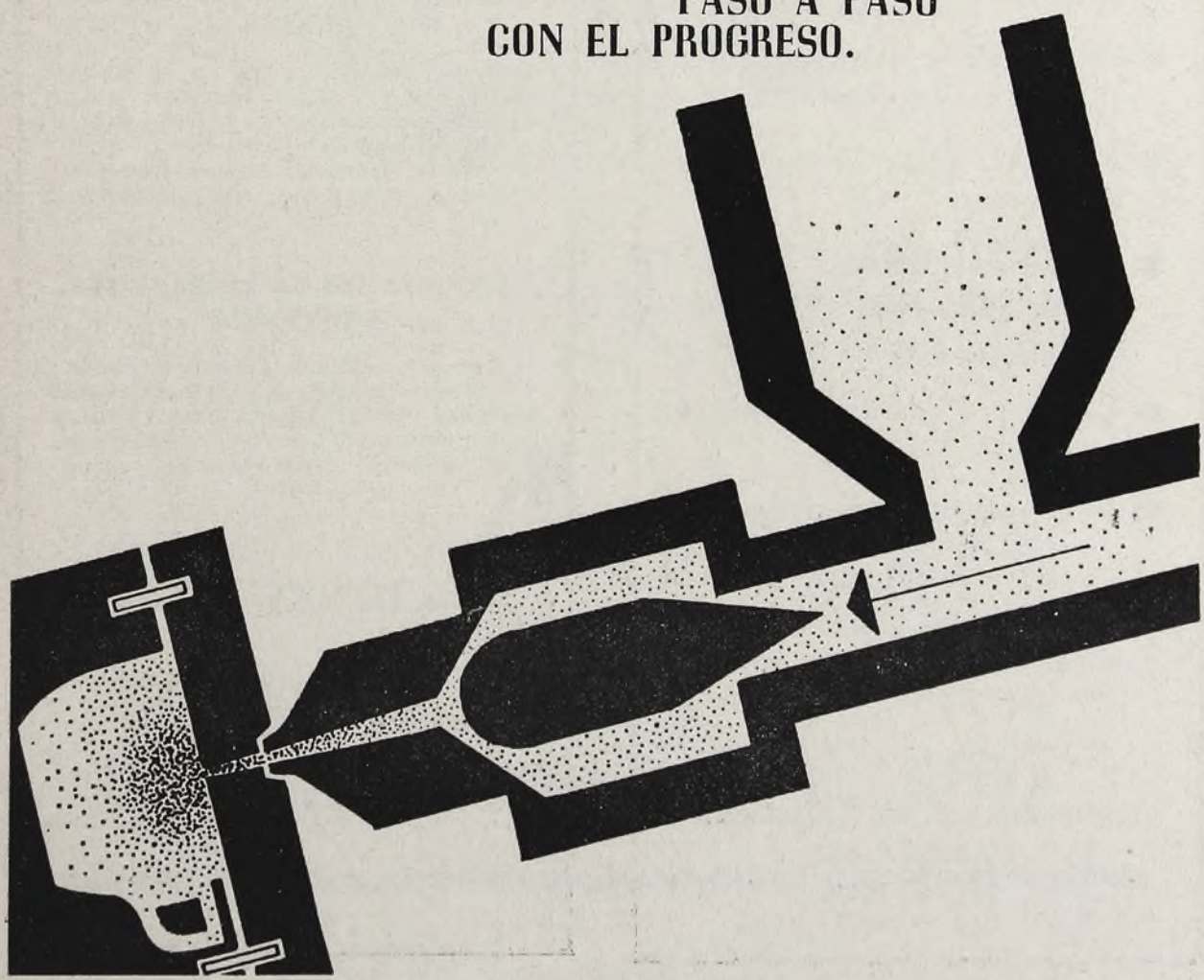
EDITORIAL PROYECCIÓN
Av. de Mayo 1390 Buenos Aires

PRIMERA PALABRA EN PLASTICOS

Con el advenimiento de los plásticos, "Duperial" se ha erigido en permanente generadora de todos los avances de esa industria en el país. Para las actividades modernas de cualquier índole, se hace insustituible el uso de una infinita variedad de artículos elaborados con materiales plásticos. "Duperial" dispone constantemente del plástico adecuado para cada una de esas multiformes necesidades industriales, y se mantiene siempre al día con los progresos mundiales en la materia. Su Centro de Servicio Técnico y Desarrollo de Plásticos —primero en su género en la Argentina y en Latinoamérica— está abierto para todos los industriales del país, que pueden obtener ahí toda clase de información y asesoramiento sobre plásticos.

DUPERIAL

LO LLEVA
PASO A PASO
CON EL PROGRESO.



HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Entre las colaboraciones de este número señalamos:

- José Luis García Caffaro: *Un cine generalmente malo.*
- Selenio: *1965 ha sido el año del erotismo.*
- Arturo Juega Farulla: *Amplias soluciones por el problema de la educación.*
- Aldo Branca: *De una cadena desconcertante.*
- Luis Montero Alonso: *Frente y perfil de un editor.*
- Ricardo Casal: *Permanencia de Lugones.*
- R. Nicolás Medina: *Historia de verbenas, mantones y boticarios.*
- *Las notas de los corresponsales en Europa.*
- *El libro y su crónica.*

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

Suscripción anual $ 400.—

Administración y Redacción:
PARANÁ 464
Tel. 40-4045

REGALE LIBROS

EL REGALO PARA TODA LA VIDA

PEUSER en su Departamento de Crédito Editorial le ofrece obras de gran jerarquía en cómodas cuotas mensuales.

"LA ARGENTINA" — Suma de Geografía

Su suelo, clima, riquezas naturales, ciudades, población, comunicaciones, industria y comercio.
9 tomos encuadernados en tela.

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO PEUSER

Todo lo dicho y hecho en el mundo hasta hoy. 150.000 artículos. 4.800 ilustraciones en negro. 130 láminas y mapas a todo color.
6 grandes volúmenes impresos en gran papel y lujosamente encuadernados.

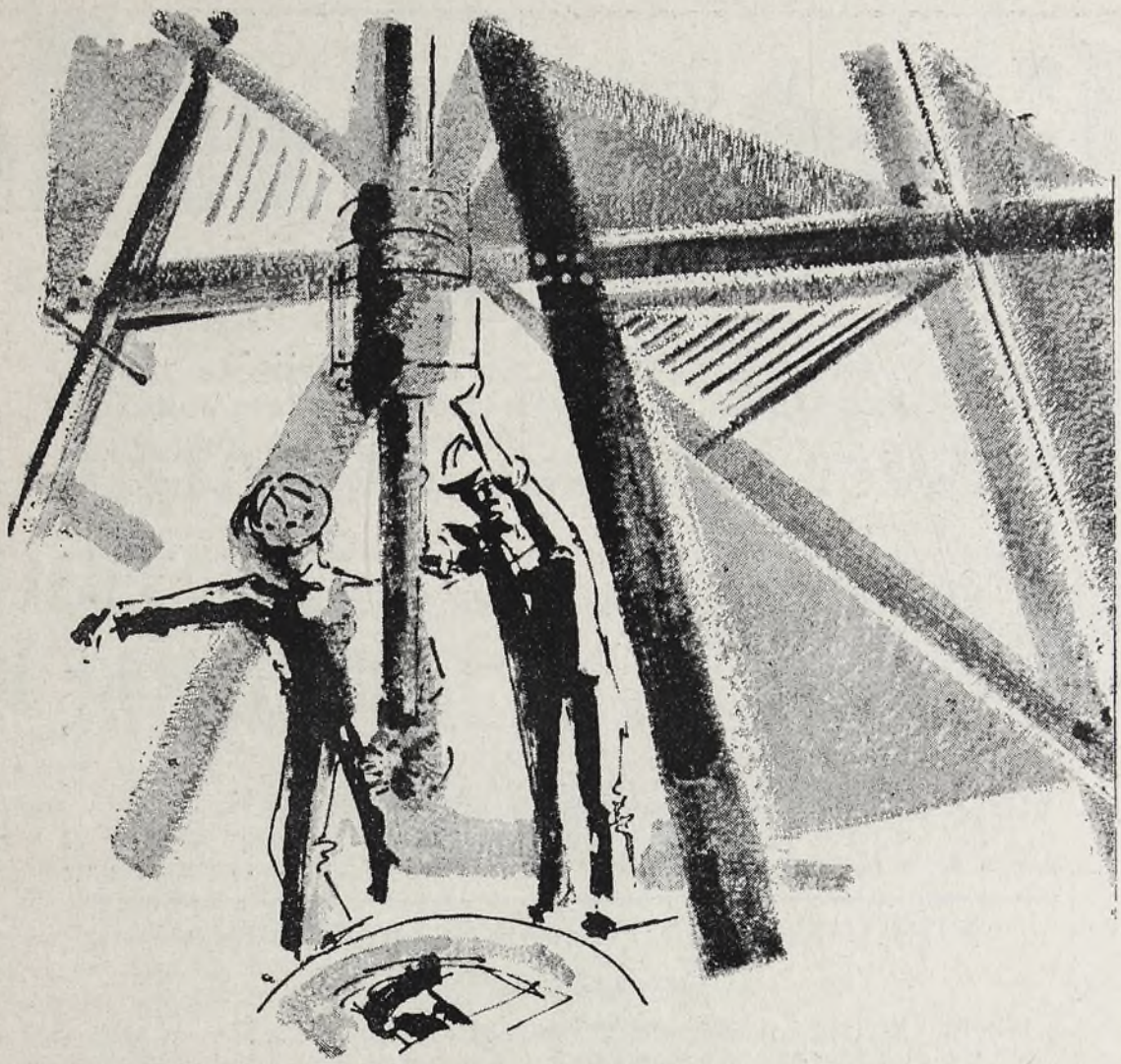
HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

Director: *Rafael Alberto Arrieta*
Un estudio magistral y actualizado de nuestras letras, realizado por un conjunto de eminentes escritores argentinos.
6 tomos encuadernados en tela.

EDICIONES PEUSER

San Martín y Cangallo y Sucursales

y Librerías de todo el país.



el esfuerzo fecundo
de gente que cree en el
país ha hecho la realidad

ASTRA

Compañía Argentina de Petróleo S. A.

VANGUARDIA DE LA INDUSTRIA
PETROLERA PRIVADA ARGENTINA

NOVEDADES

TEILHARD DE CHARDIN O LA RELIGIÓN DE LA EVOLUCIÓN, de Julio Meinvielle.

El más agudo y exigente estudio originariamente escrito en nuestra lengua sobre el discutido y discutible jesuita francés .. .. .. $ 540.—

CIVILIZACIÓN Y BARBARIE EN LA HISTORIA DE LA CULTURA ARGENTINA, de Fermín Chávez.

Estudio sobre los aspectos sociológicos y políticos de la Argentina. Segunda edición notablemente aumentada .. .. $ 350.—

IDEAS Y ANTECEDENTES PARA UNA REFORMA DE LA ENSEÑANZA MEDIA, de Gustavo Cirigliano y Luis J. Zanotti,

Estudio sobre los antecedentes que deben fundamentar la tan reclamada reforma de la enseñanza media argentina .. .. $ 420.—

CUENTOS Y DIALOGOS LUNFARDOS 1885-1964, de Luis M. Soler Cañas.

Antología de los mejores *lunfardistas* y amplia noticia biográfica y literaria de cada uno de ellos .. .. $ 250.—

SARMIENTO: SU GRAVITACIÓN EN EL DESARROLLO NACIONAL, de Pedro de Paoli.

Estudio sobre la real contribución hecha por Sarmiento al progreso argentino .. .. $ 450.—

EL COMUNISMO EN LA REVOLUCIÓN ANTICRISTIANA, de Julio Meinvielle.

Segunda edición corregida y notablemente aumentadas .. .. $ 240.—

VIDAS DE MUERTOS, de Ignacio B. Anzoátegui.

Original colección de estampas sobre nombres de primera línea en el campo de la política, del arte y del pensamiento .. .. $ 300,—

EDICIONES CULTURALES ARGENTINAS

Distribución exclusiva

LIBERO BADII, de **Afredo R. Burnet-Merlin** ..... $ 180.—

LA TRADUCCIÓN LITERARIA, ANTOLOGÍA DEL POEMA TRADUCIDO, de **Lysandro Z. D. Galtier.**

Obra de valor excepcional y realmente original en lengua castellana. El tomo primero trata los temas vinculados con la traducción literaria y sus requisitos. El segundo, es una antología de las más famosas poesías mundiales, en transcripción íntegra y noticia sobre los autores de las versiones, y el tercero reúne textos poéticos argentinos traducidos a diversas lenguas, con la versión en dichos idiomas y mención de quienes tuvieron a su cargo tal tarea. Los tres tomos $ 1.500.—

EL DESARROLLO DE LOS TEATROS FILODRAMÁTICOS, de **Martín F. Lemos** ..... $ 130.—

ARTURO HORACIO GHIDA, de **Luis de Paola** .... $ 200.—

GÓNGORA, HERMETISMO POÉTICO Y ALQUIMIA, de **Arturo Marasso** ..... $ 215.—

JULIO REY PASTOR, de **Juan J. González Covarrubia** $ 280.—

CANCIONERO MUSICAL ARGENTINO, de **Ana Serrano Redonnet** ..... $ 300.—

EDICIONES THEORIA S. R. L.

Moreno 1368 **Buenos Aires**

Casilla de Correo 5096 - T. E. 38-5461

Solicite nuestros catálogos generales

Janus 3

LA GRAN REVISTA DE LOS GRANDES PROBLEMAS

LA HISTORIA ¿TIENE UN SENTIDO?



Buscando en la dilatada perspectiva que abarca el progreso actual de nuestra civilización, JANUS ofrece al hombre una orientación y una solución a los problemas planteados por la superpoblación, por el agotamiento de los recursos naturales, por la especialización siempre creciente de los medios científicos, por la complejidad del panorama político con su vaivén periódico entre dirigismo y liberalismo, por la dificilísima tarea de lograr una economía balanceada entre los pueblos desarrollados y los que están aún lejos de esta meta, e intenta iluminar estos puntos críticos y situarlos en su verdadero contexto humano.

Autores de renombre internacional.
Reproducciones en negro y color.

Tiradas limitadas; reserve sus ejemplares. Catálogo ilustrado, en colores, gratis.

Precio de cada ejemplar: $ 250.—
Abono a cuatro números: $ 900.—

En venta en quioscos y librerías.

EDICION

HACHETTE

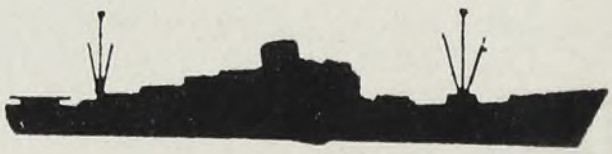
RIVADAVIA 739/45 - Tel. 34-8481/5 - BUENOS AIRES

FELIZ VIAJE

EN CONFORTABLES BUQUES ARGENTINOS

SERVICIO DE CLASE ÚNICA

A VIGO - LE HAVRE - AMBERES - 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

REVISTA IBEROAMERICANA

Órgano del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor:
ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero:
SAÚL SIBIRSKY

Dirección:
1617 C. L., University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U.S.A.

Suscripción anual:
U.S.A. y Europa, 6 dólares; América Latina, 2 dólares.

Han aparecido 60 números.
(Véase *Índice*, publicado por la Unión Panamericana.)
Solicite colección completa o números atrasados.

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

Encuadernación

N E R A L H E

Encuadernaciones en general

Restauración de colecciones

MONTE 1560 T. E. 66-7927

Buenos Aires



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 800.
Suscripción semestral $ 450.
Número suelto $ 40.

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

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

CADERNOS BRASILEIROS

REVISTA BIMESTRAL

Março-Abril 1966

Ano VIII nº 2

SUMÁRIO

ARTIGOS:

OLYMPIO MONAT: *Ulysses*: anatomia de uma tradução.

AELRED GRAHAM: *A perplexidade católica.*

JUDITH GROSSMANN: *No país dos diletantes.*

CLARIVAL VALLADARES: *Primitivos, Genuínos e Arcaicos.*

DEBATES

JOÃO ANTONIO: *A procura do osfalto.*

FICÇÃO

MARIA GERALDA A. MELLO: *Península.*

JOSÉ EDSON GOMES: *A virgen do príncipe.*

POESIA

LELIA COELHO FROTAS *A falsa estátua.*

FRANCISCO ALVIM: *O rito.*

TEMAS E VARIAÇÕES

LUIS PAULO P. HORTA: *A Guerra do Paragual: Uma Reprise Inlória.*

LIVROS

OTO AGRIPINO MAIA: *Ecletismo e síntese.*

ELIANE ZAGURY: *Chapadão do Bugre.*

RUBEM ROCHA FILHO: *Vida de El Justiciero.*

AMAURY DE SOUZA: *Coronel, coroneis.*

REVISTAS

N. P.: *A peregrinação de Malcolm X.*

L. S.: *Itália: Democraca universitária.*

V. B.: *O novo esquerdismo.*

Assinaturas:

Por um ano:
(6 números): Cr. $ 4.000.—

Por dois anos:
((12 números): Cr $ 8.000.—

Outros países:

Número Avulso . . . . . U$S 2.00

Por 1 ano (6 números) . U$S 11.00

Por 2 anos (12 números) U$S 22.00

Endereço para assinaturas:

Rua Prudente de Morais, 129
Ipanema —ZC 37
Río de Janeiro,G B. BRASIL



beba
INDIAN
TONIC
CUNNINGTON
y
olvídese
de la
sed

PP

Nº1



NUEVA LINEA DE TOCADOR PARA EL HOMBRE MODERNO!

Nº1 ... en todo!

The April 1966 number of

SURVEY

will be devoted largely to an examination of the CZECHOSLOVAKIAN scene. There will be articles on

the general situation and
the economy
television
the cinema
painting and
literature

most of them contributed by writers in Czechoslovakia itself. A critical analysis of the problems facing the Soviet economic planners, and a survey of recent Ukrainian literature, and lasting interest to this issue.

of

SURVEY

Annual subscription £ 1.10 *or* $ 4
Free specimen copy on request

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

Suscription office:
133 Oxford St., London W.1.



1966 OTRO AÑO DE AUTORES ARGENTINOS

Gloria Alcorta - NOVELA
Abelardo Arias - MINOTAUROAMOR
Eduardo A. Azcuy - POESIA Y OCULTISMO
Silvina Bullrich - LOS MONSTRUOS SAGRADOS
Julio Cortázar - TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO
Jorge D'Urbano - MUSICA EN BUENOS AIRES
Hellén Ferro - DE NOCHE HASTA EL INFIERNO
Sara Gallardo - NOVELA
Juan José Hernández - EL CERCO DE LIGUSTRO
Bernardo Kordon - CUENTOS
Eduardo Mallea - EL RESENTIMIENTO
Leopoldo Marechal - EL HEPTAMERON
Leopoldo Marechal - CUADERNO DE NAVEGACION
Martha Mercader - CUENTOS
Daniel Moyano - UNA LUZ MUY LEJANA
Guillermo Orce Remis
A LA PEQUEÑA LUZ DEL BREVE DIA
Néstor Sánchez - NOSOTROS DOS
Oscar Hermes Villordo - EL BAZAR

Editorial Sudamericana

Humberto 1º 545
Buenos Aires

DAVAR

Revista Literaria editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Nº 107 Octubre, Noviembre, Diciembre 1965

Director

Dr. MARCOS DINER

Asesor Literario: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

SUMARIO

Luis Farré, Luis Jiménez de Asúa, Mariano Grondona, Com. J. J. Güiraldes, Fryda Schultz de Mantovani: Situación de los Judíos en la Unión Soviética.
Alfred Werner: ¿Qué es el arte judío?
Ana María Barrenechea: María Rosa Lida de Malkiel.
Arturo Capdevila: Canto de Lot.
Bernardo Ezequiel Kremblit: Evocación de Julien Benda y de "La traición de los intelectuales".
S. G. Armistead y *Joseph H. Silverman*: Influencias griegas en el folklore sefardí: la balada del Puente de Arta.
Efraím Fischoff: Actitudes económicas de los judíos en los tiempos bíblicos.
Richard L. Rubenstein: Job, Prometeo y el hombre moderno.
José Horn: Información Cultural Judía.
Ulyses Petit de Murat, José Luis Lanuza, Guillermo Ara, Renata Donghi Halperin, María Angélica Bosco, Nicolás Olivari, Martín Alberto Noel, Mario A. Lancelotti, María Esther Vázquez, Alberto Rodríguez Muñoz, Mirta Arlt, Juan Pinto, Raúl Oscar Abdala, Inés Malinow: Crítica Literaria.

Dirección y Administración

SARMIENTO 2233 - T. E. 48-5570 BUENOS AIRES

SAUL BELLOW

HERZOG

El best-seller más sensacional de este año

Premio Internacional de Literatura 1965

en todas las buenas librerías y en

IBER - AMER ARGENTINA

BOLÍVAR 260 T. E. 30 - 4036 BUENOS AIRES

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

REVISTA INSULA

Quedan muy pocos ejemplares de los números consagrados especialmente a:

- *Aleixandre, Vicente*
- *Alonso, Dámaso*
- *Bataillon, Marcel*
- *Cernuda, Luis*
- *Giner de los Ríos, Francisco*
- *Hernández, Miguel*
- *Jiménez, Juan Ramón*
- *Jiménez Fraud, Alberto*
- *Larra, Mariano José de*
- Número conmemorativo de *"Insula"*
- *Letras catalanas*
- *Letras gallegas*
- *Letras norteamericanas*
- *Machado, Antonio*
- *Marañón, Gregorio*
- *Ortega y Gasset, José*
- *Valle-Inclán, Ramón de*
- *Zubiri, Xavier*

INSULA ha dedicado más de un número a alguno de estos autores.

En preparación: *Américo Castro, Centenario de Valle-Inclán, Letras mejicanas, Letras venezolanas,* etc.

●

Precio:

Número sencillo: $USA 0,60
Número doble: $USA 1,20

INSULA

Carmen, 9 **MADRID-13**

ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA e IDEAS

Director: Juan Liscano

Redacción: Guillermo Sucre

Luis García Morales

Número especial de DICIEMBRE 1965

SUMARIO

DANZAS, MUSICAS Y RITOS DE LA NAVIDAD VENEZOLANA, (reportaje gráfico) Material fotográfico de los Archivos del Instituto de Folklore y de Juan Liscano.

DEL COLLAR IRRADIANTE Y ESCURRIDIZO DEL ZEN, selección y comentario de César Dávila Andrade.

Andrés Henestrosa: CORREO DE MEXICO: ANDRES BELLO EL AMERICANO.

Antonio F. Molina: LAS ALUMNAS.

LIBROS.

M. B. G.: LA MATEMATICA DE LA HISTORIA.

Guillermo Sucre: EN EL RESPLANDOR DE LA INFANCIA.

CINE.

Sonia Delgado: CHARLA LLUVIOSA CON INGRID THULIN.

Suscripción anual	u$s.	5.—
Número suelto	u$s.	0.25

Redacción y administración

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

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 TRIMESTRAL LITERARIA

La edita la

ASOCIACIÓN DE GRADUADAS
DE LA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Apartado 1142

Directora: NILITA VIENTÓS GASTÓN

Subdirectora: MONELISA L. PÉREZ MARCHAND

SUMARIO

Número 4

(Septiembre-Diciembre, 1965)

JOSÉ FERRATER MORA: *Hostos y Giner.*
FRANCISCO AYALA: *¡Aleluya, hermano!*
JULIO RODRÍGUEZ LUIS: *Los Jiménez*
NIMIA VICENS: *Canto a Ciales.*
JUAN ANTONIO CORRETJER: *Pausa para el amor*
JOSÉ LUIS ABELLÁN: *El humanismo renacentista de Ortega.*
JOSÉ BALLESTER GOZALVO: *El Marqués de Beccaria.*
JOSÉ LUIS CANO: *Carta de España.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Cartas de París*
Los libros: José Emilio González, Emilia de Zuleta, Iris M. Zavala, Lamberto A. Cano, Rosa C. Marín, Harriet de Onís.
GUÍA DEL LECTOR.
COLABORADORES.

TEMAS

REVISTA DE CULTURA

Director: BENITO MILLA

Ha publicado en sus tres primeros números artículos, relatos y poemas de Emir Rodríguez Monegal, Hans M. Enzensberger, Hiber Conteris, Rodolfo Alonso, Elémire Zolla, Horacio Martorelli, Joao Guimaraes Rosa, Mario Benedetti, Claribel Alegría, Augusto Roa Bastos, Aldo Solari, José Javersek, Raúl Zaffaroni, Carlos Martínez Moreno, Antonio Ferrés, Carlos Drummond de Andrade, Jesús C. Guiral, Fernand Verhesen, A. Soljnetysin, Octavio Paz, Carlos Barral, Jean Bloch Michel y otros.

Pedidos a:

EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 Montevideo (Uruguay)

comentario

revista bimestral

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
$ 500.--

Número suelto
$ 100.—

Redacción:
San Martín 663, 2º piso **T. E. 31-6040**

Administración:
Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

Año XIII - Nº 50 Mayo-Agosto 1965

SUMARIO

JAIME BENÍTEZ, *Discurso pronunciado en la inauguración del primer centenario de Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca el 19 de noviembre de 1964.* CARMEN CONDE, *El escritor y la palabra.* JOSÉ DEL CASTILLO, *En torno a un futuro Instituto Oceanográfico de Puerto Rico.* GASTÓN FIGUEIRA, *Tres enfoques de Herrera y Reissig.* MONSEÑOR VICENTE MURGA, *Dilucidación histórica en torno al escritor Francisco Dávila Lugo, contemporáneo de Cervantes.* EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI, *Chasseriau y Puerto Rico.* FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES, *Dos temas de polémica.* LORENZO SÍCARI, *La nueva vanguardia literaria de Italia.* MANUEL VALLDEPERES, *El principio de trascendencia en la poesía de Edgar A. Poe.*

Bibliografía Puertorriqueña. Bibliografía Española, Bibliografía Argentina. Bibliografía Mejicana.

Reseñas: Mario J. Valdés, *Death in the Literature of Unamuno,* por EMILIO GONZÁLEZ. Thomas Simpson, *Formas lógicas, realidad y significado.* (Prólogo de Gregorio Klimovsky), por NÉSTOR ALBERTO MÍGUEZ.

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

Dirija sus pedidos a su librero o directamente a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
Apartado X
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico

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, Álbaro 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 Niño, 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



Suscríbase a:

PAPELES DE SON ARMADANS

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Sumario del número 118, Enero de 1966

C.J.C.: *En la muerte de César González-Ruano.*

ALFONSO ARMAS: *Galdós y sus cartas.*

CINTIO VITIER: *Testimonios.*

RAÚL VERA OCAMPO: *Inscripciones y epístolas latinas.*

MAX AUB: *Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo.*

FRANCISCO CARRASQUER: *Huizinga o el equilibrio imposible.*

ANTONIO MOLINA: *Baladas y decires vascos. La prole.*

STANISLAW JERZY LEC: *Pensamientos desmelenados.*

CARTA DE MADRID: *Premio Alfaguara.*

Redacción, administración y suscripciones:
Francisco Vidal 175, LA BONANOVA, Palma de Mallorca. Tel. 33670.

Precios de suscripción: Un año, 500 pesetas; seis meses, 275.
Extranjero: Un año, 12 dólares.

NOVEDAD

"Para mí una película empieza por algo muy vago: una observación al azar o un fragmento de conversación, un acontecimiento indefinido pero agradable que no tiene relación con ninguna situación particular."

INGMAR BERGMAN

CUATRO OBRAS

por

INGMAR BERGMAN

En este volumen están reunidos y editados en castellano por primera vez los libros de **Sonrisas de una noche de verano, El séptimo selio, Cuando huye el día** y **El mago,** cuatro de las más famosas obras de Bergman.

SUR

SUR

NÚMERO 298-299 ENERO-FEBRERO-MARZO-ABRIL DE 1966

XXXV ANIVERSARIO

Los tiempos no permiten celebraciones espectaculares. Al cumplir Sur *treinta y cinco años, nos hemos limitado a pedir la contribución de los escritores y colaboradores más allegados a la revista. Algunos no tuvieron tiempo para mandarnos sus trabajos; lo lamentamos, pero hemos preferido no esperarlos y que este número apareciera antes de terminar el verano de 1966.*

No vamos a recordar una vez más la historia de Sur: *ya la refirieron Guillermo de Torre en el número con que se celebraron sus veinte años y Victoria Ocampo en el número del trigésimo aniversario. Al iniciar sus treinta y seis años de vida, la revista quiere agradecer el apoyo de colaboradores y lectores que han hecho posible su supervivencia.*

LA REDACCIÓN

SOBRE LOS CLÁSICOS

Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología; ello se debe a las imprevisibles transformaciones del sentido primitivo de las palabras, a lo largo del tiempo. Dadas tales transformaciones, que pueden lindar con lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra. Saber que cálculo, en latín, quiere decir piedrita y que los pitagóricos las usaron antes de la invención de los números, no nos permite dominar los arcanos del álgebra; saber que hipócrita era actor, y persona, máscara, no es un instrumento valioso para el estudio de la ética. Parejamente, para fijar lo que hoy entendemos por clásico, es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis,* flota, que luego tomaría el sentido de orden. (Recordemos, de paso, la formación análoga de *ship-shape.*)

¿Qué es, ahora, un libro clásico? Tengo al alcance de la mano las definiciones de Eliot, de Arnold y de Sainte-Beuve, sin duda razonables y luminosas, y me sería grato estar de acuerdo con esos ilustres autores, pero no los consultaré. He cumplido sesenta y tantos años; a mi edad, las coincidencias o novedades importan menos que lo que uno cree verdadero. Me limitaré, pues, a declarar lo que sobre este punto he pensado.

Mi primer estímulo fue una *Historia de la literatura china* (1901) de Herbert Allen Giles. En su capítulo segundo leí que uno de los cinco textos canónicos que Confucio editó es el Libro de los Cambios o *I King,* hecho de 64 hexagramas, que agotan las posibles combinaciones de seis líneas partidas o enteras. Uno de los esquemas, por ejemplo, consta de dos líneas enteras, de una partida y de tres enteras, verticalmente dispuestas. Un emperador prehistórico los habría descubierto en la caparazón de una de las tortugas sagradas. Leibniz creyó ver en los hexagramas un sistema binario de numeración; otros, una filosofía enigmática; otros, como Wilhelm, un instrumento para la adivinación del futuro, ya que las 64 figuras corresponden a las 64 fases de cualquier empresa o proceso; otros, un vocabulario de cierta tribu; otros, un calendario. Recuerdo que Xul-Solar solía reconstrir ese texto con palillos o fósforos. Para los extranjeros, el Libro de los

Cambios corre el albur de parecer una mera *chinoiserie;* pero generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción y seguirán leyéndolo. Confucio declaró a sus discípulos que si el destino le otorgara cien años más de vida, consagraría la mitad a su estudio y al de los comentarios o *alas*.

Deliberadamente he elegido un ejemplo extremo, una lectura que reclama un acto de fe. Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el Fausto es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo Paraíso de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la Divina Comedia, Macbeth y (para mí algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición.

No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero. Así, mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu. Además de las barreras lingüísticas intervienen las políticas o geográficas. Burns es un clásico en Escocia; al sur del Tweed interesa menos que Dunbar o que Stevenson. La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.

Cada cual descree de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Ariosto o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley.

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.

JORGE LUIS BORGES

COMIENZOS DE UNA AUTOBIOGRAFÍA

7 de abril

Ese día, como de costumbre, el segundo patio de la gran casa baja con múltiples ventanas enrejadas debía de oler a café tostado. A esa hora lo tostaban. La puerta principal se abría sobre Florida y el portón del tercer patio sobre Viamonte. En el primer patio había plantas, pero las del segundo eran más olorosas (enredaderas de diamelas y jazmines, clivias en macetas). La tía Mercedes las regaba y cuidaba, prolijamente vestida desde temprano. En el centro de aquel patio no podía faltar ni faltaba un aljibe. Su balde esperaba que lo subieran del fondo del pozo chorreando agua fresca (esa agua que mi boca no conocía todavía pero que no tardaría en saborear). La cadena o la rueda oxidada rechinaban. Cada vez que alguien iba a sacar agua se oía el mismo ruidito.

Como de costumbre, Paul, el cocinero martiniqués (no lo hubo mejor en la familia), negro en la blancura de su delantal y gorro almidonados, debió de vaciar pollos, amarillos de gordura, sobre la mesa de mármol, con esa destreza que yo iba a contemplar, absorta, pocos años después. Mi infancia nunca se cansó de mirar a Paul cuando preparaba un pollo o un postre. Don Santiago, el tapicero, con la boca llena de clavos, arrodillado en el suelo para desclavar esteras y clavar alfombras invernales estaba ya, tal vez, manos a la obra, con su ayudante que le pasaba, como en sala de operaciones, martillos y tenazas. Entrábamos en otoño. Francisca y Juan (Juan Allende) debían dedicarse, precisamente a esa hora, a sus quehaceres con esos ademanes certeros y lentos que distinguen a los servidores negros de los blancos. Juan Montero (especie de *maître d'hotel* gallego, muy seguro de sí mismo), debía de estar colocando simétricamente los platos de porcelana blanca con franja rosada, acompañados por cubiertos de plata reluciente sobre el mantel ya casi chocante de blancura. Doña Mercedes no hubiera permitido un blanco menos cegador, ni la humillación de una servilleta arrugada. Juan Montero debió

de introducir el pan (redondo como un queso, que cortaban en cuatro porciones) dentro de las servilletas hábilmente dobladas y con un hueco para recibirlo. Debió de servir la mesa con aire malhumorado (el de todos los servidores que llegan a identificarse con sus patrones y que están fastidiados por algo). El almuerzo debió de ser exquisito y abundante (como se estilaba). ¿Le tocaría el turno a la carbonada, a la ropa vieja, al locro, a los huevos fritos con su puntilla dorada de fritura y las sobreasadas que mandaban de la estancia? ¿Habría de postre una de esas yemas quemadas con grageas, llenas de remolinos y grietas sabrosas (pintura de Van Gogh)? ¿O algún budín del cielo que por lo delicadamente empalagoso disponía a los comensales para una buena taza de café? Café célebre por su calidad y que Sarmiento venía a beber con don Manuel en épocas anteriores. Ya es tarde para investigar estos detalles sin trascendencia, pero importantes en una familia que, como las francesas, se deleitaba con el bien comer. Por cierto, saber lo que se comió en lo de Ocampo aquel día no es un dato indispensable para situar mi relato en el espacio y en el tiempo. Por otro lado, se debió comer distraídamente, apuradamente. El dueño de casa debió de entrar al comedor apoyado en su bastón (ya pintado por Prilidiano Pueyrredón). Es probable que todas sus hijas (con excepción de las dos casadas) se sentaran junto a él a la mesa. Las mangas *à gigot*, las batas ajustadas, las polleras que barrían el suelo olían al vetiver de los armarios. Es dudoso que aquel día alguna de las tías no se levantara precipitadamente, apenas terminado el postre. Victoria, tal vez. Deseaba acompañar al sobrino favorito, el hijo adoptivo de todas esas mujeres solteras. Desde su casamiento (hacía un año) este sobrino había salido de la casa del abuelo, donde vivía, para ir con su mujer a otra casa que quedaba a una cuadra: Viamonte 482.

A esa tía, fuera la que fuera (la que se levantó de la mesa antes del café), le había costado abandonar al sobrino cuyo carácter conocía. Por estar a la espera de un acontecimiento feliz, era fatal que lo asaltaran presentimientos sombríos. ¿Acaso no le había anunciado a su mujer (de temperamento, felizmente, diametralmente opuesto al suyo) que temía no tener la suerte de vivir hasta que naciera su hijo o hija? Ninguna enfermedad lo amenazaba a no ser la impaciencia de ver por fin al niño, la aprensión de que algo sucediera . . . El niño (es decir la niña) indiferente a esta prisa, llegó al mundo dentro del horario previsto, *on schedule*.

La tía que se presentó primero debió afanarse inútilmente en distraer, en tranquilizar al futuro padre, muchacho moreno, buen mozo e imaginativo (cuando se trataba de prever catástrofes). Debió de razonar con él como si la razón contara para los ansiosos. Él se empecinaba en adelantarse a las

desgracias, supongo que con una vaga esperanza de desviar su curso. Las padecía de antemano. Parecía estar advirtiéndole al destino: "Ya sé que no me vas a dar nada de balde".

Las campanas de las Catalinas habían dado las cuatro de la tarde desde hacía unos minutos cuando alguien partió a la carrera (me figuro) del 482 al 550 de Viamonte, entró, sofocado, por el portón, se precipitó en el cuarto de Tata Ocampo (abriría la puerta sin golpear, porque la puerta de ese cuarto, en abril, estaría cerrada) y anunció: "Es mujer".

Ignoro si este detalle concreto fue recibido por don Manuel con resignación, estoicismo, indiferencia (al sexo), o alegría. Habitualmente se prefiere empezar por un varón. Aquel bisabuelo a quien sus hijas debían de haber prohibido que saliera al patio de tarde (el otoño es traidor para los viejos) miró sin duda al mensajero por encima de sus anteojos (me lo imagino leyendo el diario). Le preguntó si su bisnieta tenía un par de orejas, un par de ojos, una boca y una nariz únicas, cinco dedos en cada mano y en cada pie. Es esencial que los recién nacidos se parezcan a todo el mundo. Le contestaron que aparentemente no le faltaba ni le sobraba nada a la niña. Tranquilizado sobre ese capítulo, echó probablemente una mirada a su reloj de oro y otra a la fecha del diario: 7 de abril. En eso se presentó Juan Montero, puntual y algo fastidiado, anunciando que el té estaba servido, que nadie lo tomaba y que las tostadas se enfriaban. Con cierta sorna, dio a entender que por extraordinario que pareciera un simple y vulgar nacimiento para la emotividad exagerada de una familia de sentimentales inveterados, esto no debía ni podía alterar un orden establecido, el ritual de las comidas en que él, Juan Montero, era el oficiante.

Una tras otra, las tías debieron de volver y de someterse a un interrogatorio. Francisca, con un pañuelo de colores vivos atado sobre su mota, Juan Allende compartiendo como nadie el alboroto de la familia (acababa de pasar por un trance igual: su Juancito había nacido días antes), François (de La Coruña, pero que llevaba nombre francés por haber ya otro Francisco en la casa) recibieron orden de informarse cada tanto de lo que ocurría en Viamonte 482. No ocurría nada, noticia que era recibida con gran satisfacción.

Las palomas, indiferentes a las idas y venidas de enfrente, revoloteaban alrededor de la cúpula de azulejos de las Catalinas, como lo hacen ahora. Las monjas rezaban sus oraciones detrás del enrejado de su claustro, invadido por los ingleses a principios de siglo. Las campanas daban las horas, como siguen dándolas. Mi madre podía entretenerse mirando a las palomas desde su cama (el cuarto estaba en el primer piso y la ventana se abría a la iglesia y al cielo). Probablemente le hizo notar a mi padre, súbitamente

calmado, que sus aprensiones pasaban la medida (ella nunca careció de serenidad y de presencia de espíritu). Él debió de reconocer que su mujer estaba en lo cierto. Sin embargo, en su fuero interno siguió pensando (lo sospecho): "¿Y quién me garantiza ahora que la veré crecer?" Seguramente no comunicó esta duda.

Pero de las palomas que revoloteaban y se posaban en las cornisas; de las campanas tan cercanas cuyo tañido iba a acompañarme buena parte de mi vida (como acompañaron mi nacimiento); del cielo que encuadraba la cúpula azul de las Catalinas; de los ojos de color pardo dorado que me miraban atónitos de verme por primera vez en este valle de lágrimas, nada supe aquella tarde de abril. No tenía más nombre que los que la ternura inventa. Dormía con los puños cerrados y un ingeniero joven, que había hecho un puente allá lejos, en un San Luis desierto, miraba el dormir de esta desconocida, su hija, y estoy segura de que ya se preguntaba: "¿Qué vida la espera? ¿Qué será de ella?" Ha sido necesario que pasaran muchos años y que yo participara en grandes transformaciones del mundo y de mí misma para contestar estas preguntas que mentalmente me dirigía un 7 de abril el único hombre que me quiso antes de yo nacer.

Himnos

Buenos Aires contaba entonces menos de 600.000 almas, como se dice. Lo supongo, ya que cinco años después el censo dio un total de 668.000 habitantes. Éramos tres millones de argentinos y un millón de extranjeros en un inmenso territorio desierto y en barbecho, o casi. Hacía apenas ochenta años que la invasión de España por los soldados de Napoleón nos había proporcionado una buena ocasión para declarar nuestra independencia. Y claro está, hacía menos tiempo aún que el diputado Vicente López y Planes, urgido por su ardor patriótico, se había marchado precipitadamente de un teatro para escribir nuestro Himno Nacional. Algunos, de generaciones posteriores, hubieran tenido la osadía de aconsejarle tal vez más brevedad y menos grandilocuencia. Pero sus voces no estaban en el aire todavía y librado sin freno a su inspiración y a las circunstancias que son del dominio público, al gran Abuelo López se le fue la mano. Cierto es que cualquier himno cae siempre en esos mismos excesos. El *understatement* está reñido con toda expresión de patriotismo (incluso entre los anglosajones). Y pongámonos en el lugar de Vicente López y Planes: arrastrados por la marea creciente de exaltación ¿hubiéramos conservado aquella *mesura* recomendada por Ortega y Gasset más de cien años después? Lo dudo. A pesar de la lar-

gura del poema y de la vulgaridad rimbombante de la música, enfática hasta el delirio, no logramos oír ese himno sin asociarlo con emociones de 25 de mayo y 9 de Julio, pasos de tropas, protestas callejeras en que se echaba mano de él para clamar "libertad, libertad" y hacerle frente así a un tirano que la mutilaba. A fin de cuentas, la Marsellesa (aunque más directa y arrolladora por su ritmo y melodía) no peca por falta de grandilocuencia. Rouget de L'Isle no se distinguió por la moderación, 18 años antes que López. ¿Y acaso hay mejor manera de bramar en coro:

Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé?

Estos himnos estuvieron entre las primeras canciones que oí, que retuve, y que canté, después del *Arrorró mi niño* y de *Il pleut il pleut bergère;* los mezclaba en mi idea de patria (pues ya mi patria iba más allá de nuestras fronteras).

Oíd mortales el grito sagrado...

fue para mí, durante toda mi infancia,

O inmortal es el grito sagrado...

Así lo oía (no lo había leído por no saber leer y no haberlo visto escrito, más tarde). Y pronto aprendí de memoria hasta la última estrofa de la Marsellesa:

Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus.

¿En qué forma me ofrecería el destino la ocasión *"de les venger ou de les suivre?"* Nada hacía prever, cuando yo nací, el vuelco que iba a dar el mundo y del que yo me sentiría llamada a servir de testigo.

Marx ya había escrito *El Capital,* por cierto. Pero Hitler y Mussolini andarían jugando por ahí. Picasso y Strawinsky, aunque mayores, también. La desintegración del átomo, de la música (dodecafónica) y de la pintura (no figurativa) no asomaban en el horizonte. Y si asomaban, casi nadie lo percibía. Mi tocaya, muy vieja desde luego, instalada en el sólido trono de Gran Bretaña (Imperio), no le cedía a su hijo ni sombra de poder. La patria insignificante que me había tocado en suerte se encontraba *"in the making"*. Nacía yo en una ciudad que aún merecía el nombre de Gran Aldea, en vís-

peras del derrocamiento de un presidente. Las familias de origen colonial, las que lucharon y sufrieron y se enardecieron por la emancipación de Argentina, tenían la sartén por el mango, *menaient la parade*. Yo pertenecía a una de ellas. Es decir, a varias, porque todas estaban emparentadas, o en vías de estarlo. Aquellas familias, de corte patriarcal, vivían estrechamente unidas por la sangre, la amistad o la enemistad, las ilusiones o los rencores, las querellas y las reconciliaciones, por la fe en una nueva nación que sentían palpitar, como un ser viviente, entre sus manos. Iba yo a oír hablar de los ochenta años que precedieron mi nacimiento, y en que los argentinos empezaron a usar ese nombre y a existir bajo esas especies, como de *asuntos de familia*. La cosa había ocurrido en casa, o en la casa de enfrente: San Martín, Pueyrredón, Belgrano, Rosas, Urquiza, Sarmiento, Mitre, Roca. El país entero estaba poblado de parientes o amigos ilustres, de ecos, de fechas históricas con aire de cumpleaños de Pedro, Juan o Diego, de nostalgias para todos los que me rodeaban y mimaban.

—Cuando se iba a caballo a la quinta del padrino de tu tía Carmen, don Miguel de Azcuénaga [hoy la residencia presidencial].

—Cuando se ponía qué sé yo cuantos días para llegar a la estancia de tu tía Clara [Estación Cobo, *La Armonía*, a menos de una hora de avión].

—Cuando pegaban con brea los moños colorados... Cuando vendían duraznos por las calles, y eran cabezas cortadas...

—Cuando los serenos gritaban...

—Cuando Sarmiento venía a tomar café con "mi tata"...

—Cuando se escondieron los L. en casa de "mi tata", perseguidos después que derrocaron a Rosas...

—Cuando estábamos con Pellegrini en el Niágara...

—Cuando tío López [el hermano del himno nacional, como se llamaba a sí mismo] venía a Villa Ocampo [mi casa actual]...

Yo oía todo esto como quien oye llover, pensando en lo que para mí era más importante: un postre que servían, tal vez, en ese momento y que llegaría a mí cuando hubiera perdido buena parte de su adorno de crema de chantilly; una muñeca de tamaño excepcional, con collar de ámbar y que yo codiciaba (no era mía; estaba en casa de los Lozano, en la calle Artes); unas calcomanías que me esperaban en el cuarto de mi tía Vitola (Victoria). El mundo estaba lleno de objetos codiciables. Y mi padre, indiferente por lo visto a estos objetos, hablaba de cosas irreales, de recuerdos que le traía el olor de las retamas. En Las Hermanas (estancia) donde solía veranear de muchacho, florecían con extraordinario ímpetu primaveral. ¿Habría carneros y corderos allí? —me preguntaba yo, más atraída por el reino animal que por el reino vegetal, en aquellos años. Pero no se hablaba

de mis animalitos preferidos, sino del olor de las retamas. Y para colmo, eran retamas difuntas: decían que esa estancia se había convertido en una ciudad bastante triste y fea: La Plata. ¡Qué me importaba a mí si no había carneros, como en Pergamino! Nada tenía sabor, todavía, a lo más amargo y lo más dulce de la vida: los recuerdos. Yo era una pizarra nueva donde todo se escribía con tiza y todo (creía yo equivocadamente) se borraba con esponja cuando se presentaba algo nuevo y más divertido que apuntar, por la novedad.

Así, cuando los trenes que llegaban al Retiro (o salían) silbaban de noche y se oían desde nuestras camas, en Buenos Aires (como se oían, más próximos, los silbidos del tren del Bajo en San Isidro), mientras mi padre tal vez recordaba sus andanzas de San Luis y mientras mi abuelo rememoraba que él había traído quebracho para los durmientes de la vía del Ferrocarril, de tal parte hasta tal parte, yo sólo sentía que aquellos silbatos me acompañaban, porque la oscuridad me daba tanto miedo que corría a la cama de mi madre. La vida era puro presente, para mí.

Ahora los recuerdos de familia me salen al paso de todos lados, los recuerdos de *ellos* junto con los míos abrazan (qué ajustado es el término) grandes extensiones geográficas; se corren hacia el norte, hacia el sur de la Argentina, abarcan Córdoba, San Luis, La Rioja, la inmensa provincia de Buenos Aires. Van desde el Pergamino, donde mi abuelo paterno trabajaba en su campo de sol a sol (salía al amanecer, en tílbury, después del mate), hasta las estancias por donde corre el río Salado y donde veraneaba mi madre niña, porque eran de los Aguirre o Sáenz Valiente. Algunos nombres representan para mí esas estancias de mis primeros años y de mi adolescencia: San Miguel, La Rabona, conocidas íntimamente, directamente, con carneros, alfalfa, huevos de avestruz, primos hermanos, dulces hechos en braseros, esquila, olor a eucalipto y fogatas, paseos en *break*, galleta tostada, vacas ordeñadas y baldes de leche con espuma, valses de Ramenti en un piano vertical (estaba en el comedor), retos ("Ya he dicho que no lo mortifiquen a ese chico escondiéndole la gorra"), asados, nidos, delantales con sietes, moretones en las piernas, barro en las manos, risas, llantos, carreras, lecturas, carreras, lecturas, y más carreras, y más lecturas. Y El Chajá, el Rincón de López, conocidos indirectamente por lo que contaba mi madre, con nostalgia, de esos lugares.

En cuanto a los nombres de las calles, Florida, Viamonte, Tucumán, Lavalle, eran el reducto de los Ocampo. Allí viví. México, Bolívar, Suipacha eran los barrios de mi madre antes de casarse. San Isidro se pierde de vista en mi pasado y en el de mi familia materna:

Nous y trouverons leur poussière
Et la trace de leurs vertus . . .

Aquellas familias pertenecían a una época que ha cumplido su periplo, con las fallas y los aciertos, las cualidades y los defectos de su tiempo. Representaban un *way of life* en trance de desaparecer completamente. Sus costumbres, sus ideas, sus prejuicios, sus tabúes no eran los nuestros. Tenemos un nuevo repertorio de costumbres, de ideas, de prejuicios, de tabúes, aunque nos halague pretender que nos hemos librado de ellos, sin reemplazarlos.

Aquellos hombres y aquellas mujeres, han dado al país —que necesitaba tanto sacrificio y subsistía entre tantos sobresaltos— lo que eran ellos capaces de dar. ¿Qué más puede exigirse? Han vivido su hora de acuerdo con su conciencia y sus creencias. Yo vivo la mía. ¿Por qué figurarse que una vale más que la otra? No me siento obligada a seguirlos sino cuando acepto su credo, y únicamente en la medida en que lo acepto.

Nous aurons le sublime orgueil
De les venger ou de les suivre . . .

dice una de las estrofas del himno francés.

Ni vengarlos, ni seguirlos, digo yo: continuarlos a nuestra manera, que no puede, en ciertos dominios, ser la de ellos: la circunstancia ha cambiado.

Yo sólo sé que habré encontrado, por un camino en apariencia muy distinto, no el rastro de sus virtudes, fuesen cuales fuesen (sería jactarme), sino su amor tenaz, y a veces encabritado, por una tierra ingrata y querida. Por un país que precisa, hoy más que ayer, una suma enorme de amor desinteresado para criarse y crearse, como los niños chiquitos. Este caudal no se consigue con empréstitos. Y mientras el país no lo reciba de nuestras manos merecerá del mundo aquel juicio de Quincy Adams, cuando advertía a Monroe: "En el estado inorgánico de las provincias de la América Española, no sería prudente un reconocimiento".

Dentro de otra esfera, en condiciones muy distintas, yo también he tratado, como mi bisabuelo, Manuel Hermenegildo de Aguirre, de *negociar un reconocimiento*. Tal vez habrá fracasado mi intento en parte, como fracasó la misión confidencial diplomática confiada a mi bisabuelo por San Martín y Pueyrredón en 1817 (el reconocimiento de nuestra independencia por los Estados Unidos). Pero con él y como él puedo repetir: "no pido una limosna sino un acto de justicia". Justicia para los de mi tierra que han nacido con talento. Reconocimiento de su valor.

Y como don Manuel Hermenegildo se trajo de Estados Unidos el Horacio y el Curiacio, y todas esas armas que le dieron tantos dolores de cabeza, yo soñé con traer aquí otros veleros, otras armas, para otras conquistas. Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar.

VICTORIA OCAMPO

AÑOS DE PLÁCIDA INQUIETUD

(Octubre de 1929) . . . Sentados a almorzar en el *Copper Kettle*, Waldo Frank empezó a explicarme por qué era imprescindible fundar una revista:

—Tenemos que desentrañar la América oculta por mentiras, mitos, lugares comunes, propagandas chillonas; de lo contrario, las relaciones entre nosotros estarán viciadas —dijo.

En seguida me aconsejó que para proyectar la revista me pusiera en contacto con Victoria Ocampo. No bien le dije que con Victoria había cambiado apenas unas pocas palabras, Waldo, el del reproche a flor de labio, me tachó de convencional. Preferí aceptar la reprimenda a confesarme tímida y pasar por mentirosa.

A poco de haber partido Waldo de regreso a su país, Victoria me llamó una noche por teléfono. A la tarde siguiente fui a verla a su casa del Barrio Parque. La primera casa "funcional" a la que yo entraba. Una casa muy blanca, muy sin recovecos, muy abierta a la luz, con cristales de borde color agua, cactus enmacetados, asientos de línea simple, flores y olor a cera.

La presencia de Victoria me resultaba tan sedante como el ambiente en que estábamos, y algo de esto le dije antes de abordar el tema que Waldo había pedido que tratáramos. No puedo precisar de qué hablamos a continuación, pero recuerdo que en ese diálogo se inició una amistad hasta tal punto promisora, para mí, de un entendimiento básico y vital, que el proyecto de la revista se me redujo a un pretexto del destino para que nuestro encuentro se realizara.

En las tardes siguientes comentábamos de manera directa y sin temor a disentir, seres y cosas, ideas, sentimientos y sensaciones (los colores, sonidos, sabores, olores era un tema recurrente) desde la hora en que el sol caía oblicuo sobre la terraza hasta la media noche, transcurrida casi siempre con Angélica Ocampo y amigos llegados antes de comer.

Eduardo Mallea, de todos los escritores jóvenes el que Waldo consideraba más sensible a los problemas que la revista debería tratar, fue desde el comienzo el más imprescindible de los amigos, porque era el más empe-

ñado en que el proyecto se concretara: la "Argentina invisible" integraba el "oculto tesoro de América" que, según Waldo, nos tocaba desentrañar.

El propósito explícito de la revista era, como después lo dijo Victoria, tratar "los problemas que nos conciernen de un modo vital a los americanos" (aún no habíamos aceptado ceder a los del norte el uso del término sin aditamento), pero el propósito recóndito, según creo, respondía al afán de saber qué éramos, cómo éramos los argentinos. Si bien nos interesaban, no nos satisfacían del todo, las definiciones que de nosotros habían dado varios escritores y filósofos extranjeros quienes durante su permanencia en el país habían estado rodeados por un solo grupo. El grupo relativamente pequeño formado por los que, sin ser racistas y sin tener la más mínima noción de economía política, seguíamos repitiendo un par de afirmaciones heredadas: la de que el nuestro es un país blanco, y la de que su enriquecimiento sería constante e incontenible; por los que creíamos, con igual candor, que en nuestra patria se había superado para siempre la inestabilidad política que en otras naciones hispanoamericanas suscitaba continuos pronunciamientos y golpes militares. Por los que en cierta e imprecisa manera, nos sentíamos distintos del resto de esta América y, por lo mismo, nos atribuíamos el deber de irradiar hacia ella una cultura libre de tropicalismo.

No sé si ese lirismo llegaba a trasparentarse. Es posible que sí: súbitas, fugaces, incomprensibles sonrisas que ponían una chispa de malicia en los ojos de Pedro Henríquez Ureña o de Alfonso Reyes, no podrían atribuirse a otro motivo. Sospecho que si ellos respetaban nuestras ilusiones de argentinos, que si no nos desengañaban demostrándonos que la miseria y la ignorancia de esta parte del Continente no es privativa de "los otros países", era por saber que ese estado de cosas persistirá mientras la América Latina no actúe como un solo cuerpo, y por confiar en que la revista podría contribuir, en parte, a impulsar la solidaridad salvadora.

En cambio, el etnólogo de origen suizo Alfred Métraux insistía en que el atraso cultural y las condiciones de vida infrahumanas van juntas, incluso en nuestro país. Él había vivido con los aborígenes del Norte y Noroeste argentinos, y por conocer esa realidad se burlaba, con risa crispada, de la palabra "inquietudes", constantemente en boca de numerosos intelectuales porteños y pueblerinos, que en ese término concretaban su descontento o su frustración. Métraux nos lo repetía sibilante, como el chasquido de un latigazo destinado, también, a nuestras espaldas.

Lo recibíamos con risas, porque quienes proyectábamos la revista, ni psíquica, ni nacionalmente nos sentíamos "inquietos". Más bien éramos excesivamente plácidos: el campo que conocíamos y amábamos era el de Hudson y el que, en versión nueva, Ricardo Güiraldes nos había dado hacía

apenas tres años; el barrio pobre se despoblaba y aseptizaba en los patios con luna y calles suburbanas de los poemas de Borges; el cercano pasado rioplatense era un apretado, pintón y fresco ramillete antiguo en los cartones de Figari, y todo este conjunto de imágenes claras y de ideas optimistas combinaba muy armoniosamente en nosotros con la música moderna en la que Ansermet y Jane Bathory nos sumergían y con la estética de la sobriedad que Le Corbusier nos había inculcado. Sin embargo no éramos conformistas, ni estetizantes. Si no todos, por lo menos algunos de nosotros, entre éstos Victoria, sabíamos que muchas cosas tendrían que cambiar para que la sociedad humana fuese más vivible. De no haber sido así, Waldo Frank hubiera pasado de largo sin pedirnos que emprendiésemos una tarea que él consideraba parte de una revolución necesaria.

A comienzos de 1930, Victoria se fue a Europa con el propósito de volver vía Nueva York, donde seguiría el debate con Waldo Frank.

. . . . . .

Victoria regresó a mitad del año. Me llamó a la mañana siguiente y esa misma tarde fuimos con Mallea a tomar el té a su casa. Nos informó de cuanto había hecho por la revista, nos contó del escepticismo de algunos europeos respecto al cometido de una publicación demasiado americana, y cómo, después de conversar largamente con Waldo, había decidido definitivamente editarla.

Seguimos con nuestro proyecto pero, esos mismos días, se me cruzó otro: el de fundar un teatro experimental . . .

. . . . . .

El golpe militar del 6 de setiembre no impidió que siguiéramos adelante con las gestiones para obtener un teatro, pero muy pronto la polarización de las ideas, debida al retorno del conservadorismo, dispersó a algunos promotores y a otros nos puso en guardia contra el peligro de organizar algo que dependería del poder estatal o municipal.

La revista de Victoria, como yo desde hacía tiempo la llamaba, no sólo dependería únicamente de su voluntad y de su criterio, sino también de su bolsillo. No recuerdo que ni a ella ni a nosotros nos preocupara mayormente la crisis económica mundial que ya empezaba a sentirse en el país. Y cuando calculábamos el número o la importancia de los avisos que ayudarían tal vez a financiar la publicación, a ninguno de nosotros se le ocurrió, puesto que ignorábamos los procedimientos de las empresas para defender sus inte-

reses, que los avisos comerciales pueden actuar como censores indirectos, frenar ideas y hasta dictar rumbos.

Cuando comenzó el verano yo iba en auto directamente de la chacra de Merlo a la quinta de Victoria en San Isidro. Allí, tras las persianas cerradas de los ámbitos altos, fragantes a jazmín y magnolia, o ya entrado el sol, bajo las copas aparasoladas y frondosas de los árboles de la barranca, la discusión sobre detalles de la revista alternaba con lo que Victoria nos contaba de lo visto, oído y hecho en su viaje, entre otras cosas de su breve viaje a la Alemania de Hitler, de su encuentro con Aldous Huxley y después, el que en Nueva York tuvo con Sergio Eisenstein, a quien quería que se invitase para filmar *in situ* la vida del campo argentino. Como es natural cada tema suscitaba discusiones. Victoria de pronto se levantaba, se iba lejos... Volvía, y dándonos orden de oler nos ponía bajo la nariz un heliotropo, una tumbergia o un manojito de yerbas aromáticas. Al rato, con un: "¡No se pierdan eso!", nos hacía callar para que miráramos la luz rosada iluminando el río. También interrumpían el discurrir (Amado Alonso me había restituido los términos que en mi medio social era de buen tono evitar) alguna salida de Enrique Bullrich (alias Quique) o de Alfredo González Garaño (alias El Petizo), seguidos por un "¡Qué animal!" de Victoria y por carcajadas que provocaban despavoridos aleteos sobre nuestras cabezas.

Victoria ha contado cómo halló el nombre de su revista, que salió en enero de 1931 con tapas cubiertas de papel transparente y *también* con formato de caja de confites o de bombones. El color, buscado en la gama cromática de los lápices Faber, iba únicamente en la flecha señaladora de las tres letras del punto cardinal. Sólo mucho después, cuando se decidió que SUR fuera mensual, recurrimos para sus tapas a los tonos suaves de las cortezas de eucalipto.

Por primera vez leía originales con la obligación de opinar sobre ellos, por primera vez pude comprobar hasta qué punto la letra de molde altera lo escrito a mano o a máquina, por primera vez vi corregir pruebas y junto con Angélica —inmejorable compañera en toda tarea que requiera sutileza y juicio sereno— aprendí, más o menos, a hacerlo; por primera vez me di cuenta en qué consiste la buena composición tipográfica de una página y descubrí que la diagramación puede ser un arte. De nuevo me sentí fascinada por la pericia artesanal que permite saber, sin las dudas que subsisten al terminar otra obra de creación, a qué grado de perfección se ha llegado.

Sopesé largamente el primer ejemplar de SUR que tuve en mis manos, aspiré el leve olor a madera de su papel, pero no corté en seguida sus páginas en las que toda palabra me era conocida.

No me dormí hasta no terminar de leer el número entero. SUR tenía unidad orgánica, la mayoría de lo tratado era americano y en su totalidad reflejaba el espíritu de un grupo que iría imprimiéndole, cada vez más, un sello particular. Así lo creía, lo quería creer, a pesar del consejo-pronóstico que antes de afirmar que él "no puede tener sino dichas o desgracias europeas", da y hace Drieu la Rochelle en estos términos: "Al cabo de diez años romped vuestras máquinas de escribir, quemad vuestros archivos y cumplid, cada uno por vuestro lado, el trabajo comenzado en común. A la edad madura los artistas ya no pueden vivir en común: cada fruto los separa del árbol y de los otros frutos. Un nuevo equipo se formará bajo un nuevo nombre y os reemplazará. Y si por casualidad algunos de vosotros sois otra cosa que pensadores y artistas, si sois hombres de acción exterior, hombres de mando, hombres de negocios o políticos, entonces iréis a uniros a otros grupos para los cuales existen también estaciones más prolongadas...".

MARÍA ROSA OLIVER

ÍNFIMA PARTE

(Este fragmento de la epístola de un personaje simple" es en realidad ínfima parte de cierta comunicación mayor, que se desarrolla después compleja y virulenta en el contexto de la novela de que está extraído.)

Desde la barranca en que está enclavada la casa donde vivo bajan al valle dos estrechas vías serpeantes de las cuales una es un hilo de agua y la otra un caminejo tan angosto que si tuviera que descender por él más de una persona, tendrían que hacerlo en fila india, pues el camino carece de espacio más que para un cuerpo. Por lo demás, es tan empinado que el descenso se hace forzosamente presuroso, y el que lo practica, visto desde lejos, debe dar la impresión de alguien huyente del barranco hacia la tierra libre de la pradera. En cuanto al hilo de agua que conduce hacia abajo una finísima vertiente, se resuelve en el llano en un arroyuelo tributario, cristalino y ameno, excelente para el riego de sus filas de legumbres. De este modo, también por ese agente de comunicación vengo yo a servir desde mi región, o, mejor dicho, viene mi región a servir la casa solariega de los Randas, de quien es usted la última prolongación, bien que una prolongación indirecta.

Su casa, la granja, todo el campo que los rodea, están hoy hipotecados. Ello no ha servido para que doblegara usted la cabeza; y es proverbial entre la gente de estos sitios que, al revés, el contraste y las deudas en que los Randas la dejaron, viuda del último de sus hijos, sólo han servido para redoblar en toda su figura ese toque rígido y seco con que contesta a los perceptores de impuestos y a toda la variedad de cuervos que la comuna le envía a importunarla. Por otra parte, es sabido que, en el orden de la representación, ha mantenido usted el penacho de esa casa y cuando, de tanto en tanto —como hace cinco noches—, abre las puertas a los invitados a una de sus fiestas pomposas y exclusivas, a una de esas foráneas

comidas de etiqueta reunidas en un comedor colonial en mitad del campo abierto, nadie ignora que su busto erguido, su figura vestida de negro y su boca de labios finos y pocas palabras, ocultan el temblor de su cuidado sobre usted misma y señalan al mundo la prueba de un poderoso autodominio.

En sus ojos desdeñosos sólo unos pocos sorprenden ese relámpago de alerta por el que de pronto son cruzados. Pero aun los que lo ven atribuyen esa expresión intensa a la misma causa, y lo consideran como un signo de su necesaria autoridad, mujer sola y todavía joven en medio de una zona solitaria y de un destino igualmente solitario, cuyos aspectos íntimos o sensibles son para todos un dominio secreto. No para mí, usted lo sabe; pero yo soy un extraño, un transgresor, puesto a las puertas de su casa y que ahora, a sus ojos, merodea o atisba desde arriba, no sin la sonrisa irónica del adversario.

Esa sonrisa irónica se paseaba, en efecto, sobre mis labios, hace cinco noches, cuando ofreció usted su comida. Desde las nueve, en la oscuridad apacible de estas noches transparentes en que la luna aclara como nunca, vi llegar uno a uno a sus invitados, ejemplares de un coto insulso y decadente hacia quienes usted había dirigido mi desprecio, un desdén despechado, a su criterio, por lo cual, mostrándome ese cuadro de señores estaba segura de irritarme en mi cubil de la barranca. Vi llegar a unos acompañados de lujosas mujeres; a otros, de negro, solos. La enorme puerta, que está herméticamente cerrada desde que usted tan tajantemente me lo anunció, abría y cerraba una de sus hojas tragando a unos y otros: la casa estaba iluminada *a giorno*, y vista desde lo alto, centrando el campo, daba la sensación de una terraza feérica sobre la que caía un derrame de luces, casi diurnas por su pálido blancor. Se me representaba la absurda historia entera de esa familia de interesados inimaginativos, en quienes sólo la codicia asumía cierto valor de imaginación. Y de pie en la costa de mi barranca, como un piloto en la proa de su negra nave, con un mal cigarro negro en la boca, especie de titán me sonreía, imaginándome el salón de los Randas, con sus retratos de hombres angulosos haciendo los honores a estos pares, igualmente estultos e igualmente inimaginativos, igualmente interesados e igualmente tristes, crueles de tedio y crueles de deseos muertos, pese a su aire pretenso de indiferentes, de ingeniosos y de supercivilizados.

Sin duda cree usted que con esas exhibiciones al excluido de las fiestas, con uno de esos rasgos insolentes, puede todavía herirme. Pero ya pasó el tiempo en que argucias tan elementales podían sacar de mi fibra sonidos acusados. Ya nada me veja ni nada me alcanza, salvo la sensación de hallarme en este puerto inaccesible . . . y salvo lo que usted sabe. Lo demás

es para mí pasto de rumia; y antes de inducir en mis venas corrientes estimulantes, me fastidia y me encoleriza.

—Ah —la oigo decir con un aire de sorna. . .

No piense que soy simple. El fuego de furor y hambre de revancha que la raza humana pone a menudo en el fondo de los corazones al parecer más inocentes, esa llama dramática y oscura que no cesará nunca, ardía también en mí; y yo parecía un hombre lanzado a la busca confusa o desesperada de un sentimiento humano que ennobleciera o dignificara, lejos de envilecerme más. Sí. Yo buscaba desesperadamente algo que me hiciera olvidar de mí mismo, dotándome de una memoria alta y viva: la memoria de una vida superior a la que ocurre y decae en esta tierra. Y ese deseo me daba no sé qué de solitario, no sé qué de salvaje, no sé qué de bárbaro.

Estaba dispuesto a pasar por todas las tenacidades, por todos los excesos, por todas las luchas para salir a esa especie de luz y que al fin pudiera ver a los hombres sin detestarlos o menospreciarlos.

He superado ya la época de las distracciones tolerantes. Soy un hombre a quien nadie puede sentir pasar al lado sin sentir que pasa un disidente. Y la vida trata a los disidentes con la condigna descortesía. La vida es un animal de espinazo suave y fauces astutas. Pero yo puedo ser más astuto que ella sin tener el espinazo suave, porque la espero sin necesitarla y puedo verla doblegarse y encresparse alrededor, alternativamente, sin que se me mueva un pelo, como si viera patalear, haciendo la comedia, a la zorra desatada del cepo, cuyo destino, pese a sus engañosas contorsiones, ya sabemos que será dejar el cuero.

Pude, pues, dedicar a su comida una sonrisa, la sonrisa que está en condiciones de otorgar a esa clase de fiestas un hombre que ha venido aquí a pensar, descansar, vivir y pescar después de una eternidad de combates y ya cuando nada queda capaz de inspirar la lucha; cuando todos los resortes se han cansado menos el resorte que nos hace seguir de pie y durar, porque no pensamos entregar la vida, empecinados en vivirla hasta el fin, como el ayunador que cada día agrega un día más a su esfuerzo y continúa. Cada día más dejado atrás por su empresa, pero cada día más terco en seguir aún.

¡Seguir aún! Si me viera usted de cerca, usted que no me mira a dos pasos de distancia desde hace cinco años, vería qué profundo rastro ha dejado en mí el mediato y el inmediato pasado, y hasta qué punto estoy percutido por los resultados del encuentro con las circunstancias de mi vida. Advertiría que la antigua expresión de mi mirada ha dejado lugar a otra, y que ahora soy como un forastero casi desalojado de sí mismo;

"la estatua de la indiferencia", como diría algún honesto bienpensante, sin pensar que nada puede caminar más mortalmente que un alma atravesada de flechas. Observe con qué frecuencia cultivo ahora el lugar común: es como si estuviera en luna de miel con los "clisés", ya que a la postre de una vida es cuando venimos a advertir que la representación de la vida en su sustancia y en sus accidentes se compendia en el vocabulario más reducido, aquel que se limita a las frases que, de tan comunes, antes nos parecían triviales, y que ahora vemos que son las únicas que representan lo que expresan, porque son las que están más cerca del silencio o quizás porque no han admitido la trampa demoníaca de haber querido ser vestidas de pomposidad. A mí mismo me extraña verme, de pronto, ante un espejo inesperado: "¿Quién es?", me preguntaría anheloso ante ese advenedizo, si no fuera por saber que un mero sobresalto hubiera contestado antes a mi pregunta.

"¿Quién es?", "¿Quién soy?", "¿Existo?", "¿Vivo *todavía*, o la exterioridad de mí que veo es mera exteriorización de un eco, alejado de su son original?" He ahí algunas cuestiones que el hombre encuentra de pronto como trozos de sílex perdidos en el suelo de sí mismo. ¿Quién es? ¿Quién soy? ¿Existo? ¿Existo aún?

(Rememorar es difícil, inútil). Pero yo estoy aquí para rememorar. Y no me propongo por el momento más que hacerle rememorar a usted —pese a que no lo quiera y se resista, con esa recalcitrancia y renuencia con que se ha apresurado a volverme la espalda y dar sus pasos de dama vestida de negro hacia los sitios donde otros a mi vista han de recoger su afabilidad o su inteligencia—, sus largas charlas graves o sus risas de un sonido corto y metálico. Rememoremos, pues, ya que yo me lo permito.

(Tenemos tanto tiempo: usted allá, embarcada en su campo hacia la eternidad, y yo aquí embarcado entre el cielo que no pasa nunca y la tierra que tampoco pasa.)

Acuérdese de aquel hombre joven a quien usted preguntó a las puertas de su residencia de recién casada:

—¿Usted es el señor Blan?

Pregunta insincera pues me había visto una vez, meses atrás, y sabía perfectamente ante quién estaba.

—Sí. Yo soy —le contesté, disimulando.

Fue la segunda vez que rocé su mano larga; la mano fría y nerviosa de la mujer de un apenas conocido a quien iba a visitar por un proyecto que yo necesitaba conducir; la mano de Lucrecia Randas.

Fría y nerviosa, caminó delante de mí por el gran vestíbulo sombrío,

hasta la puerta de un escritorio viejo, con sillones de baqueta negra cuya superficie aparecía gastada y arratonada.

Su marido, el último Randas, estaba sentado allí. Lo veo poniéndose de pie, dándome la mano, provisto de un saco negro de solapas cortas, de corbata oscura, con la nuez de tuberculoso escapándosele del cuello. Era seco, titubeante de palabra, con un medio alzar de brazos para apoyar —o corregir— algún final de frase.

Me invitó a sentarme, él hizo lo propio. Me escuchó con atención, con cierta nerviosidad poco perceptible, que no escapó a mi ojo preparado. Usted había dejado el cuarto después de haberse despedido. Su marido me dejó hablar, me interrumpió con alguna que otra pregunta.

Permanecía un poco de costado, en un sillón negro, y me pareció descubrirle algo de cura, el semblante flaco y apergaminado de un ayunador o de un asceta, la expresión de un puritano. Sobre la mejilla, que veía yo de perfil, se destacaba el hueso agudo del pómulo, especie de espina sobresaliente de una piel rasurada y muy brillante, de un tinte cetrino.

—Mi querido señor, no me interesa . . .

Desechó la idea. Fue uno de mis primeros fracasos. Pero salí con una invitación a comer para una semana más tarde.

No me duelen prendas para confesar que el día señalado fui sin ganas. En la primera entrevista había surgido un obstáculo a mi ilusión más reciente, y llevé aquella vez de Randas una idea agria. Usted, debo confesarlo, no lo aventajaba en simpatía. Era la flor lejana de invernáculo traída a este destino de cónyuge pasiva: sentí antipatía y desprecio por quien, superior de aspecto, y sin duda de ascendencia, había aceptado esa fortuna secundaria en una casa de elementales y de ahorrativos. Pero no dije que no; la noche marcada para la comida, fui.

Sin confesármelo, llevaba para impresionarla mi mejor ropa, y aun así debí parecerle un ser extraño y tosco, pues su comportamiento hacia mí fue, desde ese momento, frío. Recuerdo la mesa tendida con cierto lujo, las vinagreras de plata en el centro, las jarras gemelas de vidrio azul y verde conteniendo el vino blanco y el vino tinto, el aparador y el trinchante oscuros, austeros. Y a Carlos Randas, tan impresionado por la severidad que usted daba a sus gustos, al medio, al servicio, que parecía más un invitado rústico que el pudiente dueño de casa. Yo y él hablábamos cohibidos de los temas rurales ante aquella joven enhiesta y crítica que no decía palabra.

Salimos al fin al "hall" a fumar un cigarrillo. El pocillo de café me temblaba en la mano áspera. Usted continuó entre nosotros, atenta a lo que hiciera falta; la repetición del café, el vaso de ron, el álbum de jardi-

nería. Opinó sobre el parque, sobre las plantas, en forma rápida e incontrovertible.

Me fijé en aquel "hall", en la chimenea, en los retratos de aquellos hombres flacos, tristes, en el encaje de los cubremesas, en los candelabros con sus velas, en los cielos rasos y su amarillor de tumbas, en la pesada madera oscura de los zócalos, y sentí todo. Yo era entonces muy sensible a los sentimientos que me demostraran; aquella noche me sentí como nunca abandonado, humillado. Y, por reacción, experimenté la necesidad de hacer algo que me diera fuerzas, que me sacara del pozo y me colocara en el plano de aquella dueña de casa.

—¿Más ron? —me había preguntado usted, como quien susurra—: "¿Tendrá la impertinencia de aceptar aún?"

Tuve la osadía de decir que sí.

Se levantó y me sirvió otro poco, de la jarra de cristal y plata. Sus manos eran seguras. Depositó la jarra y, enhiesta, volvió a sentarse.

Estábamos instalados en triángulo, con el desierto en medio; y yo me sentía tan a disgusto, tan rodeado de frío y mal disimulada malquerencia que no veía el momento de partir. Al propio tiempo, y por compensación, experimentaba un extraño sentimiento de angustia, como si irme así de aquella casa hubiera resultado una especie de confesión de inferioridad y yo hubiera tenido que hacerlo como un personaje indigno.

Confieso que experimenté la urgencia de fortalecer mi personalidad, rescatándola precozmente del oprobio. Así fue como, de pronto, obedeciendo a un impulso irreflexivo —y por lo tanto defectuoso, incompleto—, al escuchar la referencia de paso que hacía usted a la jarra del licor sosteniendo que estaba allí desde los orígenes de aquella casa, lo mismo que las jarras de plata destinadas a la cerveza, "pues lo propio y de rigor en otras épocas era beber la cerveza en jarras de plata", manifesté con viveza mi disconformidad, expresando que antiguamente no sucedía eso, sino otra cosa:

—Lo propio era beber la cerveza en jarras de peltre.

—No —dijo usted—. De plata.

Y guardó la actitud expectante de la persona que espera del que se ha equivocado la confesión del error. Pero no confesé ningún error, sino que, al revés, sostuve con calma y firmeza mi punto de vista. Eso la puso a usted en un singular estado de intolerancia e impaciencia. Me fue fácil advertir que se hubiera marchado con fastidio dejándonos solos, de no ser por aquellos principios de comportamiento que cultivaba en definitiva, aunque los retaceara en los detalles. Volví a manifestar, pues, de la manera más decidida, y a la vez más gratuita —pues con referencia a aque-

llo no sabía de la misa la media—, que la gente de rango sólo usaba en otras épocas las jarras de peltre.

Sentí que me ponía erizado como un gallo, así como que mi sonrisa debía de tener algo de genuinamente petulante y odioso, que era, por lo demás, lo que deseaba.

Carlos Randas, al oírme, tamborileaba con los dedos esqueléticos sobre el brazo del sillón, mientras usted, con miradas expresivas de su estado de ánimo, calló a la postre de impaciencia, dejándome hablar a mis anchas.

Hablé, en efecto, con petulancia y total necedad, abundando en no sé qué despropósito, hasta que al fin, viéndome hablar solo y comprendiendo que mi actitud había puesto más hielo aún en aquel cuarto áspero y desagradable, y no sabiendo por lo demás cómo poner fin a una argumentación caprichosa en la que cada vez me enredaba más y de cuya ilogicidad tenía conciencia, resolví ponerme en pie e iniciar mi partida. Usted y su marido se alzaron a su vez, como movidos por un resorte; y sin más palabras que las necesarias para significar su agrio adiós, me acompañaron hasta el zaguán.

No todo, sin embargo, es tan claro ni tan simple como nos lo muestra la vida en sus tan a menudo falsas evidencias. Y los caracteres de aquella visita, tan incómoda y tan ingrata, fueron cobrando en mi recuerdo, a medida que los evoqué al irme en mi lento sulky hasta la casa de mi padre —pues yo no soñaba entonces con vivir en el estratégico peñón—, contornos y saliencias en cuya consideración me entretuve de camino, y que se aclararon aún más en los días subsiguientes mientras los estuve rumiando. No es fácil borrar del orgullo rasguños parecidos y mi masticación mental fue laboriosa.

Me preguntaba qué razón podía haber tenido usted para demostrarme tan rotunda y tan ardientemente la cólera que yo le merecía. No me resultaba fácil explicarme —pues nuestro primer encuentro había sido a mi ver fugaz e indiferente— un sentimiento a la vez tan acentuado y tan gratuito, más aún considerando que no era yo más que un muchacho casi de su edad, sin intenciones fastidiosas ni objetivos desagradables, pues lo que tenía entre manos era una idea sencilla relacionada con la plantación de montes. Pero yo desde el primer instante, al hallarla parada en el vestíbulo de su casa, había sentido en mis ojos su mirada rápida, contraria, y me había parecido verla contraerse y erizarse ante una impresión demasiado fuerte, seguramente de rechazo. Por qué le había suscitado rechazo así, era lo que me preguntaba, y mi inexperienca juvenil me alejaba de toda interpretación satisfactoria. Quedé lastimado y ofendido, herido a la

vez en mis sentimientos naturalmente benévolos, y en mi orgullo; y me quedó en el poso de mí mismo una borra que no poca gente advirtió entonces y no dejó de tener influencia en el desarrollo ulterior de mi carácter, antes alegre y fácil.

EDUARDO MALLEA

(De un vasto tríptico de ficción que aparecerá en estos días editado por Sudamericana.)

SOLES INSCRITOS

I

Hacia el año 1100, el gobernador de la provincia de Won-Wei era Mi Fu, llamado también Mi Nan-Kong, gran aficionado a la pintura y a la caligrafía, crítico de arte, pintor y calígrafo él mismo. Como a muchos letrados de su tiempo, le gustaban las piedras extrañas y las admiraba. Un día, vistió su traje de ceremonia para saludar a una roca erguida en su residencia. Se inclinó ante ella y la llamó "Hermano mayor". Esta extravagancia podía parecer sacrílega. Se la comentó mucho y llegó a oídos de un censor imperial que hizo un informe sobre el asunto. Los Anales de los Song conservan esta anécdota. Según otros textos, el administrador excéntrico fue destituido.

Mi pusilanimidad me habría impedido sin duda librarme a esa manifestación algo provocadora, pero siento por las piedras la misma reverencia que aquel lejano chino.

Mi Fu no se contentó con eso. Representó la escena en un cuadro, perpetuando por bravata su gesto imprudente. Tres siglos después, el pintor Ni Tsan comentó esa pintura observando: "Se ve que no se ganó sin razón su sobrenombre de *Cabeza al revés*".

Mi Fu era agitado y agresivo, intolerante y temerario, desdeñoso de los caminos trillados, con inclinación a lo enigmático, a la contradicción y al desafío. A veces se vestía de tal manera que los papanatas se aglomeraban alrededor de él en la calle y le gritaban cosas. Prudente por necesidad, en ocasiones, no sabía en general resistir a sus impulsos.

El *Mi Nan-Kong T'an-che* cuenta cómo, en otra ocasión, su afición por las piedras raras lo llevó poco a poco a no cumplir con los deberes de su cargo. Era entonces gobernador de Lien-chuei, no lejos de Ling-pi, lugar célebre por las piedras que allí había y que, adecuadamente talladas y pulidas, tenían virtudes musicales. Mi Fu las coleccionaba, las contemplaba, las acariciaba todo el día, les daba nombres que convenían a su belleza y descuidaba completamente la administración de la provincia. El censor Yang Ts'eu-Kong lo

tomó a pecho y fue a amonestarlo oficialmente. La entrevista se cuenta en estos términos: "El príncipe os ha confiado la carga de una encomienda de mil *li*. ¿Es posible que juguéis todo el día con piedras sin examinar en lo más mínimo los asuntos de la encomienda?" Mi se colocó ante el inquisidor y sacó una piedra de su manga izquierda. Esa piedra estaba traspasada de profundas grietas; cimas y cavernas se hallaban allí completas. El color era de una belleza extrema. Mi la hizo girar en todo sentido para mostrársela a Yang y dijo: "¿Se puede no amar a una piedra como ésta?" Yang ni echó una mirada al objeto. Entonces Mi metió la piedra en su manga y sacó otra. Ésta presentaba las más extraordinarias alineaciones escalonadas de cimas escarpadas. Mi volvió a metérsela en la manga. Por último sacó una piedra celestial por su dibujo, divina por su cincelado. Miró a Yang y dijo: "¿Se puede no amar a una piedra como ésta?" Yan dijo de repente: "No sois el único que la amáis, señor; yo también la amo". Después arrancó la piedra de manos de Mi Fu, subió a su carruaje y se marchó. Despojado de la más hermosa piedra de su colección, Mi, desconcertado, trató en vano durante varios meses de hacerse devolver su tesoro. Varias veces escribió para pedir que se lo mandaran, pero nunca lo recuperó.

No tengo ni tendré jamás una provincia a mi cargo. Soñando con las piedras del mismo modo que Mi Fu, pierdo un tiempo menos precioso, pero igualmente irreversible. Comprendo sus argumentos, que él imaginó difíciles de resistir. Pienso en la severidad, en la indiferencia tal vez fingida del censor Yang. Me convenzo a mí mismo de que, al fin y al cabo, él no quería dar una lección al gobernador negligente al sustraerle la piedra que más le gustaba, sino que fue invadido por la misma pasión y que sucumbió a la tentación de apoderarse de la maravilla. Comparto la desesperación de Mi Fu. Siento que padeció una pérdida irreparable y adivino que no haya podido consolarse de ella. Más allá de los siglos y de los meridianos, a pesar de la oposición de los caracteres y del destino, me une a él una complicidad singular que no he tenido con ninguna otra persona.

Como él, busco las piedras excepcionales. No les doy nombres hermosos. Pero me suele suceder que intento describirlas. Prefiero sus dibujos a las pinturas de los pintores, sus formas a las esculturas de los escultores, porque me parecen las obras de un artista menos meritorio pero más infalible que ellos. En su simetría y sus curvas caprichosas, mi soñar descubre los arquetipos coherentes de los cuales derivan no la belleza —que cada cual aprecia según la situación en que la historia lo ha colocado—, sino las normas permanentes y la idea misma de belleza, quiero decir, el inexplicable e inútil agregado a la complicación del mundo que hace que se dividan las cosas también entre hermosas y feas.

Mi Fu fue primero calígrafo. Adoptó la cursiva llamada de hierba, técnica peligrosa, arriesgada, toda brusquedad e inspiración. Se afirma que esta letra de cadencia rápida es "de la naturaleza del viento" y que se la traza mejor en estado de ebriedad. Mi Fu utilizaba la tinta rota, la tinta quemada, la tinta acumulada. El pincel no le bastaba. Solía pintar con papeles retorcidos, restos de caña de azúcar, cálices de loto. Pintaba paisajes. Los pintaba cada vez menos nítidos, cada vez más diluidos, y como bebidos por la atmósfera. "Su pintura tenía el sabor de los celajes", escribiría después Fu-Pao-che, citado y aprobado por Chan Hao al final de la dinastía Ming.

Casi todas sus obras han desaparecido. Se dice que pintaba cuadros que no representaban nada, o parecían no representar nada. Se le atribuye (algunos se lo reprochan) la técnica de la tinta proyectada. Salpicaba de tinta un papel de arroz. Seis meses después, afirmaba que las manchas eran un cuadro. Supongo que al final de su vida ya casi no pintaba paisajes. Con muñeca ejercitada y siempre flexible arrojaba la tinta y hacía manchas, imaginando que se eclipsaba y que dejaba pasar la naturaleza a través de él. Quizás ya no se concedía seis meses para escoger las más dignas entre las superficies manchadas, despiertas, llamadas a salmodiar una monótona consigna intercambiable. Elegir estaba incluso demás. Por otra parte, ¿quién era él para elegir? Perseguía las armonías elementales, fundamentales. Un día, debió de advertir que las tenía desde hacía tiempo ante los ojos; que, en los dibujos y colores de las piedras, encontraba manchas más naturales que las suyas, e inmemoriales, incontestables. Entonces, a pesar de que los textos no lo dicen, presumo que dejó de pintar, pues no quería volver a dibujar y colorear paisajes, retratos, naturalezas muertas. Otros, en su lugar, se habrían (se han) suicidado. Otros se habrían (se habrán) vuelto, por burla, saltimbanquis de una especie inédita. Hay sin duda pendientes que vuelven a subirse con dificultad.

Es probable que yo haya transformado, desviado aún más de lo que creo, los datos tradicionales de esta biografía sin par, aunque más no sea por su expresión. A veces los he buscado en sabios estudios, a veces los he recogido de oídas, y era como si me llegara de nuevo un muy antiguo rumor ya oído, casi familiar. Sin duda, he perpetrado una detestable mescolanza de historia y de fantasía. Pero estas prevaricaciones no tienen, me parece, una importancia decisiva. Lo esencial es la lógica inevitable de las cosas. Si el proceso que describo no fue el de Mi Fu, fue, en otra parte y otro tiempo, el de otros pintores. Aunque no hubiera sido el de ningún artista, sería siempre un proceso posible, siempre inminente, que conviene tener en cuenta casi como si, efectivamente, hubiera acontecido.

En cuanto a mí, estaba solo y desconcertado entre muchos intentos de pintores contemporáneos, algunos de los cuales podían evocar, a primera vista por lo menos, las ambiciones y la renuncia final de Mi Fu. Un amigo, conocedor de mi afición por las piedras, puso entre mis manos una obra consagrada a ese maniático fraternal, exhumado por milagro de los sedimentos de la historia. Mi Fu fue, como yo, un funcionario más preocupado por minerales que por expedientes. Escribo estas páginas para agradecer al Maestro su connivencia silenciosa y para honrar su memoria.

Me queda por señalar una última coincidencia. Cuando miro atentamente las piedras, me aplico a veces no sin candor a adivinar sus secretos. Me dejo llevar por la imaginación y trato de concebir cómo se formaron tan enigmáticas maravillas, nacidas de leyes que a menudo parecen violar, como si fueran el producto de un tumulto y, para decirlo de una vez, de una fiesta desterrada en adelante por su modo de existencia. Me esfuerzo por aprehenderlas con el pensamiento en el instante ardiente de su génesis. Me llena entonces una clase de excitación muy particular. Siento que en alguna medida me torno de la naturaleza de las piedras, al mismo tiempo que las acerco a la mía gracias a las propiedades insospechadas que suelo atribuirles en el curso de especulaciones sucesivamente precisas o flojas, compuestas por la trama del ensueño y la cadena del saber. Ahí se escalonan y se derrumban sin cesar frágiles edificios, tal vez necesarios. La metáfora favorece (o corrompe) en ellos el silogismo; la visión nutre el rigor (o lo extravía). Entre la fijeza de la piedra y la efervescencia mental se establece una suerte de corriente en donde encuentro por un momento, memorable, cierto es, sabiduría y consuelo. Por poco, vería en esto el germen posible de una especie inédita y paradójica de mística. Como las otras, conduciría el alma al *silencio de media hora,* la conduciría a disolverse en alguna inmensidad inhumana. Pero ese abismo no tendría nada de divino y hasta sería todo materia y materia sola, materia activa y turbulenta de las lavas y las fusiones, de los sismos y los orgasmos, y de las grandes ordalías tectónicas; y materia inmóvil, de la más larga quietud.

Nada impide que la meditación alcance entonces el vértigo, el éxtasis. Ignoro si la iluminación que, según dicen, libera de vicisitudes y avatares, puede surgir a partir de semejantes soportes. En cuanto a mí, tiendo a considerar que el soporte es cosa sin importancia. Creo saber de buena fuente que si se me diera por casualidad este privilegio (este engaño), una vez reencontrada la unidad y conseguido el desapego, me volvería a encontrar al minuto ni más ni menos que los otros liberados (que los otros fascinados) por las noches oscuras y los castillos del alma, restituido a la condición

común, a mi lugar y a mi cuerpo efímero, que no es duradero ni de piedra. De esto me quedaría, sin embargo, un recuerdo, una astilla, algo de ínfimo, que perdura. Semejante bonanza en el barullo, en el discurso sin tregua ni coma en que se sumen nuestros días, no es poca cosa.

Es seguro que Mi Fu conoció experiencias de este estilo. Había cambiado por un cuadro de gran valor una pieza excepcional, la piedra Yen-chang o Tintero Montaña, que pasó después a varias manos antes de que la admitieran en la colección del Palacio. Mi Fu le consagró un poema, en que describe las espirales de nueve vueltas que suben la pendiente de la piedra, el lugar donde crece el hongo de la inmortalidad y el lugar en que se adivina la presencia oculta de la serpiente. El dibujo del Tintero Montaña existe. Figura en el Cho-Keng lu. Un corto comentario precisa que la piedra no ha sido esculpida artificialmente. A la izquierda, al pie de la página, se puede leer la indicación siguiente: "*La gruta inferior comunica con la gruta superior por una triple contorsión. Un día hice allí una larga excursión mística*". Lleva la fecha de 1102. Mi Fu murió en 1107. La declaración es sin duda de él, piadosamente copiada tal vez.

II

En cuanto a mí, me propongo hablar de una gruta igualmente reducida pero más sencilla y cuyo exterior se hubiera convertido en centro, una gruta invertida, por así decirlo, como un guante vuelto del revés. Las geodas de sílice no son sino gruesas piedras pesadas, grises y rugosas. Son gruesas y están tapizadas de cristales. En seguida detrás de la corteza carcomida comienza otra piedra dura, traslúcida, de grano fino: la calcedonia; generalmente en su variedad veteada, el ágata. Pirámides de cuarzo hialino o de amatistas revisten las paredes internas de la cavidad y la transforman, una vez abierta como un fruto, en cavernas que resplandecen.

A veces, las agujas agrupadas en haces alargados alternan como los husos de la pulpa de las naranjas o como las fibrillas de los músculos estriados, de tal manera que desde todos lados alcanzan el centro. El bolsillo entero está ocupado por una gavilla deslumbrante. Al contrario, en otras muestras más raras, la especie opaca forma el carozo. Alrededor brota el cuarzo en corolas de luz vitrificada. Como las otras, las calcedonias rodeadas de una gloria tal se dejan cortar en rebanadas y pulir. Las capas sucesivas, que a menudo las constituyen, afloran entonces en meandros paralelos sobre el espejo sucesivamente sombrío o claro.

El cuarzo no se presenta siempre como horripilado en torno a la calcedonia. Se extiende a veces en napa continua. En el matorral de cristales

truncos, hexagonales y frecuentes como células de avispas y alvéolos de miel, regulares y apretados como canales de helechos antediluvianos o vasos capilares de hueso de dinosaurio, un disco sin falla aparece como un sol fúnebre en un firmamento aséptico: un círculo azul noche, rodeado de clemátides, después de pervincas, después de nomeolvides, por fin de leche azulada. Al reverso de la placa, como para acentuar el contraste con el espacio cristalino, un horrible planeta, amarillo sucio y azul, con tintes falsos de aceite pesado y de icor, de escoria y de petróleo, de biela y de engranaje roñosos, con el verde glauco de confines de aeropuerto, entenebrece más que aclara, las grandes grietas de témpanos con los mismos matices amortiguados de frutos pasados.

Poco importa. Concibo sin esfuerzo cómo en el interior de los geodos el sílice lentamente se ha depositado en ágata, después en cuarzo, dejando en el centro un espacio inhabitado o a veces un líquido prisionero durante milenios. Pero me desconciertan esos cristales extravertidos, venidos ¿de dónde?, y que revisten por doquier formas atormentadas. Sospecho que la explicación ha de ser la misma en los dos casos, pero aquí el resultado sorprende más. No pienso que se trate de una simple cuestión de frecuencia. Desde luego es infinitamente más raro que los cristales de cuarzo envuelvan el ágata en vez de estar envueltos por ella. Pero esta anomalía parece además denunciar, sancionar una especie de atentado contra el orden natural, una violencia que hasta el ignorante parece percibir por no sé qué instinto. Le extraña la disposición inesperada y sospecha que aquí se oculta algún prodigio que no llega a identificar, ni siquiera a definir.

* * *

Sobre una placa espesa, de una sustancia a la vez magullada y suntuosa, estallada y estallante, se redondean enormes gotas de noche. Se extienden en el centro de la playa centelleante, cuyas tinieblas muerden. En su origen fueron tres. Pero dos, al crecer, se juntaron. Han empezado a fundirse. Dibujan una especie de elipse oscura, ligeramente estrangulada hacia el tercio de su altura. Una estrecha ribera azulada las engasta nítidamente y las separa de una cinta más ancha que repite su color pardo. A su vez, esta cinta está bordeada por un segundo anillo pálido que resucita esta vez el azul indeciso del primero. Muy delgado, no tiene más espesor que el de un contorno apenas marcado. Así modulados, el pardo y el azul se suceden, se extenúan y pronto ya no tienen fuerza para resurgir. Entonces, aparece el cuarzo sin color que parece triunfante por no tenerlo.

Los tres discos están situados en el mismo eje, juraría uno que están

superpuestos. Para la imaginación, siempre incitada a leer o a proyectar formas en cada dibujo del azar, la más alta de estas manchas, la que quedó aislada, puede parecer la cabeza, y las dos otras, que están soldadas, el torso y el abdomen de una especie de larva monstruosa. Me entrego al demonio de la analogía, como jugando, y me espanto ante un feto fabuloso más próximo de la ameba que del animal constituido. Está compuesto de una jalea poco diferenciada, a la cual la bolsa que la contiene da un comienzo de apariencia. La continuidad de la efigie está asegurada por un islote de cristal aplastado entre la mancha superior y la otra, que consigue sin embargo empujar hacia arriba y hacia abajo el primero de los filetes azulados y aún la larga banda de miel oscura. De esta manera, aparece como un losange curvilíneo, una especie de as de diamante natural, comienzo de cartílago o de cuerno que se espesa en la cola uniforme, premonición vaga de lo que podrá ser un día una vértebra, y que ya hace las veces de articulación o de fuelle entre dos partes del ser conjetural.

Adosado a la aureola exterior del simulacro incierto, evocando una franja de arrecifes o de espumas sólidas, una exhibición de agujas luminosas marca la explanada del nuevo imperio en que el sílice se vuelve cuarzo. La barrera continua de los puntos apretados está subrayada en sus menores accidentes por una línea temblorosa, endeble como hilván de costurera, cristalino por la sustancia, pero conservando de los núcleos de ágata el color cálido y graso del café tostado.

El festón dibuja la ínfima frontera de un campo de fuerzas que expira allí. Recuerda el dobladillo de nácar y de fucos, de conchas trituradas y de algas errantes que denuncia a lo largo de las playas el avance más profundo de la marea, allí donde vuelan al menor soplo y se dispersan antes de disiparse, enjambres evasivos de copos irisados. Más acá está la arena y la ribera que generalmente la ola no alcanza. Más allá, el dominio del mar y aquí también el resplandor del cristal, un matorral diáfano de prismas desordenados de donde emergen archipiélagos de manchas sombrías con sus aureolas sucesivas, invasores como aluviones de delta. Pues hay otros hogares dispersos en la piedra. A la derecha, y más fresco, diríase, un iris azul lavanda, tímido, color de flores de lino, atolón apenas protegido, abre desorbitado su almendra casi directamente sobre el mismo lecho de cristal estremecido. Pertenece a tal punto a la misma especie que los charcos oscuros, que también él está investido a distancia por la misma línea de dientes de serrucho, igualmente transparente y pardo, ya pronto a desposar, a acusar cada breve protuberancia de la cintura de las rompientes. Un friso idéntico circunscribe cada hogar. Se juntan y se componen cuando las manchas, aumentando, se aproximan. El grupo entero de las islas se encuentra pronto en un recinto,

como sucedió con las manchas aisladas y las manchas gemelas que ocupan el centro de la placa. En el reverso de ésta, todo está transformado. La endeble albufera azul ha desaparecido. Para que pierda su tinte de cielo ha bastado que camine el trecho del espesor de una mano a través de una severa sustancia. En adelante, dos anillos pálidos encierran y ritman sus tinieblas recientes. Nada lo distingue ya de las manchas sombrías y anchas que del otro lado contrastaban con su suavidad de acuarela. Éstas no han sido menos alteradas en el curso del mismo ínfimo viaje inmóvil. Han conservado su ventaja y no han necesitado un mayor intervalo para comenzar a diluirse.

Empañadas, extendidas, derramadas fuera de su envoltura, arco iris de la sombra en vías de disolverse, pierden ya su rigor, atrapadas por no se sabe qué niebla que las restituye lentamente a su indistinción original. Misteriosa metamorfosis de lo inmutable por excelencia: ¿qué sobresalto enterrado en el fondo de la geología, qué espasmo helado, qué calambre inexorable tuvo de pronto el poder mil veces más petrificante que el de la Gorgona de las fábulas de pasmar hasta la infancia de la piedra y sus zafarranchos?

El grupo de los astros apagados y de las excrecencias más claras que ahora los deforman representa una especie de continente abollado. Sigue circundado por un encaje de cortas flechas de cristal que abraza un espacio mayor y que está siempre bordeado del mismo estremecimiento oscuro. Ha conservado su color, su delgadez, su nitidez. Parece presagio y avanzada, límite reivindicado, prenda y jalón de la próxima etapa de un avance en principio inevitable y sin embargo detenido. La sorda gangrena aumentaba; las taimadas auscultaciones en la periferia de los cánceres y sin que nada se transparentara aún, gravaban una zona secretamente sembrada, domesticada a la sombría metamorfosis, cuando bruscamente, bajo el efecto de una palinodia inexplicable, todo fue fijado, endurecido, helado por el resto de los tiempos. Un emblema eterno y vacío reemplazó el lento contagio y propuso su falso misterio, como si fuera uno de los innumerables testamentos dejado en lo íntimo de los minerales por una tropa de demiurgos o de niños nunca cansados de trazar signos, de comunicar mensajes vanos; o de pintar.

Todos tenemos la experiencia de círculos que van agrandándose. Basta con que se haya sido testigo de la caída de una piedra en un estanque. Pero nadie ha visto círculos que, partiendo del fondo del horizonte, corran a hundirse en su propio centro. Por eso ante los anillos del ágata, el espíritu se ve llevado a suponer primero una terrible incandescencia, que lleva en puntos definidos toda sustancia a su fusión. Después este rayo, este

acceso agudo parece aplacarse a medida que se propaga. Pero ¿acaso el movimiento habrá sido inverso? Podemos imaginar que la chispa íntima, de la cual se desprendió súbitamente tanta energía, no sólo fundió los cuerpos más rebeldes, sino que los redujo al estado de dóciles y fugitivos vapores.

La ardiente sacudida debió de provocar entonces vacíos poderosos. Se produjo hacia esos hogares de insoportable nulidad un llamado irresistible. Una prisa absoluta precipitó allí, para llenar la ausencia, una materia fascinada, licuada, evaporada. El trance duró el tiempo de un relámpago, después fue el lento enfriamiento, la vuelta a lo esponjoso, a lo poroso, pronto a lo compacto, después a lo inflexible, a lo inalterable. Las cintas concéntricas marcarían entonces en la calcedonia zonas de imantación decreciente, donde la aspiración radical era sentida con fuerza cada vez menor, mientras que el centro se espesaba, reteniendo en su magma toda escoria, todo pigmento, hasta las sales más volátiles. Un equilibrio difícil se establecía, por fin. Más allá de los meandros coloreados se extendía en adelante un almocárabe de picos más salvajes y enmarañados que en Uccello, más apretados y más nobles que las lanzas en Breda, un mineral creado, una roca como destilada: el cuarzo puro, incoloro, insípido, encerrado en sus ángulos y sus aristas.

En el corazón de la piedra permanece el dibujo espléndido que ella proclama y que, como la forma de las nubes, como el perfil cambiante de las llamas y de las cascadas, no representa nada. Jamás representó, como lo he pretendido hace un momento, larvas o lémures, que en verdad no tienen más apariencia que la que les presta la imaginación del hombre; y acontece que ella los fabrica a partir justamente de esos dones de la suerte. Nunca hubo imágenes, nunca signos, sino imprevisibles resultados de un juego de presiones inexpiable y de temperaturas tales que la noción misma de calor ya no tenía sentido. Al mismo tiempo, esos blasones son norma y canon de la belleza profunda, la que sobre las riberas opuestas se esfuerzan por enriquecer y reencontrar los raros aciertos del genio. Procuran además, sorprendidos en el acto y al instante el corte irrecusable hecho en el tejido del universo. Como la impronta fósil, este sello, esta huella no es sólo efigie, sino la cosa misma por milagro estabilizada, que da testimonio de sí y de las leyes ocultas del impulso común en que la naturaleza entera se ha visto arrastrada.

De mis frágiles hipótesis no retengo ninguna. Sé que todas provienen del mismo soñar, informadas sin duda, pero aventuradas y casi visionarias. Queda, sin embargo, un dato que no admite reparo. Un minúsculo cataclismo ha suscitado, en el seno del mismo cuerpo, una partición decisiva. Por un lado, una masa homogénea que no conoce la estructura ni el número, que se extiende en todas partes idéntica a sí misma, sin planos privilegiados ni

hendiduras fáciles; por el otro, el orden y la red, el ángulo imperturbable y la derecha infalible, las simetrías ritmadas como maravillas de prosodia, los armoniosos poliedros regulares, de los que un griego sabía ya que no eran ni podían ser ni serían eternamente más que cinco, el nacimiento y en seguida la perfección de la geometría.

Amorfa, la materia sólo obedece a leyes físicas elementales. La sola gravedad superpone las napas paralelas. Basta un torbellino para esbozar una esfera, la forma simple e inevitable que toma un astro en su curso, la gota de rocío y el sílice derretido en el corazón del cristal. La especie indiferenciada no es sino líquido enfriado, que fue barroso y complaciente, al aceptar toda forma dictada por los obstáculos visibles o las solicitaciones, las pendientes que no se ven. Del universo cristalizado, la curva está desterrada, como toda flexibilidad y todo capricho. En cada caso, un orden único, la aguja y la pirámide singulares cuya fórmula obligatoria ha decidido un antiguo cálculo, obra de nadie, y que proviene de la sola arquitectura del mundo. Como recompensa de tal despotismo: el resplandor, patrimonio de las superficies lisas y puras.

Por cierto, la dicotomía original que en una misma especie química separa el cuarzo del ágata excluye la conciencia y la elección. El divorcio ha nacido de una diferencia de trato exterior circunstancial. El misterio de la inútil duplicación que de ello resulta, subsiste, sin embargo. El espíritu sueña con los cuerpos que cristalizan de acuerdo con varios sistemas. Se pone a interrogarse sobre esta irrupción del número que viene a ordenar lo inerte. Muy severas pruebas han dado poder a un principio regulador. Lo han inventado, antes que la vida y antes que el instinto, como otra solución y otra necesidad. Es mecánico, rígido, capaz de construir sin ser capaz de propósitos. Prematuramente inteligible en un universo en que nada todavía es inteligente. Pero un paso decisivo ha sido dado. Con los rombos y los prismas algo que sale del caos por fin se repite y se refleja. La naturaleza deja de ser la rústica que ha sido al principio. En la otra extremidad del laberinto infinito, se abren los riesgos y las proezas de la conciencia y de la duda. El pintor que vacila al colocar el toque justo, el poeta, el legislador o el teólogo que encuentran la palabra exacta para el verso, el veredicto o el dogma, el injerto del jardinero, la conjetura del físico son otras tantas bifurcaciones subsidiarias que multiplican y desparraman el primer dilema, donde la suerte del cristal fue concedida al mineral entumecido.

Relevan quizá algún otro ramal más próximo al origen, pero al cual no he sabido remontarme. En el otro sentido, el andar es más claro. Por mil corredores ramificados, nacen el estambre y el esporo, la rueda y la palanca, la aleta y el ala, la antena y la mano. Fue un gran número de encrucijadas,

cada una de las cuales llevaba a otra, sin horizonte y sin descanso. Sobre la pantalla azul del cielo, en las solas islas Canarias que la credulidd supone las cimas de la Atlántida sumergida, el enorme drago bífido despliega en horquillas sucesivas, idénticas como ángulos de cristal, su ramaje inmenso.

El mundo es un árbol semejante. Una savia única circula desde el tronco macizo hasta el pálido retoño. Hasta la ramita muerta queda inervada. La misma trama gobierna subterráneamente la naturaleza entera. Nadie sabe el lugar que ocupa. En este universo de espejos y de desdoblamientos, algunos, un poco mejor situados, tienen licencia para reconocer que las agujas de cuarzo, las caparazones en el fondo del océano de los microscópicos radiolarios y el incierto Pitágoras han construido una misma geometría en una total ignorancia mutua. Eso es todo. Yo también, cuando escribo estas páginas, juntando palabras con trabajo y libertad, cumplo, pero de otra manera, la misma tarea que no era todavía tarea ni nada semejante y que, sin embargo, fue la de las piedras que he intentado describir.

Si la naturaleza, al cabo de cuántos errores y tanteos, ha producido por fin seres lúcidos y responsables, cómo no comprender que está toda metida en ellos; que los habita, los ocupa, y los llena; que si ellos creen diferir de ella, es en vano, y por presunción; que no podrían serle más fieles sino usando los privilegios que ella ha proporcionado a su especie al precio de una terca paciencia y de felices inversiones; que ella extiende ahora sus palpos a través de ellos, por ellos y sus más sutiles intuiciones; y que los razonamientos de su inteligencia no son sino los últimos pseudopodos, siempre miopes, inventados por la gigantesca ameba insaciable y populosa.

Dejar pasar dentro de sí mismo la naturaleza no es para el hombre intentar o fingir volver al nervio o a lo inerte, ni tratar de renunciar a los poderes que se le han concedido. Es, al contrario, profundizarlos, exaltarlos y constreñirlos a nuevos deberes. He conjeturado hasta en el tétrico interior de las piedras la analogía de esta pasión. He seguido o previsto o deducido al fantástico Mi Fu, sus respetos y sus fervores. Pero no compartiría sus abdicaciones, si hubiera renunciado, hombre, a hacer menos de lo que hicieron al comienzo las piedras, cuando inventaron en la primera encrucijada el cristal.

Escribo *inventar, encrucijada;* hace un momento escribía *tarea, pasión, paciencia* y el humilde verbo *hacer*. Me expreso con el léxico de mi condición: no conozco ni conoceré otro. Las piedras no tienen léxico, pero ésas no son, según mi convicción, sino diferencias locales como dijo antaño otro griego: "Cambiar de resplandor por la superficie". El lenguaje también y el trivial diccionario que, penosamente, en cada idioma, junta las desig-

naciones de todas las cosas conocidas que están en el mundo, me reprocharían la menor negación.

No me confiaré al azar, al accidente, puesto que la variedad a la que pertenezco en la inmensa taxinomia ha recibido la gracia de no ser del todo esclava de ellos. Si fuera pintor no salpicaría con tinta el papel de arroz ni con colores las telas. Escritor, como no me avergüenzo de serlo, no quito a las palabras su sentido, a la frase su gramática, al discurso su coherencia. Como testimonio de esto, y como otros chinos que firmaron más tarde lajas de mármol que no habían pintado, a mi vez, hoy, falible y presuntuoso como son también los hombres, culpable y juez de mi texto, y puesto que además es la usanza, en este cantón exiguo de la naturaleza, agrego a mis confidencias tartamudeadas y comprometo risiblemente en ellas mi nombre efímero,

ROGER CAILLOIS

(*Traducido por V. O. y E. P.*)

MONÓLOGO

¿De dónde provenía su desdicha?
Pensé en cada palabra dicha,
en tus trabajadores, tus calores,
en tu sudor y fragancia de flores,
en tus caudillos, con desesperanza,
en tu amor que no se cansa.
Pensé en tu historia
que obliteré en la infancia, de memoria,
y vi tu sol con su cara de león amarillo
y te reconocí en un grillo,
solo, cantando en la noche,
en la amatista de mi madre, en un broche,
en la lluvia de ayer
sobre tu ímpetu de reverdecer,
en tu ceibo rojo y tu dulce aguaribay
convertidos, el domingo, en caravanserai,
en tu ala de picaflor iridiscente,
en el clamor de River, de Boca, de Independiente,
en el agresivo salivazo,
en los caballos que huyen, en esplendores del ocaso,
en la tumbergia cual candelero
de Árbol de Navidad en enero,
con cara y cruz en una moneda,
en tu amor que nos enreda.
Recorrí tus caminos cabizbaja en mi sueño
como los perros que no tienen dueño.

Oí voces que hablaban sólo de plata,
de la ambición que mata
y del temor que es como la polilla,
y vi el cardal azul, la retama amarilla,
y a niños delirantes sobre un patín descalzos,
y a adultos que de sufrir se vuelven falsos,
y oí tu voz de tango, de milongas, de marchas
lustrar tus grises calles de invierno con escarchas,
y vi lo que se borra y se vuelve a escribir
con tiza, en las paredes como el gusano para revivir,
y lloré al despertar
porque estabas ardiendo como un mar.
Pensé en tus hombres que no están conformes.
Vi tus campos enormes
y vi en cada pecho
dentro de cada techo
brillar en miniaturas
una a una, tus desventuras
a través de tus días,
como si fueran símbolos de las mías,
con estandartes y con gritos,
con sórdidos ritos,
te descubrí, Argentina,
en cada esquina,
a fuerza de conocerte como si no te conociera
a ejemplo de esa enredadera
ciega adherida a una planta
o del zorzal insistente que canta
sobre el barro azulado y mío
de la costa del río.

SILVINA OCAMPO

¿ES POSIBLE UNA HISTORIA DEL ARTE?

Parodiando la añeja historieta (yo no creo en las brujas, pero que las hay, las hay) sólo que cambiando el acento del énfasis con el orden de sus proposiciones, diré: que hay una historia del arte, la hay, pero yo no creo que sea posible. Acaso la prudencia me indicara que debería decir: "no creo del todo", pero me parece más decoroso confesar que, por lo menos, no creo creer en ella. El propósito de estas líneas es tratar de aclarar a mis lectores, y sobre todo de aclararme a mí mismo, el cómo y el porqué de esta íntima convicción que a primera vista puede parecer descabellada. ¿Cómo me atrevo a decir que no existe una posible historia del arte cuando hoy tenemos más historiadores del arte que en ningún otro momento de la historia . . . naturalmente del arte? Tan especioso argumento es fácil de rebatir, puesto que tampoco hubo nunca más astrólogos, sin que ello me lleve a creer en la astrología.

Pero cualquiera de esos historiadores del arte en trance de perder su oficio podría ponerme delante de los ojos la inmensa multiplicidad de formas que los llamados artistas han ido creando en las diversas épocas, y cómo las mismas se ordenan muy juiciosas en sus respectivo estilos, y así el bizantino precede al románico, éste al gótico, tras el cual apunta el renacimiento y así sucesivamente. Y ahí está, en ese "sucesivamente", en ese transcurrir de la diversidad donde lo histórico del arte aparece, o debiera aparecerme a mí, incontrovertiblemente histórico. Además, podría argüírseme, el acontecer artístico es uno entre tantas manifestaciones de lo humano que en su totalidad integran lo que cualquier persona con un poco de sentido común llama la Historia a secas, de la que para facilidad de su estudio y mejor comprensión pueden desgajarse la historia del arte, como la de la ciencia o la filosofía. Sólo un vano prurito de originalidad podría poner en duda algo tan evidente.

Pero ocurre que desde Descartes hasta nuestros días hemos ido viendo

lo fecundo que puede resultar el poner en duda las apariencias más evidentes, y cómo el sentido común, que se titula modestamente a sí mismo, *buen sentido*, no hace otra cosa cada día que irse batiendo en retirada ante el disgregador análisis de sus seculares evidencias. Esto no quiere decir, ni muchísimo menos, que basta que una teoría esté en contra del sentido común para que sea correcta, en cuyo caso las casas de orates estarían pobladas de genios. Significa, nada más, pero no es poco, que la prudencia debe ir aprendiendo a tener cuidado de sí misma.

Mi primer impulso para dudar de la existencia de una auténtica historia del arte no proviene de especulaciones teóricas sino de mis espontáneas reacciones, tan antagónicas, experimentadas al entrar a un museo histórico y a un museo de arte o, lo que son sus equivalentes literarios, a un archivo y a una biblioteca.

En el Museo histórico y en el archivo, junto con la admiración reverencial que sus contenidos puedan suscitarme, en la que va implícita la gratitud a los antepasados ilustres cuyas efigies, objetos, armas, instrumentos, vestimentas o testimonios allí se defienden de la premura disgregadora del tiempo, experimento una peculiarísima depresión de ánimo. El pasado que oprime aquellas tantas veces venerables reliquias les confiere una fantasmagórica apariencia cuya mortalidad, al pretender ser esquivada por sus celosos guardianes, acentúa aún más su imperio. La reducción al absurdo de ese intento nos la dan los deplorables museos de figuras de cera, en los que se momifica la temporalidad —se intenta por lo menos— con el único resultado de hacernos ver lo temerario que resulta querer poner en duda la perfecta seriedad de la muerte. Prescindiendo de tales parodias, confieso que un cementerio no me ocasiona, ni de lejos, la impresión de irremediable fatalidad que siento en un museo histórico o en un archivo. En el cementerio la muerte está honestamente en su casa, sin enmascaramientos. En museos y archivos históricos se intenta prolongar una ficción vital que me resulta lamentable. Creo que no será necesario aclarar que soy el primero en reconocer la imprescindible utilidad para la cultura desempeñada por tan respetables instituciones. Lo que no obsta para que la pesadumbre de ánimo que experimento al trasponer sus puertas sea una realidad, sentida por mí mucho antes de esta confesión pública a la que me lleva ahora la fatalidad del tema que trato.

En cambio, ¿cómo declarar el gozo diametralmente opuesto que me produce la simple expectativa de llegar a conocer un buen museo de arte, una nutrida biblioteca? Nunca olvidaré mi primer contacto "de persona a persona" con el arte románico al entrar al incomparable museo de Barcelona, para no citar sino un caso, o de modo más cotidianamente accesible,

mi felicidad al repasar con la vista los títulos en los tejuelos en la biblioteca de cualquier persona culta en cuya casa entro por primera vez, los que me anticipan los nombres de los grandes amigos comunes, y los puntos principales sobre los que podremos estar de acuerdo o en discordancia, pero siempre en condiciones de intercambiar ideas desde un mismo plano.

Los nombres podrán ser en un caso el maestro de Tahull, en el otro el Arcipreste, o tantos otros, pero su encuentro lejos de suscitar en mí esa angustiada sensación de aparecidos que se obstinan en sobrevivirse desde sus atuendos o sus irónicamente previsoras testificacione documentales, me producen esa alegría de hallar de pronto vivo, y bien vivo en la más incuestionable forma de vitalidad, en plena vigorosa juventud, a un amigo entrañable pero cuya presencia física me había sido negada hasta entonces. Es que en los museos de arte y en las bibliotecas lo que se guarda no es la parte mortal, sino la inmortal de los hombres, la que sigue operante con significativo desentendimiento de lo temporal. La labor del conductor de hombres, militar o político, requiere con imprescindible fatalidad su ubicación temporal, de la que puede prescindirse en muchísimo mayor grado con un artista. Tengo muy experimentado que hasta una pequeña erudición, tan módica como la que personalmente puedo permitirme, antes resulta engorrosa que aclaradora. Prefiero en todo caso que mi sensibilidad estética entre en relación directa con el espíritu creador de pintores o poetas. Y es así como advierto que la felicidad experimentada por mí en tales encuentros proviene de la potencia juvenil, suscitadora, espermática que emana de cada auténtica obra de arte.

Y por ahí es por donde comienzo a dudar de la historicidad de tan empecatada juventud que halla posible semejante obstinación existencial. Justamente los museos históricos y los archivos testimonian como nada que el hombre es un ser histórico porque es mortal. Dios, en su condición de ser eterno, carece de toda posibilidad de historia porque tendría que desarrollarse en la eternidad en la que no hay desarrollo concebible. La historia mitológica de los dioses paganos demuestra hasta qué punto estaban contaminados de humanidad. El hombre nace, llega a su plenitud y muere: ese simple proceso ya es historia. No es de extrañar que las formas sociales y de cultura, a imagen de quienes las integran y promueven, tengan también su orto, su apogeo y su ocaso y sean, en suma, históricos. No es porque sí que en sus comienzos, y casi puede decirse que hasta nuestros días, en las llamadas historias, así sea particulares como universales, se haya acordado primordial importancia a los acontecimientos violentos: invasiones, guerras, revoluciones, atentados, acaeceres todos en los que lo fundamental es que la gente muere. Muchos pedagogos bien intencionados suelen criticar

que en las escuelas se les enseña a los niños antes una lista cronológicamente ordenada de batallas que acontecimientos de no menor importancia para el destino del hombre. Ello es desde luego deplorable, pero bastante lógico, si nos atenemos a lo ya dicho: que el hombre es histórico porque es mortal. Intuitivamente cada historiador, en especial los autores de textos elementales, no pueden olvidar que el tema de la historia es la vida del hombre, encaminada hacia la muerte. Desde su perspectiva, el tema auténtico de la historia es la muerte. Nadie como él puede verificar cómo las generaciones ceden el paso a las generaciones, las culturas a las culturas. Es menester que las ideas sean avasalladas por otras ideas para que se produzcan esas series de cambios ordenados luego como acontecimientos históricos. El isócrono ritmo vida-muerte impone a la historia su naturaleza dialéctica. Museos y archivos no pueden impedir que un fatal tufillo de corrupción impregne a todos los elementos que en ellos se trata de preservar hasta donde resulte posible.

La misma historia de la ciencia, con sus ininterrumpidas controversias en procura de una verdad siempre provisoria, siempre susceptible de nuevas interpretaciones que poco a poco la van volviendo irreconocible para sus primeros investigadores, es, finalmente, una organización de derrotas. No se librarán de ella, por supuesto, los vencedores del presente. La teoría gravitacional de Newton que llegó a parecer definitiva e inconmovible, puede servir de "memento mori" a cualquier alucinadora apariencia de certidumbre del futuro. La ciencia es tan histórica como su creador, el hombre, porque del mismo modo que él es mortal, no sólo por lo que empíricamente podemos observar de su desarrollo, sino por el significativo mecanismo dialéctico de que se vale para el fugaz afianzamiento de sus certidumbres. Un museo científico o tecnológico, tampoco puede dejar de ser aleccionadoramente melancólico, por encima de la admiración que suscite la sutileza del ingenio humano, a veces puesta más de relieve por la precariedad de elementos de que tuvo que valerse.

Pero con el arte las cosas ocurren de un modo muy distinto, porque es de todas las actividades humanas, con excepción de la mística, la única que osa proponerse como finalidad algo de por sí decisivamente ahistórico: el desafío a la muerte mediante su propósito de perdurabilidad. Para ello, y esto lo considero de fundamental importancia, se vale de procedimientos antidialécticos, rehuye lo discursivo, afronta incluso al principio de contradicción e impone a todo lo que cae dentro de su dominio una vigencia que excluye justificaciones ajenas a la de su propia eficacia. El arte, sea el que fuere, música, pintura, poesía, no se acomoda al fluyente devenir como la ciencia o la filosofía o la economía, todas ellas actividades irreversiblemente his-

tóricas. El propósito fundamental del arte —la medida en que lo logre es cuestión que depende de hasta dónde se trata de un arte auténtico— es por el contrario frenar el devenir, hacer que lo temporal sea suplantado por algo que tienda a lo eterno. En suma, el propósito del arte es detener, dentro de su órbita, lo histórico. El impacto estético, ésa es su relación con la mística, no se propone el conocimiento, sino la revelación plena del ser, y de ahí su desubicación cronológica, su estar fuera de la mortalidad del tiempo lo que equivale a decir fuera de la historia. La "evidenciación de los entes" que Heidegger señala como función específica del arte, es otra manera de aludir a su intemporalidad. A través de la trama aparencial el arte aspira a divisar una realidad más alta para vislumbrar en ella otro tipo de certidumbres a las que el más agudo de los métodos discursivos no llegará jamás. Sus hallazgos no son ni invención ni descubrimiento, sino deslumbradora evidencia y por eso no son susceptibles de alcanzarse por medio del juicio. No constituyen una forma del conocimiento ni obedecen al mecanismo con el que éste se logra. Aluden —nuestra capacidad humana no da para más— a otro plano de plenitud de existencia al que sólo por sus vías se puede llegar y en ese ámbito la mortalidad no prevalece. Además, y esto desde el punto de vista histórico me parece fundamental, en lo estético no encontramos el carácter marcadamente pugnaz de las otras actividades del hombre.

Cada investigador científico, aunque personalmente se sienta solidario con los que en otros tiempos se dedicaron a iguales menesteres, en la práctica sabe que está tratando de sobrepasar los intentos anteriores, remediar sus debilidades, abatir sus falacias, rectificar sus errores, en una palabra, está enmendándoles la plana o su propio trabajo carece de sentido. En el mejor de los casos, aún suponiendo el hipotético estado ideal en el que una ciencia diera con una supuesta senda "definitiva", la continua aportación de nuevos datos le daría una estructura piramidal en la que el trabajo de cada generación serviría de soporte a la siguiente, cada vez más próximo al vértice supuesto. Cada hipótesis, cada teoría, quiéralo o no, importa inevitablemente una negación de lo que se opone a sus afirmaciones.

De la filosofía, mejor ni hablar. Las partes más amenas de todos los tratados son las páginas virulentas dedicadas a los colegas que no tuvieron el tino de llegar a sus mismas conclusiones. Su agresividad sobrepasa en eficiencia a la de dos conductores de colectivos chocados, porque la lucidez selectiva de que se dispone en el retiro del gabinete de estudio supera en ferocidad y puntería al relampagueo epigramático de la lucha callejera librada a la improvisación. Lo cierto es que muy buena parte de los libros de filosofía, casi siempre la más convincente, está dedicada a la refutación de los otros, y es sobre esas bases negativas que se erigen las nuevas doctrinas.

Batallas incruentas, pero de no menos mortífera intención que la otras, son las que ilustran la historia de la filosofía.

En el arte, y pese a que sus cultores no suelen ser precisamente santos, toda pugnacidad desaparece. La creación artística no presenta lado negativo, ninguno de sus esfuerzos es dirigido "contra" tal otra forma expresiva. Aunque a veces deliberadamente los artistas copien las malas costumbres ajenas, incluso exagerándolas, y hablen de "la batalla" de Hernani o procedan por vías de hecho a la agresión física, como lo hicieron futuristas, dadaístas o superrealistas, tales altercados sólo muy epidérmicamente tienen alguna relación con lo estético. A fin de cuentas lo que ahora nos interesa es la relación entre obra de arte y obra de arte, por si se pudiera descubrir entre ellas un impulso que tienda, aunque no lo logre, anular a las anteriores. Y la verdad es que no sólo no sucede tal cosa, sino antes bien todo lo contrario. Para citar un sólo ejemplo, el cubismo no agrede a Piero della Francesca sino que nos lo ha vuelto a enseñar a ver realzando sus valores. Cada obra de arte es solidaria con todas las demás en la medida de su autenticidad que sirve de realce a la ajena y esta solidaridad ya es suficiente para legitimar la duda de su historicidad. Las generaciones suceden a las generaciones y las tendencias a las tendencias, pero el valor estético prevalece y la supuesta hostilidad, que los no enterados pudieran advertir en un comienzo, pronto se disipa en una unanimidad decisiva. Cada hecho estético, con su instantáneo apresamiento de lo eterno es único y alcanza un grado de validez que lo preserva de la mortalidad, vale decir, de la historia.

Frente a todas estas consideraciones para mí convincentes, se alza la multitud sucesiva y a veces simultánea de las formas artísticas, hoy en torrencial avenida de diversificación como reparo bastante serio a la suposición de que el arte pudiera carecer de historia.

Las obras de arte, puede argumentarse, ofrecen una variedad y aparecen en series de ordenamientos temporales que en nada se diferencian de los llamados "hechos históricos". Sería temerario pero no imposible negarlo, pero prefiero abstenerme de hacerlo.

No puedo en cambio dejarme de preguntar si esa fluencia de las formas artísticas obedece a una necesidad de continua reposición debida a su fatal mortalidad, en cuyo caso seguir negando su historicidad sería pasar de la temeridad al absurdo. No faltan críticos de arte que hablan hoy del "valor de consumo" de ellas que justificaría su ininterrumpida y vertiginosa reposición. Pero entonces la visita a los museos de bellas artes o la lectura de los grandes poetas del pasado histórico debieran producirnos idéntica sensación de acabamiento que la que nos proporcionan los museos históricos y archivos. Que ello esté muy lejos de suceder testimonia que el tal "consumo" no es

inherente a la obra de arte, puesto que allí siguen no sólo en su integridad, sino como ya vimos acrecentadas y no disminuidas por las que vinieron luego. El tal "consumo", que sin duda en medida no desdeñable existe, debe buscarse en la veleidad del espíritu humano incapaz de permanencia en ningún estado que se asemeje al éxtasis. Es la mortalidad del contemplador, no la de lo contemplado la que impone la exigencia de lo nuevo. Pasajeramente dejada de lado, permanece con todos sus valores intactos, el cuadro o el poema puede esperar que el tiempo implacable con lo auténticamente histórico, los respete para que hombres aún no nacidos vuelvan a revivir su inmortal "novedad". No olvidemos tampoco que el arte además de cumplir su función iluminadora, llena otra que acaso sea la misma vista al trasluz: la de servir de expresión trascendente a sus creadores. Cuando éstos se encuentran frente a una obra inmediatamente anterior de máxima potencialidad expresiva sienten que la excelencia de la obra ajena impone una traba a la suya, lo que les obliga a orientar su trabajo en otro sentido. En pintura si se ha llegado a Cézanne, ya no es posible seguir pintando como Cézanne. Cada maestro es la anticipada negación de sus epígonos. Esto hace que la supuesta historia del arte no se desarrolle según una trayectoria parabólica o rectilínea, como lo hace la historia de la ciencia, en especial la moderna, en la que asistimos a un proceso de afinación y corrección de puntería perpetuo, por lo que es bien lícito hablar de "progreso", si mediante esa hoy vilipendiada palabra entendemos simplemente una mayor eficiencia explicativa de los fenómenos estudiados. Tampoco tendría semejanza con los famosos círculos de Vico. Su línea configuraría un laberinto en el que los mayores logros constituirían un callejón sin salida que forzaría al recomienzo. Toda noción de "progreso" se torna imposible. Rafael no "supera" al pintor de la Villa de los Misterios de Pompeya. En cambio nos facilita la comprensión de esos mismos frescos. Lo que equivale a decir que por el solo hecho de haber trabajado en lo suyo ha mejorado lo ajeno, acaso sin conocerlo siquiera. Puede decirse que cada obra de arte una vez terminada comienza a enriquecerse de eficiencia, "progresa" en su inmovilidad gracias al trabajo ajeno. ¿Tendremos que pensar que se invierte la dirección del sentido histórico con respecto al arte? Tal suposición se me aparece tan tentadora como absurda.

Seguimos pues ante el enfrentamiento de la ahistoricidad del hecho estético con el desarrollo temporal de la diversidad de sus formas. Cualquier solución del problema debe reconocer esa antinomia. Me atrevo a proponer la siguiente, que para simplificar reduciré a la poesía, sin que nada impida referirla luego a las demás artes.

La poesía es una sola desde su comienzo. Cada uno de nuestros poemas

es una versión de mayor o menor fidelidad, según la calidad del poeta, de esa poesía única. Del mismo modo que nos vemos en la necesidad de traducir de un idioma a otro una frase que continúa siendo la misma, cada poeta se afana para revelar a sus contemporáneos la ininterrumpida actualidad de lo poético. La inserción de lo particular en lo universal que para Croce es la esencia misma de la poesía, explica ese hecho. Cada situación cultural fuerza a reescribir ese poema único en el lenguaje, vale decir en el sistema de convenciones históricamente dominantes. Lo que llamamos historia de la poesía no es tal, porque la poesía, única y permanente, no puede tenerla. Pero es la proyección de las limitaciones históricas de los hombres en sus intentos por llegar a ella. Eso explica la constancia de nivel de excelencia de todas las grandes obras de arte y su imposible "progreso". El "progreso" inverso a que aludí antes, según el cual Rafael "mejora" las pinturas pompeyanas, o para no salirnos de lo poético Fray Luis "mejora" a Horacio, no proviene sino de la mayor facilidad dada para la comprensión de esa poesía única mediante la versión de un testimonio más próximo a nuestras limitaciones.

El día del Juicio Final todos los grandes poetas se reconocerán como contemporáneos, como co-autores de ese poema al que los más felices apenas lograron añadir la tilde de un acento, o un matiz ligerísimo. Ese poema que ellos alcanzaron a ver en plenitud pero que en forma difusa era intuido por los demás hombres, hermanados sus espíritus en esa unidad sin historia posible, mientras diferían mortalmente en todo el resto que constituye la verdadera historia.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

LA CARA DE LA VERDAD

No por nada al escribano Bernardo Perrota le pusieron, de mote, Pasuco. A palos de ciego elija usted a cualquiera en el pueblo, pregúntele por el escribano y le apuesto que oirá la frasecita: "No hay quien lo saque de su trotón". A mí lo de trotón (que entre nosotros equivale, más o menos, a trote), nunca me convenció, porque en movimiento don Bernardo es inimaginable. Admito que por el pueblo circula, en general sentado en el pescante de la americana, en pos de las descomunales ancas de Oso, caballote que descubrió el arte de caminar dentro del sueño; pero la primera estampa que nos viene al caletre exhibe a don Bernardo en la butaca de su despacho, arrellanado por no decir atornillado. Con esto no tildo a mi jefe de holgazán, ni le falto respeto. En tren de resumirlo, agregaré que le cuadran los términos de aplomado y calmoso, que eminentemente constituye el modelo de varón consular que siempre llega a destino, cumplidor de su palabra, por completo ajeno a influencias perturbadoras. No negarán que a la luz del cuadro reseñado, su inopinada actitud en los días del cincuentenario resulta misteriosa.

Tiempo para meditar no me falta. Por si cae un cliente, mientras don Bernardo, recluido en la penumbra de la vivienda, se impone un voluntario ostracismo con la Paloma, yo monto guardia la tarde entera en el despacho, a lo mejor visitado por algún pollo, perro, gato o descaminada ave de corral. Cuando me canso de dormir, dormito y hasta medito bajo el efecto del mate reiterado. ¿Por qué la actitud mentada mereció acogida tan acerba? ¿Por qué no perdonan caritativamente a don Bernardo los políticos? En parcial respuesta va uno de los muchos frutos de mis horas de meditación: Aunque en relación a los años nefandos alardeen de admirable lasitud de criterio para olvidar calumnias, promesas no cumplidas, policías bravas, deslealtades, enriquecimiento de funcionarios, ejercicio del frangollo y de la coherción en la administración de la cosa pública, los políticos no son verdaderos filósofos y por mejor voluntad que pongan no condonan al aguafiestas que resta brillo a ceremonias y demás actos. En el punto concuerdan con el común del pue-

blo: por las conmemoraciones, los cumpleaños, las comuniones, el día de la madre, los homenajes, los asados y aun los discursos o arengas literalmente se desviven.

Como lo reconoció él mismo, las personalidades a quienes don Bernardo enconó calibran grueso. Entre los amoscados cuéntase el vicegobernador de la provincia, que en nombre del señor gobernador especialmente se dio traslado para la fecha del cincuentenario, el intendente de la cabeza del partido, el comisionado, las autoridades de comité y sub-comité digitadas entre lo más granado del oficialismo regional. Lo grave es que en la coyuntura los acompaña el pueblo en corporación, apenado por lo que tacha de verdadero desaire, tanto más doloroso por provenir de un figurón como don Bernardo, universalmente querido dentro del estrecho marco de nuestro perímetro. A modo de explicación, entre gente baja se propagan, no menos que en otros niveles, las más variadas especies, que pronto se reducen al clásico dilema de dos cuernos: la botella o la Paloma. Al respecto me queda el consuelo de saberme habilitado para dar el mentís. Calzonudo nunca fue el escribano, sirvientero tampoco (sin por ello pretender que no manotee a lo que tiene en casa). ¿Y con qué justicia reputaremos borrachín a un fiel, pero prudente, devoto del maraschino? Para descartar el infundio no me apoyo tan sólo en argumentos, que en nuestro medio provocan escepticismo, sino en la observación directa. Así pertrechado, niego la posibilidad de criada, tenga o no las trenzas de esta Paloma, o la existencia de licor importado, capaces de tergiversar una determinación de mi jefe. No menos atónito, pues, que el resto del vecindario asistí al hecho increíble: la renuncia, por don Bernardo, de su determinación de hablar en la fiesta.

Noche tras noche, estos ojos míos lo contemplaron, empotrado en el sillón frente al escritorio, engolfado en la composición de la pieza oratoria que debía entonar ante vastas multitudes en el terrenito que hace las veces de plaza pública. Mientras la pluma evocaba con palabra sonora la honrosa memoria de Vicente P. Lagorio, fundador de esta localidad, que lleva su nombre, sorprendí en la respetable mejilla del escribano una lágrima. Tan imprevisto me resultó el fenómeno que sólo atiné a pensar en el sudor de la frente o en el calor de la composición.

Con el tiempo llegué a ojear el discurso completo, circunstancia en cuyo mérito declaro que se trata de un testimonio impagable, que perfila una silueta o semblanza, encarada desde ángulo casi íntimo, de nuestro patriarcal don Vicente, con quien don Bernardo alternó de ordinario, por desempeñar en su escribanía las delicadas tareas que yo cumplo en la suya. El Lagorio de Perrota es un gigante, un héroe, un conquistador de yelmo, espada y cruz, y en el relato de los hechos, verídica epopeya de nuestra grandeza

aldeana, campea un ardor tan elocuente que al interrumpir la lectura y recordar que por aquella época auroral no quedaba —óigase esto, desde la friolera de cincuenta y cinco años— un indio a la redonda, nos restregamos los ojos, abrimos la boca, nos rebelamos contra la fría verdad histórica, nos declaramos perplejos.

El discurso constituye asimismo un amable cronicón de los tiempos heroicos, en cuyos párrafos codeamos figuras mitológicas, hoy desdibujadas en bruma de leyenda: el señor Oliva Castro, primitivo poblador de la estancia La Segunda, adversario leal del escribano Lagorio; el oriental Anzorena, ex funcionario público de ínfima estofa y respetado remendón que dio rienda suelta a sus veleidades literarias en las *Brisas Lugareñas*, periódico de vida corta y de gravitación perdurable, sino en los acontecimientos, en el ánimo de los protagonistas; el viejo Malambre, simpática figura de chistoso oral, inocente y apicarado, pero no malicioso; Modesto Pérez, venerado posadero, de estrecha vinculación con nuestro brevísimo anecdotario galante, que no nombro sin hacer votos para que guiado por su fiel Pachón (perro de aguas, lanudo y graciosamente gordo), apoyado en el bastón consabido y en una salud de roble ¡como hasta hoy nos acompañe por muchos años! En el gran fresco evocativo delineado por don Bernardo no se desliza una ironía, justificada o no, una mezquindad, una nota discordante. ¡Los varones de nuestro ayer eran otros!

Las razones de la Comisión de Homenaje, desde ya presidida por don Bernardo, para encomendarle el discurso, no requieren aclaración. El escribano compone nuestra personalidad más ponderada, amén de nuestro historiador máximo y, a la verdad, único; desde muy niño, desde la remota mañana en que el manual de *Historia argentina* de Aubin rodó en los faldones de su guardapolvo escolar, don Bernardo dedica los raros momentos de ocio a la investigación en los archivos locales y al acuse recibo de cartas de secretarios y tinterillos de las numerosas corporaciones a que pertenece en calidad de miembro correspondiente. En este campo de su actividad cosechó últimamente halagos publicitarios porque se mudó —según explicó un martillero de toda confianza— al bando revisionista. El mismo martillero me aseguró, eso sí, que don Bernardo no desplazó del pedestal de la gloria a ninguno de los viejos próceres, aunque encaramó también a fantasmones poco recomendables. El criterio de mi jefe sería, ante todo, respetuoso y acumulativo.

Escrutemos ahora las razones que tuvo para no hablar en el homenaje. A todo lector pusilánime prevengo: nos abocaremos a un escalofriante enigma. El penoso evento, con su incalculable secuela de reproches y de rupturas, gira en torno de una de tantas gallinas batarazas, tal vez provista de su

pluma contra el moquillo atravesada al cuello, que a cada rato invaden la escribanía. Si la vi, el ojo no la retuvo. ¿Por qué retendría a una en particular? Don Bernardo alega que hay motivo y, doy fe, él la notó minuciosamente. ¡Qué hombre de visión extraordinaria!

Apresúrome a reconocer que todo el asunto no depende de una simple gallina; incumbe asimismo a otros animales domésticos. El punto tiene su valor porque si bien el gallináceo, inadvertido entre congéneres, burló mi atención, de las demás bestias y de sus concomitancias daré testimonio.

Porque ahora me viene a la pluma narraré una simple contingencia hogareña, tal vez mal elegida como ejemplo, pues lectores poco interiorizados en el prohombre protestarán que en ella no advierten nada significativo o siquiera asombroso. Don Bernardo, regresado de la zona de quintas, a donde viajó para que le estampara una firma la viuda de Capra, me introdujo en su dormitorio particular, a objeto de que le sacara las botas. Al punto apareció en el santuario, toda trenza y pechuga, la Paloma, con la bandeja del mate dulce. Ahí nos hallábamos en conjunto armónico: el escribano, goloso del primer sorbo, los pies de palmípedo en gruesas medias color café con leche, sentado juiciosamente junto al enorme par de botas recién extraídas; la Paloma, atenta al gesto del amo, y un servidor apostado a respetable distancia del uno, en espiritosa proximidad de la otra. Al ratito cruzaron la habitación, en curso acaso de la calle al pantano del fondo, si mal no recuerdo gansos o más probablemente patos. Don Bernardo se incorporó, como quien enfrenta a su enemigo salió al paso de uno de tales transeúntes, enarboló la más a mano de las botas y ante el estupor del público la arrojó contra el ave irracional.

Otro antecedente, hasta hoy sepultado en el archivo negro de mi memoria:

Un día entre tantos, la faena finiquitada, tiro y carricoche quietos, escribano cubierto de arneses, a mitad camino entre el caballo y las perchas del galpón. Aprovechando el viaje de vuelta, las manos libres descargan en las monumentales ancas de Oso, admiradas por todo el mundo, un golpe de puño, intrínsecamente débil pero de ánimo feroz. Olvidemos la circunstancia agravante ¡este Oso es como alguien de la familia!; supongamos que fuera un cualquiera ¿el hecho cambia?

No me contuve, miré acaso interrogativamente. El rostro del jefe, un tanto inexpresivo por inmutable, se detuvo, me encaró, por fin abrió la boca y soltó la pregunta:

—¿Ha pensado, joven García Lupo, para qué sirve el reino animal?

Algo en el tono en que fueron dichas estas palabras heló mi sangre. Del interrogatorio me salvó una oveja con su cordero adosado, más o menos

trabada en el intento de pasar entre las piernas de don Bernardo, que la apartó a puntapiés.

Último episodio de la serie: el sábado, acabada la siesta en que sueño despropósitos, compruebo que la casa está vacía y monto guardia en el zaguán, los ojos fijos en la calle, a fin de barajar en vilo a la Paloma, que estaría por llegar de la clase de corte. Al punto avisto al posadero Pérez, en el instante de su penetración en el despacho de bebidas. Pachón, el can, queda afuera, demorado en el examen de algún plátano. Sin solución de continuidad promedia los árboles don Bernardo, aparición que si bien echa por tierra una acariciada quimera, colma —qué compostura, qué engolamiento en la marcha— mi orgullo de subalterno. Paso de tales consideraciones a la ofuscación, por obra de una suerte de estallido en el cuadro. Retrospectivamente reconstruyo el hecho: un bien apuntado botín de don Bernardo prorrumpió en la redondez canina. Síguense aullidos lastimeros y la callada incuria del medio ambiente. Todo ataque al báculo de un anciano me parece incalificable, aunque sin retaceos concedo que la esfera peluda presentada por el perro Pachón, si no mueve a risa, enoja.

Mi tiempo habré tomado para reintegrarme a la compostura, pues entrando en casa don Bernardo acotó:

—Cuando cierre esa boca me responde a la pregunta de los otros días.

—¿Qué pregunta, escribano? —mascullé con dificultad, sin levantar los ojos de sus botines.

—El porqué de los animales.

Para ganar tiempo emití un vago gruñido. Como él continuaba considerándome, articulé:

—¿Qué animales, escribano?

Contestó:

—Hágame el bien de pasar a la escribanía, m'hijo. Aquí no estamos en lugar aparente.

—Los animales —me apresuré a explicar, para no quedar como negado— constituyen nuestra riqueza ganadera.

Hasta la fecha ignoro si oyó. Cuando se hubo arrellenado en la butaca, declaró con su voz monótona:

—Ahora que estamos cómodos, usted recibirá la revelación. Por un golpe de azar me he convertido en el depositario de un gran secreto. La difusión de secretos, créame joven García Lupo, entraña más de un inconveniente. Yo emularé la cordura de los antiguos cocineros que transmitían, de una generación a otra, la flor de su experiencia, pero que nunca la difundían. ¿Confiar algo en manos de la multitud? Ni ebrio. No tengo hijos

de mi sangre, pero reconozco uno de mi escribanía... ¿Su palabra, m'hijo, que no cometerá indiscreciones?

—Mi palabra.

—Bien mirada, la cuestión reconoce origen en ciertos desarreglos urinarios que me tenían a mal traer en cuanto el frío agarrotaba. Caí, usted lo sabe perfectamente, bajo la férula del doctor Colombo y de sus grageas a hora fija. En un principio las resultas confirmaron su inofensivo aspecto de pastillitas de la más pura azúcar, pero a partir de la primera toma de la segunda semana empezó aquello.

—¿Aquello?

—Sí, el fenómeno. Me pregunté si lo correcto no sería una consulta con el doctor. Quién me dice, me dije, que no se trate de un síntoma de lo más corriente. Tras departir media hora, largo y tendido, acerca de mi humanidad y sus achaques, llegué a la convicción de que el doctor se hallaba a mil leguas de lo que me pasaba. Opté por callar.

Don Bernardo aquí se detuvo y pude creer que su comunicación había concluido. Luego majestuosamente prosiguió:

—Eso sí, para saber a qué atenerme, para sentir los remos bien plantados en la faz de la tierra, como se dice, agoté primero todo recaudo. El lunes, que es el día que viene de Las Flores la doctora oculista Perruelo, me presenté en la sala de primeros auxilios.

—¿Qué le ocurre? —preguntó la doctora.

—Quiero saber si usted nota algo raro en mi vista —contesté.

Me miró como quien va a presentar una protesta, la reprimió y pasó a revisarme en detalle. Por último dictaminó:

—Lo que se dice nada.

Ahí nomás le disparé la pregunta de si yo veía manchas. Con ese modo francote, tan suyo, tal vez impropio de una señora y de una médica, me replicó:

—A usted le toca decirlo.

—Yo no las veo —respondí.

—Entonces no las ve —declaró de lo más escueta, y sin empacho agregó—: Que Dios le conserve el apetito, porque la vista...

Tenía razón la médica de ojos. Yo no veo manchas. Veo caras —más bien, caruchas, dada la dimensión enteramente reducida que presentan— superpuestas con nitidez a la de cuanto animal topo.

—Don Bernardo, no lo sigo —reconocí—. ¿Usted ve la cara... de ese animal... y otra encima?

—No se enrede, Lupo. Veo la cara del animal, cualquiera que sea, y una carita humana superpuesta, por así decirlo. A veces la reconozco.

—¿La reconoce?

—Cómo no. Es, digamos, la de algún viejo de antes, que traté cuando niño, o de algún emperador romano que tiene su dibujito en el diccionario.

—Don Bernardo: lo que me dice no puede ser.

—¿Cómo no puede ser?

—Toda ésa es gente muerta, con su perdón. Muerta y enterrada.

—¿Qué pretende? ¿Que vea caras de vivos?

—Me parece más natural.

—A las caras de los vivos las llevan los vivos. Piense con la cabeza, m'hijo. Le pregunté para qué sirven los animales. No me va a decir que para alimento de los hombres; para eso no les habrían dado las relativas luces de que disponen. Como alimentos, los pobres, no necesitaban ninguna.

Me precio de bastante leído. Recordé, pues, no sé qué del equilibrio de la creación y ahí nomás lo traje a cuento.

—Usted me explicará, m'hijo, cómo contribuye al equilibrio universal un caballo que espanta las moscas con la cola. La única justificación posible de la existencia de los animales en el mundo, que es una máquina planeada con toda economía, se la brinda la transmigración de las almas, explicación antiquísima hoy confirmada por mí. Después de morir resurgimos en un animal u otro. ¿Cómo quiere que yo pronuncie mi montón de sesudos elogios del escribano Lagorio, a poco de sorprender su cara, tan nítida como ahora veo la suya, en pleno rostro de una gallina?

En uno de mis chispazos geniales pregunté:

—¿Ahí debo hallar el porqué de sus ataques al caballo Oso, al ganso, a Pachón y a tanta bestia como usted agrediera últimamente?

—Otras tantas glorias locales —reconoció— y algún personaje histórico perfectamente identificado. En historia ¡qué manera de equivocarme!

En toda evidencia el escribano Perrota se nos apaga y merma. Por tal de no difundir el secreto, no se defiende; su constitución, vigorosamente chapada, cede al embate del encono. Estas páginas vindicarán un día su memoria.

En cuanto a las famosas pastillitas, olvidé el refrán: remedio para uno, veneno para otro. Cumplí al pie de la letra las instrucciones que el doctor escribió para el jefe. ¿Mi logro? Un par de riñones amotinados; ni rastro de cara superpuesta.

ADOLFO BIOY CASARES

NEORREALISMO

Principio y fin de la novela

Si la novela nace con la captación artística del mundo de la realidad, quizá no suene muy aventurado predecir que terminará con la saturación del realismo. Ahora bien, augurar la muerte de un género literario es todavía más azaroso que fijar con rigor su nacimiento. Además, los géneros literarios no mueren; se metamorfosean. Si la novela fue considerada por los preceptistas, todavía en el pasado siglo, como una degeneración de la epopeya, ¿por qué algún género, aún hoy sin nombre, no podrá ser visto mañana como una superación (el orgullo contemporáneo nunca permitiría escribir "degeneración") de la novela? Sabemos indudablemente que la cuna de lo novelesco, la protonovela, se halla en la fábula y el mito. No ignoramos que, contradiciendo esta inicial trayectoria, la novela sólo se encuentra a sí misma, alcanza su plenitud cuando abandona lo fabuloso y se acerca a lo inmediato cotidiano; más exactamente: cuando ambos orbes colindan. La aparición del *Quijote* señala este momento crucial. Traza un mojón divisorio entre dos territorios fronterizos y rivales: el mundo de lo inverosímil y el de la verosimilitud. Dos siglos y medio después, el último reemplaza radicalmente al primero. Oriana se hunde en una lejanía invisible y Emma Bovary —o cualquier personaje semejante de las novelas ya declaradamente naturalistas— se alza a primer plano. Los niveles de la realidad se trastruecan o confunden. El antihéroe, que nace con la novela picaresca, invade todos los planos y expulsa violentamente a los héroes nobles. La ejemplaridad de otros tiempos ha de deducirse cambiando los valores, con una óptica instaurada por el romanticismo. En este sentido, la visión novelesca de su contrafigura, el naturalismo, es implacable. Ninguna otra escuela tuvo acaso la misma ambición de absoluto. "La Republique sera naturaliste ou ne sera pas" —escribía jactanciosamente Émile Zola en *Le roman experimentel.* Pero sucede que en los mismos años finiseculares la multitud de corrientes que entonces se abren paso, bien pueden

ponerse ya bajo un signo rigurosamente adverso: esteticismo. No asombre esta polaridad: es una expresión natural de la eterna ley de acciones y reacciones. Y si el naturalismo —mote ocasional— o realismo —designación más permanente y tradicional, tanto en España como en otras literaturas— fue acción impulsora y definitiva a fines del siglo XIX, ¿no significará hoy reacción o recaída en lo desvitalizado, empero su constante llamada a lo palpitante e ineludible? Por lo tanto, tratando de situarnos al margen de "simpatías y diferencias", ¿cómo encarar actualmente el neorrealimo, visto de modo particular en una literatura, la italiana, donde se manifiesta de modo más compacto, ya que no orgánico?

Paradoja: realismo y falsedad

Antes de responder directamente, permítasenos una síntesis crítica sobre el valor de la realidad y su reflejo en la novela realista, vista de modo general, y más particularmente el neorrealismo de mediados del siglo XX. Apenas abrimos alguna de esas novelas, sea cual sea su autor, experimentamos idéntica sensación: una densa y asfixiante vaharada de realidad nos invade. Poco importa el idioma de origen del libro: esa impresión de avasallador realismo es siempre pareja. Si prescindiéramos de gustos y estéticas personales, en cuanto lectores comunes, tal impresión no sería recusable. Suele decirse que la lectura es una evasión, que se lee para escapar del medio habitual. Sin embargo, ¿por qué el lector de novelas gusta, en principio, de reencontrarse en el libro con lugares, personajes y pequeñas cuestiones parejas a las que ha dejado antes de abrir el libro? Ya Aristóteles escribía que el placer de "reconocer" es uno de los más fáciles placeres espirituales. De ahí deriva, por ejemplo, la resistencia que siempre promoverá la abstracción, la no figuración, en las artes visuales, presentando ante el espectador imágenes en las que éste no puede reconocerse. Contrariamente, la facilidad brindada para una inmediata identificación es el máximo cebo de cualquier realismo o neorrealismo.

Pero un paso más y el engaño salta a la vista. La acumulación seminovelesca de rasgos y detalles verídicos, la insistencia fotográfica y fonográfica suele pasarse de la raya y engendra un efecto diametralmente opuesto al buscado. De tal suerte, la saturación del realismo llega a desfigurar la realidad, haciéndola irreconocible. Ahí radica la paradoja de tal empeño. ¿Se ha observado debidamente esta contradicción? ¿Cómo se llega a tal incongruencia? Diríase que las cosas y los seres del mundo inmediato en derredor fueron vistas por el autor con pupila mecánica; más exactamente, con lente de aumento, con esa cercanía milimétrica del objetivo al modelo y

esa ausencia de retoques y veladuras peculiares de cierta moderna técnica fotográfica. De suerte que, revistas después por el lector con pupila humana, llegan a hacérsele irreconocibles y aun monstruosas. Luego la ambicionada verdad absoluta, meta última de todo realismo, se frustra, tornándose en falsedad. Ya Stevenson habló de "la espectral irrealidad de los libros realistas". Y a propósito de la novela picaresca española, Karl Vossler señaló cómo la mayor parte de sus autores perdían la naturalidad poética al proponerse escribir "realistamente", es decir, no contar nada inverosímil.

Selección, no acumulación

Objetividad ha sido la primera consigna de todo realismo. Pero el narrador realista —en los casos extremados o bastardos que denuncio— sucumbre con más frecuencia que triunfa en tal afán. Frente al imponente caos de los hechos reales —máxime cuando tales novelas quieren ser también crónica y documento— el novelista no acierta a distinguir y seleccionar: suele transcribirlos en su totalidad áspera, crudos, sin elaborar, sin gradaciones, creyendo todo digno de interés y, en definitiva, privando a todo de interés. Recuérdese el inventario monótono en que degenera una de las primeras obras del nuevo realismo norteamericano: *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser. La Naturaleza —como escribía Delacroix, refiriéndose a la pintura, pero con alcance extensivo a la novela— no es más que un diccionario; al artista incumbe lo demás. Aislar sectores, profundizar momentos, situaciones y psicologías, trabajar en profundidad, no en extensión, con técnica selectiva, no acumulativa, es obviamente la función del novelista.

Analizando la evolución de los niveles de realidad, desde Homero hasta Virginia Woolf, Erich Auerbach ha revelado en *Mimesis* una de las conquistas máximas del escritor contemporáneo. Por un lado supone el "final de la regla clásica de diferenciación estética de los niveles"; es decir, muestra cómo lo cotidiano puede encontrar su marco en géneros de alcurnia estilística, más allá del costumbrismo y la bufonada. Por otro lado, significa un cambio del centro de gravedad novelesco, obligando a situar el foco de interés no en el reflejo de la realidad como tal, sino en la presentación exhaustiva de los episodios más triviales e indiferenciados. En conclusión: el novelista cabalmente digno de este nombre deberá gobernar la materia y no ser gobernado por ella, según sucede en buen número de novelas realistas o neorrealistas.

El realismo en perspectiva

¿Neorrealismo? Ya ha surgido nuevamente el nombre que más bien quisiéramos evitar, puesto que en estas apuntaciones las referencias concretas y los ejemplos vivos resultarían azarosos. Pero en cualquier caso, y por una vez, el nombre importa poco. No es la anteposición de un prefijo lo que ha servido para galvanizar la vieja tendencia, sino la oportunidad de una coyuntura histórica y moral. Tampoco son sus excesos o errores los que pueden restarle justificación. Si hay alguna tendencia literaria que en la hora actual no necesite defensa es la misma que tampoco puede recabar originalidad: es el realismo, viejo como el mundo. En rigor, no es una innovación; es una "constante" que fluye, desaparece y reaparece a lo largo de las más diversas épocas y países. Rastrear precedentes sería perderse en largas enumeraciones, desde *La Celestina,* desde Boccaccio, desde Rabelais . . .

Por lo que concierne a las letras de nuestro idioma, el realismo es un extremo permanente del movimiento pendular, cuyo otro extremo está en la identidad utópica y cuyo punto sincrético se sitúa en el *Quijote.* La mística y la picaresca son los dos límites polares del espíritu español. Pero el realismo clásico nunca fue unilateral y se extendió a todos los dominios de la realidad, con gradación de niveles. "No consiste —ha escrito Menéndez Pidal— en ninguna preocupación de verismo inerte, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente." Por lo tanto, no se confunda en modo alguno este realismo de alcurnia con un realismo adventicio como fue el naturalismo de hace aproximadamente un siglo. Realismo es el género permanente; naturalismo, una especie precaria.

La llamada "novela experimental" se presentaba —según Zola— "como una consecuencia de la evolución científica del siglo, reemplazando el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural". Si, aun antes de cumplirse enteramente su ciclo el naturalismo despareció, fue precisamente por la debilidad que vino a mostrar aquello que parecía su fuerza; por su negativa a aceptar todo lo que rebasara un rígido determinismo. Y sin embargo, el naturalismo, con todas sus limitaciones, fue irreemplazable en su día; fue la única literatura que correspondía a aquella coyuntura histórica de Francia, a raíz de Sedán y la Comuna, como expresión de un estado de espíritu en derrota y convulsión.

¿No son acaso razones últimas muy semejantes las que se han dado en estos penúltimos años para explicar el auge del neorrealismo, y no sólo en Italia, sino también en otras literaturas europeas, utilícese o no tal rótulo?

Pero en lo concerniente a precursores o inspiradores indirectos, hay una seria diferencia. Si un hombre de ciencia, Claude Bernard, interpretado por Zola, fue el inspirador o promotor de la visión naturalista, ahora el impulso neorrealista procede de un De Sicca, un Rossellini, de su ejemplo cinematográfico. Así lo veremos páginas más adelante. Como factor lateral está el influjo de regreso, el rebote de la novela norteamericana. Como causa última más general y poderosa la densa, empapadora, deprimente realidad del mundo en torno, que no permite subterfugios ni evasiones. ¿Cómo hacer —y menos aceptar— una novela que no cargue el acento en la verdad, que no presente al desnudo hechos y espíritus, que no elimine radicalmente falsedades, supercherías y fariseísmos? Cualquier clase de convencionalismo es ya más hiriente que todas las osadías. Pero nada de ello quiere decir que la única fórmula posible de novela auténtica sea aquella que apela a la técnica neorrealista. Guárdense de las desmeuras teóricas del "maestro de Medan" los restauradores contemporáneos de ciertos procedimientos semizolescos. Otro clima intelectual, el hecho de no formar un núcleo orgánico, la falta de teorías precisas —pues hasta ahora no se ha dado ninguna definición explícita de la nueva tendencia— pueden salvar al neorrealismo de hipérboles y caricaturas propias.

Adquisiciones y menguas

Porque el neorrealismo es substancialmente un movimiento de regreso. Como tal tiene ya muy distintas características y se prevale de experiencias y adquisiciones que el primitivo naturalismo decimonónico ignoró. No en vano la técnica novelesca ha llegado a depurarse en tantos aspectos y particularmente en la aprehensión del tiempo. Frente a la visión llanamente cronológica del acontecer regido por las leyes de continuidad, nos presenta ahora un universo discontinuo, donde los rasgos de la conciencia se manifiestan por iluminaciones esenciales y no por razonamientos lógicos. Hay, además, el plano múltiple, la realidad psicológica no manifestada analíticamente sino reducida al reflejo de los comportamientos, de suerte que los sentimientos de los personajes quedan expresados mediante la descripción objetiva de sus actos —técnica, por ejemplo, de un Hemingway, de un Faulkner—; y tantos otros modos semejantes que Claude-Edmonde Magny ha estudiado en la novela norteamericana y que reencontramos en un Vittorini.

Pero frente a estas adquisiciones surgen las menguas, no siempre evitadas. Con más frecuencia que necesidad, los restauradores del realismo parecen olvidar la norma de impersonalidad que caracterizó —al menos teó-

ricamente— a sus antecesores e incurren en la deformación tendenciosa. Es decir, sus intenciones devienen sectarias, edificantes y aun propagandistas, como en las caricaturas del realismo socialista. Su gran ambición —definida por un crítico marxista, Georgy Lukacs [1]— podrá ser pintar el "hombre total", pero de hecho, sólo consigue darnos un hombre mutilado, parcial. Al mirarlo únicamente inscripto en un conjunto social le despersonalizan, le quitan toda intimidad y singularidad, convirtiéndolo en un "robot" o en una pieza de recambio. No se cumple la fórmula dada por Lukacs, cuando sostiene que "la categoría central, el criterio básico de la concepción literaria realista" no se funda en un principio abstracto ni en un principio individual, sino en el *tipo* que une lo genérico y lo idividual.

Otro riesgo, no esquivado ni siquiera por aquellos que no practican tales deformaciones, es la fascinación del "lenguaje hablado". Cierto es que el idioma novelesco tiene una sintaxis peculiar muy distinta a la del "lenguaje escrito" y que la transmisión de vivencias concretas ha de hacerse con signos coloquiales más que con ilaciones discursivas, a fin de traducir espontáneamente el turbio flujo anímico. Pero ¿cómo traducir a la vez esa "lengua hablada" natural en un estilo, cómo extraer sus posibilidades estéticas? El problema no puede resolverse echando por la pendiente de un perezoso atajo y limitándose, según hacen muchos, a la simple transcripción fonográfica de diálogos mostrencos y frases hechas. Aquí, en este punto precisamente, quizá más que en ningún otro, es donde ha de mostrarse la capacidad estética del novelista, la insoslayable voluntad de estilo que ha de regir sus pasos, so riesgo de caer en los más vulgares despeñaderos.

Goethe escribió que la obra de arte debe ser verdadera, pero con una belleza y un alcance superiores a la realidad. Y la tacha máxima del neorrealismo, en sus más frecuentes versiones espurias, allí donde el lastre impide el vuelo, es quedarse en los límites de un infrarrealismo.

Neorrealismo, igual a antidannunzianismo

Pero ¿puede saberse qué es sustancialmente una manera, un estilo que nunca se presentó como escuela, que carece de líderes visibles, que no ha publicado ningún manifiesto ni hizo una declaración colectiva de principios? Si bien es fácil encontrar numerosas declaraciones individuales, no anticipemos ninguna de ellas. Limitémonos a reiterar la clave más fácil de acceso al neorrealismo: es, esencialmente, anti-d'annunzianismo. Sin necesidad de entrar en los detalles formales de estilo —tan conocidos— que caracterizan a D'Annunzio, recuérdese simplemente quiénes son los perso-

1 *Essays über den Realismus*, 1948.

najes que pueblan algunas de sus más famosas novelas; elijamos concretamente una cuyo simple título ya es muy expresivo: *Il piacere*, publicada en 1889. Es la primera de las tres "novelas de la rose" y ésta alude al "placer", tema común y explícito del tríptico. Su protagonista: un aristócrata, el conde Andrea Sperelli, arquetipo de refinamiento, sensualidad, amoralismo; en suma, de todas las "virtudes" achacables a un héroe fin de siglo; tan extremadas que por momentos, vistas desde hoy, la historia se invierte y parecerían casi extraídas de la visión caricaturesca y patológica dada de semejante espécimen humano por Max Nordau en su incalificable *Degeneración*. La atmósfera de Andrea Sperelli es el lujo. Su única ocupación: el amor, los amores. Ya en la primera página de la novela surge una evocación de las vírgenes de Sandro Botticelli y en las demás pululan las referencias a cuadros y motivos artísticos. La intriga propiamente dicha importa en segunda potencia. Lo capital es la atmósfera, los estados de ánimo de los personajes, la autoidolatría de Sperelli, cierta difusa y "amarga voluptuosidad".

Saltemos ahora más de medio siglo, pasemos de la opulenta Roma finisecular pintada por D'Annunzio a la miserable Lucania del decenio de 1930 descrita por Carlo Levi; vengamos a uno de los primeros y mejores ejemplos de narración neorrealista: *Cristo si è fermato a Eboli* (1945). Cristo no llegó a tan abandonado y remoto lugar, "un mundo acorralado por el dolor y las costumbres, al margen de la Historia y del Estado". "No somos cristianos —dicen sus habitantes; Cristo se detuvo en Éboli." "Cristiano —agrega Levi— quiere decir hombre en su lenguaje; y esta frase, que les he oído repetir tantas veces, quizá no sea en sus bocas más que la desolada impresión de un complejo de inferioridad." Carlo Levi no llega a componer una novela: al narrar escuetamente lo que vio en Lucania —durante sus dos años de confinamiento como antifascista— se queda voluntariamente en el documento traspasado de intención social [1]. Cierto es que los "caffoni" o campesinos pobres del Sur habían alcanzado ya, algunos años antes, transposición literaria, merced a *Fontamata*, de Ignazio Silone; otro antecedente de la manera neorrealista que si en sus primeros pasos presenta un carácter documental, después de la guerra cobra más explícitamente un sentido político, claramente teñido de marxismo.

[1] A propósitos no muy desemejantes obedecen algunos libros de andanzas que van apareciendo en la literatura española. Dejando aparte los antecedentes de Camilo José Cela —a partir del *Viaje a la Alcarria*—, limitados a la pura fruición de ver y contar, o, al menos, sin ninguna otra intención explícita, pueden mencionarse con opuestos fines: *Campos de Nijar* y *La Chanca*, por Juan Goytisolo; *Caminando por las Hurdes*, por Armando López Salinas y Antonio Ferrer; *Tierra de olivos*, del segundo, y *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, por Ramón Carnicer.

Populismo

Hay un rasgo común que unifica todas las novelas siguientes, tanto las de Elio Vittorini como las de Vasco Prattolini, e inclusive, parcialmente, las de Alberto Moravia y Cesare Pavese. Sus personajes rurales son con preferencia campesinos pobres; los urbanos, obreros siempre. ¿Por qué este exclusivismo? Los neorrealistas entienden que de tal suerte reflejan el "hombre", lo "humano", sin más apelativos y en toda su multidiversa extensión. "Sólo en los obreros —escribe Dominique Fernandez, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*— puede aflorar, al menos mientras la cultura burguesa siga siendo la dominante, aquella cualidad pura y desnuda del ser humano que es objeto de la nueva cultura." Pero aquí, como simple réplica, bastaría recordar cierta frase de Albert Camus (quien conoció el proletariado muy de cerca por haberse criado en tal medio) cuando afirmaba que el verdadero objeto de esa "nueva cultura", en una palabra, del realismo socialista, "es lo que aún no tiene realidad". De suerte, agregaríamos, que especular sobre una posible cultura nonata es tan artificial como tratar de situarse retrospectivamente en el mundo de los hititas.

Esta especie de fetichismo populista, si exteriormente parece un rasgo más de la reacción antidannunziana, en lo íntimo presupone una concepción del mundo sentido como una ofensa. La "ofensa del mundo" (escribe el ya citado Dominique Fernandez) es el sentimiento dominante en la Italia consciente e inteligente; algo así como "angustia" y "rebelión" han sido los sentimientos dominantes en la Francia de los mismos años". Los apologistas no tanto del neorrealismo en cuanto literatura, sino por su latente intención social-revolucionaria, entienden que merced a este populismo los personajes burgueses "dotados de un rico espesor interno", son reemplazados por los personajes obreros "a quienes distingue únicamente la variedad de sus medios de existencia". ¿Ofendidos del mundo? Pero en Dostoievsky —a quien, por cierto, los neorrealistas citan menos que a Gramsci . . .—, el de los seres "humillados y ofendidos", esta condición no se adscribía a una sola clase social; el príncipe Muiskin es un humillado de igual escala que el estudiante Raskólnikov o la cortesana Sonia. ¿No hay, pues, mucho de simplismo mental y otro tanto de sectarismo sin disfraz en el afán de superiorizar "a fortiori" una clase social sobre otras? Como lo habría —apenas es menester agregarlo— en el afán de supervalorizar una literatura aristocraticista en cuanto al medio y los personajes, por este simple hecho; literatura esta última más absurda o irreal que nunca, sobre todo en una época de masas . . . Al cabo, la única nivelación por abajo —si es tal cosa lo que se pretende para una sociedad futura— sería "il proletariato dei

geniali" que pedía utópicamente F. T. Marinetti en su *Democrazia futurista* (1919). ¡Qué lejos, en todo caso, nos sitúan los populistas italianos de uno de los más perdurables héroes de la novelística francesa anterior a la primera guerra: del millonario *A. O. Barnabooth,* en el bello libro epónimo de Valery Larbaud! Recordemos, además, que la primera sistematización del populismo fue hecha por la efímera escuela francesa de tal nombre, cuyos débiles fundamentos teóricos establecieron André Therive y Claude Lemonnier y cuya única novela memorable es *L'hotel du Nord,* de Eugène Dabits (1929).

Hay una novela entre la abundante producción de Prattolini, *Metello* (1955), que señala todavía con más fuerza que otras novelas suyas (*El barrio, Crónica familiar, Crónica de los pobres amantes,* todas ellas localizadas en barrios de Florencia) esta dirección populista en cuanto a la temática y el espíritu. *Metello* es la historia de un obrero común, combinado con la historia del proletariado italiano durante un largo lapso de años: aproximadamente desde 1875 a 1945. Detalla sus luchas, sus huelgas, sus congresos, la conquista de la primera ley de salarios. Pero todo ello no pasa de formar un telón de fondo, así como el propio Metello es un personaje más en esta novela que aspira a ser coral, multitudinaria. Se salva de confundirse con una árida crónica social o degenerar en propaganda clasista merced a su humanidad, a la simpatía que Prattolini infunde espontáneamente a los personajes de sus ficciones. En cuanto a la técnica, ninguna novedad sobresaliente que permita identificar sólo por el estilo a un novelista del neorrealismo.

Influjos norteamericanos y cinematográficos

Si queremos hallar algo distinto a lo tradicional en punto al modo de contar o describir, ¿deberemos quizá acercarnos a los libros de Vittorini? Aparentemente, en el caso de que viéramos, en forma aislada, la literatura italiana, así sucedería; pero contemplada con cierta óptica comparativa, apenas encontraríamos en la composición de *¿Hombres o no?*, de *El Simplón guiña el ojo al Frejus,* de *Conversación en Sicilia,* otra cosa que una transposición formal de la novelística norteamericana. Tan poderosa y visible influencia tiene como origen personal la circunstancia de que Vittorini —del mismo modo que Pavese—, durante la época de la formación, se aplicara a traducir diversos libros de Hemingway, Faulkner y otros de la misma línea. Toma de tales autores la forma presentativa, hecha sustancialmente a base de diálogos y repeticiones constantes, junto con la elipse y la supresión de transiciones. Se dirá que, en rigor, la influencia, no menos

notoria por más difusa, predominante sobre Vittorini y casi todos los demás neorrealistas es la del cinematógrafo. Pero analizar detalladamente tal relación requeriría un largo espacio.

Limitémonos a recordar aquí un hecho por cuya anotación debiéramos haber empezado: este asendereado neorrealismo comienza en el cine; el mismo apelativo surge y se aplica de modo más corriente y exacto a los filmes de Vittorio de Sica, Rosellini, Visconti y otros; películas como *La tierra tiembla, Sciusciá, Paisá, Roma, ciudad abierta, Cuatro pasos en las nubes,* sin llegar a inaugurar tanto como un nuevo lenguaje cinematográfico, abren ventanales sobre aspectos de la realidad antes no tan explícitamente reflejados. De esta suerte, se señala como la principal característica de tal estilo —que en rigor sólo abarca los años 1945-1952— la sinceridad, lo directo y espontáneo; después, la tendencia a expresar cuadros del vivir humildes y aun populares.

Esto último, con un exclusivismo semejante al que hemos señalado en las novelas, haciendo aún más tangible no ya lo densamente vulgar y cotidiano, sino inclusive lo miserable y aun lo sórdido de ciertas vidas y lugares. El miserabilismo —señalado antes, a propósito del existencialismo—, en puridad, es aquí, en el cine neorrealista italiano (el que se considera estrictamente como tal, pues el de Fellini —*La dolce vita*— y el de Antonioni —*Las amigas*— ofrece ya otros matices), donde cobra su máximo vigor. *Milagro en Milán* y *Umberto D* permanecen como casos singulares en los cuales tal miserabilismo se ennoblece merced a la intrusión de un elemento superreal, poético, en el primero, que equivale a la estilización de lo densamente real y cotidiano en el segundo. Todos habrán reparado en el hecho de que aun desarrollándose la mayor parte de estos filmes en ciudades cargadas de historia y de bellezas arquitectónicas, los cinematografistas rehúyen escrupulosamente aquello que suponga un arte dado, y enfocan la cámara hacia los barrios nuevos sin carácter hecho, o bien hacia las demoliciones, los arrabales, los solares vacíos y la humanidad irregular que tales lugares segregan. La ambición de los autores, si nos atenemos a uno de sus cronistas —Giulio Cesare Castello—, es "reflejar el rostro auténtico de un país, de un pueblo, y recoger el más sincero y antirretórico examen de conciencia". Pero en cuanto al primer propósito, recuérdese que esos filmes neorrealistas, donde hallaron su público admirativo no fue en Italia, sino en otros países europeos. Y respecto al segundo, ¿no hay en tal presunto "examen de conciencia" una intención literaria que contradice el "antirretoricismo" de los medios? Pero en cualquier caso, el neorrealismo lleva paradójicamente el cine italiano a un punto diametralmente opuesto de aquel que había sido su origen, el que se llamó "cine de arte"; y la

artificiosidad de las primeras traslaciones directas del teatro, como la languidez de una Francesca Bertini, encuentran su réplica, inclusive de venganza, en la naturalidad absoluta de los escenarios y en el directismo interpretativo de una Anna Magnani, cuando no en el de actores espontáneos, según sucedió en *Paisá*.

Guiones y novelas

¿Qué aportan los literatos a este tipo de cinematografía? En cuanto guionistas, como en el caso de Cesare Zavattini y Vittorio de Sica, por citar sólo los más notables, mucho; a tal punto que para un novelista, Pavese, son los dos más grandes narradores italianos de 1950; en cuanto autores de novelas neorrealistas vertidas al lenguaje fílmico, su contribución resulta siempre muy disminuida. Por ejemplo, *La campesina,* de Moravia —acaso su mejor novela—, convertida en filme, pierde todo su espesor psicológico; la película recoge la peripecia, la salacidad erótica, pero deja fuera lo esencial, la avaricia de los campesinos en las aldeas sitiadas por la guerra.

Pero ¿no ha sucedido siempre así? *El muelle de las brumas,* una novela descolorida de Mac Orlan, se convirtió hace años en una película memorable, y algo muy parecido ha sucedido con el famoso *Hiroshima* de Marguerite Duras, mejor dicho, del filme de Resnais, pues éste sólo importa. Y, por citar un ejemplo neorrealista, *Ladrones de bicicletas,* novela sentimentaloide, se trasmuta en una gran película merced al arte de De Sica. Inútil insistir sobre este permanente, invencible desnivel de calidades y de lenguajes: cualquier versión del *Quijote* apenas rebasará un esquematismo caricaturesco; cualquier novela de Dostoievsky (y, sin embargo, cierta primera versión de *Crimen y castigo,* otra más moderna de *Los hermanos Karamazov* no salieron del todo malparadas) trocará en secas líneas sus claroscuros y profundidades.

GUILLERMO DE TORRE

A UN LECTOR DE KEATS

No obstante el simple
y efectivo mensaje del ruiseñor,
melancolía
exenta de artificio,
suspiras aún
por la belleza del tiempo, cultivable
campo de los acontecimientos,
por el aliento
sin cambios, preservado
con esa eternidad que envuelve
lo temporal, la circunstancia,
y que la Oda describe,
te ofrece directamente,
como por el gusto conoces
qué es una manzana.
Sólo
que cuando estás a punto de lograrlo
tú mismo lo impides
desviándote en el recuerdo
de paraísos de donde fuiste expulsado,
y entre ellos buscas
aquel del cual lograste
extraer una alegría para siempre.

Y entonces
lo que acabas de gozar

retorna al tiempo,
Keats se esfuma,
su Oda
reina a medias, disponible
hasta nuevas lecturas,
uno más
en la rara serie de objetos
que lastima perder,
y tú, azorado,
conjeturando
acerca de qué habrá dentro de ti
nacido también para no morir,
para que luego del fin,
cerrados los labios, tu lengua no enmudezca.

A LO QUE EL MIRAR CON ATENCIÓN REVELA

Los espejos reflejan,
no retienen,
es imposible
meternos en el cuerpo de un espejo
o hacer que el espejo entre en nosotros,
y percibimos vacío,
vaciados
de significaciones, de los penosos
instantes de inhabilidad
para retener, conservar,
los ojos

percibiéndonos, vacíos,
un vacío
que alivia de aprensiones,
la aprensión de recibir favores,
aprensión en la desgracia.

Quietud y vacío,
como quien navega el océano
sobre una sombra,
vacíos, pájaros
imponiéndose silencio
de modo que ningún canto
recorra sus vacíos,
y que
alimento, calor, todo
lo ganado al perderlo
y perdido al ganarlo,
sea visión, sueño.

Vacíos,
ni sin, ni con, ni dentro,
ni en el medio,
vacío,
sin dualismos,
sin uno y dos.

ALBERTO GIRRI

CORRIENTE ALTERNA

La semilla

Las obras de las grandes civilizaciones históricas, sin excluir a las de la América precolombina *, pueden despertar en nosotros admiración, entusiasmo y aun arrobo pero nunca nos impresionan como un arpón esquimal o una máscara del Pacífico. Digo *impresionan*, no sólo en el sentido de ser algo que nos causa una emoción sino en el de la "huella o marca que una cosa deja en la otra al apretarla". El contacto es físico y la sensación se parece a la congoja. El espacio exterior o interior, el más allá o más acá, se manifiesta como peso y nos oprime. La obra es un bloque de tiempo compacto, tiempo que no transcurre y que, a pesar de ser intangible como el aire o el pensamiento, pesa más que una montaña. ¿Es la antigüedad, la carga de milenios acumulada en un poco de materia? No lo creo. Las artes de los llamados primitivos (hay que resignarse a usar ese término) no son las más antiguas. Aparte de que muchos de esos objetos fueron creados apenas ayer, no me atrevería a llamar primitivo al arte más antiguo de que tenemos noticia: el del período paleolítico. Los animales pintados en las cavernas de España, Francia y otros lugares se parecen, si tienen parecido con algo, a la gran pintura figurativa que decora los muros de templos y palacios de las épocas clásicas. Y no sólo por su forma sino por su función: la hipótesis que veía en esas figuras representaciones mágicas, alusiones a ritos de caza, cede hoy el sitio a la idea de que se trata de una pintura religiosa, a un tiempo naturalista y simbólica. Para un especialista como André Leroi-Gourham esas cavernas son una suerte de catedrales del hombre del paleolítico. No, el tiempo de que son cifra viviente las creaciones de los primitivos, no es la antigüedad; mejor dicho, esas obras revelan otra antigüedad, un tiempo anterior a la cronología. Anterior a la idea misma de antigüedad: el verdadero tiem-

* Aunque en ellos hay elementos "arcaicos" ausentes en el arte clásico de Egipto, Mesopotamia o China.

po anterior, aquel que siempre está *antes*, cualquiera que sea el momento en que acaece. Una muñeca hopi o una pintura navajo no son más antiguas que las cuevas de Altamira o Lascaux: son anteriores.

La obra del primitivo revela el tiempo de antes. ¿Cuál es ese tiempo? Es casi imposible describirlo con palabras y conceptos. Yo diría: es la metáfora original. La semilla primera en la que todo lo que será más tarde la planta —raíces, tallo, hojas, frutos y la final pudrición— vive ya con una vida no por futura menos presente. El tiempo de antes es el de la inminencia de un presente desconocido. Y más exactamente: es la inminencia de lo desconocido —no como presencia sino como espectación y amenaza, como vacío. Es la irrupción del ahora en el aquí, el presente en toda su actualidad instantánea y en toda su virtualidad vertiginosa y agresiva: ¿qué esconde este minuto? El presente se revela y oculta en la obra del primitivo como en la semilla o en la máscara: es lo que es y lo que no es, la presencia que está y no está ante nosotros. Este presente nunca sucede en el tiempo histórico o linear; tampoco en el religioso o cíclico. En el tiempo profano y en el sagrado los intermediarios —sea el dios o el concepto, la fecha mítica o la manecilla del reloj— nos preservan del zarpazo del presente. Entre nosotros y el tiempo bruto hay algo o alguien que nos defiende: el calendario abre una vía en la espesura, hace navegable la inmensidad. La obra del primitivo niega la fecha o, más bien, es anterior a toda fecha. Es el tiempo anterior al antes y al después.

La semilla es la metáfora original: cae en el suelo, en una hendidura del terreno, y se nutre de la substancia de la tierra. La idea de caída y la de espacio desgarrado son inseparables de nuestra imagen de la semilla. Si pensamos el tiempo animal como un presente sin fisura —todo es un ahora inacabable— el tiempo humano se nos aparece como un presente escindido. Separación, ruptura: el ahora se abre en antes y después. La hendidura en el tiempo anuncia el comienzo del reinado del hombre. Su manifestación más perfecta es el calendario; su objeto no es tanto dividir al tiempo como trazar puentes entre el precipicio del ayer y el del mañana. El calendario nombra al tiempo y así, ya que no puede dominarlo del todo, *aleja* al presente. La fecha encubre el instante original, verdadero origen de los tiempos: ese momento en que el primitivo, al sentirse fuera del tiempo animal o natural, se palpa como extrañeza y caída en un ahora literalmente insondable. A medida que el hombre se interna en su historia, la hendidura se hace más grande y más honda. Calendarios, dioses y filosofías caen, uno a uno, en el gran agujero. Suspendidos sobre el hoyo, hoy la caída nos parece inminente. Nuestros instrumentos pueden

medir al tiempo pero nosotros ya no podemos pensarlo: se ha vuelto demasiado grande y demasiado pequeño.

La obra del primitivo nos fascina porque la situación que revela es análoga, en cierto modo, a la nuestra: el tiempo sin intermediarios, el agujero temporal sin fechas. No tanto el vacío como la presencia de lo desconocido, inmediato y brutal. Durante milenios lo desconocido tuvo un nombre, muchos nombres: dioses, cifras, ideas, sistemas. Hoy ha vuelto a ser el agujero sin nombre, como antes de la historia. El principio se parece al fin. Pero el primitivo es un hombre menos indefenso, espiritualmente, que nosotros. Apenas cae en el hoyo, la semilla rellena la hendidura y se hincha de vida. Su caída es resurrección: la desgarradura es cicatriz y la separación, reunión. Todos los tiempos viven en la semilla. Un himno funerario pigmeo —para mi gusto de una hermosura más punzante que gran parte de nuestra poesía clásica— expresa mejor que cualquier disquisición esta visión global en la que caída y resurrección son simultáneas:

El animal nace, pasa, muere.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El pájaro pasa, vuela, muere.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El pez huye, pasa, muere.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El hombre nace, come, duerme.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El cielo se enciende, los ojos se apagan,
Brilla el lucero.
Abajo el frío, la luz arriba.

Pasó el hombre, el preso está libre,
Se disipó la sombra . . .

Primitivos y bárbaros

El poema o la escultura del primitivo es la semilla henchida, la plétora de formas: nudo de tiempos, lugar de reunión de todos los puntos del espacio. Me pregunto si la famosa escultura de Coatlicue que se encuentra en nuestro Museo Nacional, enorme piedra repleta de símbolos y atributos, no merecería el calificativo de primitiva —aunque pertenezca a una época histórica bien determinada—. No: se trata de una obra más bien bárbara, como muchas de las que nos dejaron los aztecas. Bárbara porque no tiene la unidad del objeto primitivo, que nos presenta la realidad contradictoria como una totalidad instantánea, según se ve en el poema pigmeo; bárbara asimismo porque ignora la pausa, el espacio vacío, la transición que de un estado a otro definen a un arte clásico: la intuición del tiempo no como instante sino como sucesión, simbolizada en la línea que encierra, sin aprisionar, una forma (pintura rupestre, estatuaria egipcia o huasteca, arquitectura griega o teotihuacana). No olvido que la Coatlicue es una forma sensible que es también una idea petrificada. Considerada como discurso de piedra, simultáneamente himno y teología, su rigor puede parecernos admirable. Nos impresiona como haz de significados, nos deslumbra por su riqueza de atributos e inclusive su pesadez geométrica, no exenta de grandeza, puede aterrorizarnos u horrorizarnos —función cardinal de la presencia sagrada—. Imagen religiosa, Coatlicue nos anonada. Si la *vemos* realmente, en lugar de pensarla, nuestro juicio cambia. No es una creación sino una construcción. Los distintos elementos y atributos que la componen no se funden en una forma. Esa masa es una superposición; más que un amontonamiento es una yuxtaposición. Ni semilla ni planta: ni primitiva ni clásica. Tampoco es barroca. El barroco es el arte que se refleja a sí mismo, la línea que se acaricia o se desgarra, algo así como el narcisismo de las formas. Voluta, espiral, juego de espejos, el barroco es un arte temporal: sensualidad y reflexión, arte con que se engaña el desengañado. Abigarrada, congestionada, la Coatlicue es obra de bárbaros semicivilizados: quiere decirlo todo y no repara en que la mejor manera de decir ciertas cosas es callarlas. Desdeña el valor expresivo del silencio: la sonrisa del griego arcaico, los espacios desnudos de Teotihuacán, la línea danzante de El Tajín. Rígida como un concepto, ignora la ambigüedad, la alusión, el decir indirecto.

La Coatlicue es una obra de teólogos sanguinarios: pedantería y ferocidad. En este sentido es plenamente moderna. También ahora construimos objetos híbridos que, como la Coatlicue, son meras yuxtaposiciones de elementos y formas. Esta tendencia, hoy triunfante en Nueva York y que

se extiende por todo el mundo, tiene un doble origen: el *collage* y el objeto dadaísta. Pero el *collage* pretendía ser fusión de materias y formas dispersas: una metáfora, una imagen poética; y el objeto dadaísta se proponía arruinar la idea de utilidad en las cosas y la de valor en las obras artísticas. Al concebir al objeto como algo que se autodestruye, el dadaísmo erige lo *inservible* como el anti-valor supremo y así no sólo arremete contra el objeto sino contra el mercado. Hoy los epígonos deifican al objeto y su arte es la consagración del artefacto. Las galerías y museos de Arte Moderno son las capillas del nuevo culto y su dios se llama la *cosa*: algo que se compra, se usa y se desecha. Así, por obra de las leyes del mercado, la justicia se restablece y los productos artísticos corren la misma suerte que los demás objetos mercantiles: gastarse sin nobleza. La Coatlicue no se gasta. No es un objeto sino un concepto pétreo, una idea terrible de la divinidad terrible. Advierto su barbarie, no niego su poderío. Su riqueza me parece abigarrada pero es verdadera riqueza. Es una diosa, una gran diosa.

¿Podemos escapar de la barbarie? Hay dos clases de bárbaros: el que sabe que lo es (un vándalo, un azteca) y pretende apropiarse de un estilo de vida culto; y el civilizado que vive un "fin de mundo" y trata de escaparse mediante una zambullida en las aguas del salvajismo. El salvaje no sabe que es salvaje; la barbarie es la vergüenza o la nostalgia del salvajismo. En ambos casos, su fondo es la inautenticidad. Un arte realmente moderno sería aquel que, lejos de enmascarar al vacío, lo manifieste. No el objeto-máscara sino la obra abierta, desplegada como un abanico. ¿No fue esto lo que quiso el cubismo y, más radicalmente, Kandisky: la revelación de la esencia? Para el primitivo la máscara tiene por función revelar y ocultar una realidad terrible y contradictoria: la semilla que es vida y muerte, caída y resurrección en el ahora insondable. Hoy la máscara no esconde nada. Quizá en nuestra época el artista no puede convocar la presencia. Le queda el otro camino, abierto por Mallarmé: manifestar la ausencia, encarnar el vacío.

Naturaleza, abstracción, tiempo

De la imitación de la naturaleza a su destrucción: historia del arte occidental. El más vital de los artistas modernos, Picasso, ha sido quizá el más sabio: si no podemos escapar de la naturaleza como lo intentaron, sin lograrlo, algunos de sus predecesores y varios de sus contemporáneos, al menos podemos desfigurarla, destruirla. Se trata, en el fondo, de un nuevo homenaje. Nada agrada más a la naturaleza, dijo Sade, que los crímenes con que pretendemos ultrajarla. En ella creación y destrucción son

lo mismo. La cólera, el placer, la enfermedad o la muerte someten la figura humana a cambios no menos terribles (o cómicos) que las mutilaciones, deformaciones y estilizaciones en que se complace el genio encarnizado de Picasso.

La naturaleza no conoce la historia pero en sus formas viven todos los estilos del pasado, el presente y el porvenir. En unas rocas del valle de Cabul vi el nacimiento, el apogeo y el fin del estilo gótico. En un charco verdoso —piedrecillas, plantas acuáticas, batracios, monstruos diminutos— reconocí al mismo tiempo el Bayon de Angkor y una época de Max Ernst. La forma y disposición de los edificios de Teotihuacán son una réplica del Valle de México pero ese paisaje es también una prefiguración de la pintura Sung. El microscopio me descubre que en ciertas células yacía ya la semilla de los *tankas* tibetanos. El telescopio me enseña que Tamayo no sólo es un poeta sino también un astrónomo. Las nubes blancas son las canteras de griegos y árabes. Me detengo ante la *plata encantada,* trozo de obsidiana recubierto de una substancia vítrea de color blanco nacarado: Monet y su descendencia. Hay que confesarlo: la naturaleza acierta más en la abstracción que en la figuración.

La pintura abstracta moderna se ha manifestado de dos modos: búsqueda de las esencias (Kandisky, Mondrian) o naturalismo de los llamados expresionistas angloamericanos *. Los padres de la tendencia querían salir de la naturaleza, crear un mundo de formas puras o reducir todas las formas a sus esencias. Los angloamericanos no intentaron inspirarse en la naturaleza pero decidieron obrar como ella. El gesto o acto de pintar es el doble, más o menos ritual, del fenómeno natural. La pintura es *como* la acción del sol, el agua, la sal, el fuego o el tiempo sobre las cosas. Pintura y fenómeno natural son en cierta manera un *accidente*: el choque imprevisto de dos o más series de acontecimientos. Muchas veces el resultado es notable: esos cuadros son fragmentos de materia viva, trozos de cosmos desollados o en ebullición. Sin embargo, es un arte incompleto, como puede verse en Pollock, el más poderoso de estos artistas. Sus grandes telas no tienen principio ni fin y de ahí que, a pesar de sus dimen-

* Esta palabra no me gusta pero no encuentro otra. ¿Cómo llamarlos? Americanos de habla inglesa —*angloamericanos*. Tampoco me gusta el término *expresionismo* aplicado a la pintura abstracta: hay una contradicción entre expresar y abstraer. Una contradicción por lo demás, no superada ni en el nombre ni en las obras de estos artistas. Y para acabar: no es menos "misleading" la denominación *pintura abstracta*. Ya Peret señalaba que el arte es siempre concreto.

siones y de la energía con que están pintadas, nos parezcan pedazos gigantescos y no mundos completos. Esta pintura no calma nuestra sed de totalidad, signo del gran arte. Son fragmentos y balbuceos: un pujante querer decir, no un decir completo.

Idealista o naturalista, la pintura abstracta es un arte intemporal. La esencia y la naturaleza son ajenas al transcurrir humano: los elementos naturales no tienen fecha; tampoco la tiene la idea. Prefiero la otra corriente del arte moderno, empeñada en asir la significación en el cambio. Figuración, desfiguración, metamorfosis, arte temporal: en un extremo del abanico, Picasso; en el otro Klee. En el centro, los grandes surrealistas. Nadie ha hablado de la invisible oposición entre arte temporal e intemporal. En cambio, todavía hasta hace poco se nos aturdía con la querella entre abstracción y figuración. Al arte abstracto idealista debemos algunas de las creaciones más perfectas y puras de la primera mitad del siglo. No hay que tocarlas ni repetirlas. La tendencia naturalista nos dejó obras intensas pero híbridas. El hibridismo es la consecuencia de la contradicción entre fenómeno natural (objetividad pura) y gesto humano (subjetividad, intencionalidad). O dicho de otra manera: en esta pintura hay mezcla, no fusión, de dos realidades distintas la materia viva del cuadro (energía e inercia: tiempo) y el subjetivismo romántico del pintor *. Pintura heroica pero también teatral: la gesta y el gesto. Por su parte, el arte temporal es la visión del instante que eleva en su llama la presencia y la quema. Arte de la presencia aún si la descuartiza, como sucede con Picasso. La presencia no es sólo lo que vemos: Breton habla del "modelo interior" y alude así a ese fantasma que habita nuestras noches, presencia secreta en que se manifiesta el mundo. Giacometti ha dicho que lo único que pretende es llegar a pintar o esculpir *realmente* un rostro. Braque no busca la esencia del objeto: lo despliega sobre el río transparente del tiempo. Horas deshabitadas de Chirico. Línea, colores, flechas, círculos de Klee: poema del movimiento y la metamorfosis. La presencia es la cifra del mundo, la cifra del ser. También es la cicatriz, la marca de la herida temporal: es el instante, los instantes. Es la significación que señala y nunca toca el objeto señalado, deseado.

La búsqueda del sentido o su destrucción (es lo mismo: no podemos escapar del sentido) es central en ambas tendencias. El único arte insignificante de nuestro tiempo es el realismo. Y no sólo por la mediocridad de sus productos sino porque se empeña en reproducir una realidad

* Es conocida la deuda de estos artistas con el surrealismo y con el expresionismo mexicano, aunque de esto último los críticos y panegiristas del movimiento casi nunca hablan: ¿por qué?

natural y social que ha perdido sentido. El arte temporal se enfrenta a esta pérdida de significación y de ahí que sea el arte por excelencia de la imaginación. Desde este punto de vista el dadaísmo fue ejemplar (e inimitable, a pesar de sus recientes y comerciales repeticiones neoyorquinas): asumió no sólo la asignificación y el sinsentido sino que hizo de la insignificancia su más eficaz instrumento de demolición intelectual. El surrealismo buscó el sentido en el magnetismo pasional del instante: amor, inspiración. Aquí la palabra clave es *encuentro*. ¿Qué quedó de todo esto? Unos cuadros, unos poemas: un racimo de tiempo vivo. Es bastante. El sentido está en otra parte: allá, siempre más allá.

El arte temporal oscila entre la presencia y su destrucción, entre el sentido y el sinsentido. Pero tenemos sed de un *arte completo*. No un arte total, como querían los románticos, sino un arte de la totalidad. ¿Hay ejemplos modernos?

Metamorfosis de ayer y de hoy

Apuleyo nos cuenta la de Lucio en asno; Kafka la de Gregorio Samsa en escarabajo. Conocemos el pecado de Lucio: la afición por la hechicería y la concupiscencia; ignoramos cuál fue la falta de Samsa. Tampoco sabemos quién lo castiga: su juez no tiene nombre ni rostro. Convertido en asno, Lucio recorre la Grecia entera y le suceden mil cosas maravillosas, terribles o cómicas. Vive entre bandidos, asesinos, esclavos, terratenientes feroces y campesinos igualmente crueles; su lomo transporta el altar de una diosa oriental, servida por sacerdotes invertidos, ladrones y aficionados a la flagelación; varias veces está a punto de perder la virilidad, lo que no le impide tener amores con una señora rica, hermosa y ardiente; pasa temporadas de hambre y otras de hartura... A Gregorio Samsa no le ocurre nada: su horizonte son los cuatro muros sórdidos de una casa sórdida. A pesar de los palos, la salud jamás abandona al asno; el escarabajo está más allá de salud o enfermedad: su estado es la abyección. Lucio es sentido común y truculencia mediterráneos; gastronomía y sensualidad teñida de sadismo; elocuencia greco-latina y misticismo oriental. El Falo y la Idea. Todo culmina en la visión gloriosa de Isis, la madre universal, una noche frente al mar. Para Gregorio Samsa el fin es la escoba doméstica que barre el suelo de su cuarto. Apuleyo: el mundo visto y juzgado por un asno; Kafka: el escarabajo no juzga al mundo, lo sufre.

OCTAVIO PAZ

LA NOCHE DE SAN SILVESTRE

Nos lo habían dicho y asegurado: que durante esa *Sylvesterabend,* esa velada de fin de año, había licencia para todo, todo estaba permitido, y que hasta la policía tenía por consigna no intervenir ni meterse en nada salvo caso de crímenes serios. Y nosotros, muchachos jóvenes, impacientes, ávidos, no veíamos llegar la hora de la gran bacanal.

Veníamos de tierras cálidas, secas, quemadas, ásperas, y para la mayor parte de nosotros aquél era nuestro primer año de estudiantes en el extranjero, en un país cuyas costumbres nos resultaban ajenas, cuyo idioma apenas dominábamos. A duras penas, sí, conseguíamos hacernos entender para los menesteres del diario vivir; con paciencia, diccionario y adivinación empezábamos a defendernos en las tareas de clase; pero, por lo demás, era como si una vidriera nos separase del país donde estábamos viviendo: un país húmedo, verde y misterioso, selva de maravillas, que nos envolvía, nos atraía, nos reclamaba con señas muy seductoras, apremiantes casi, sin que jamás lográsemos alcanzarlo: insectos desesperados y tontos, tropezábamos siempre de nuevo contra el engañoso y durísimo cristal.

Esas señas —¿hará falta aclararlo?—; éramos jóvenes, ávidos; veníamos de tierras resecas, y ¡no hay que decirlo! si tan intensamente, tan dolientemente nos sentíamos llamados por las secretas voces de aquella selva, si sus luces fugaces nos atraían con fascinación irresistible, es porque tales señales provenían sobre todo de las mujeres, en cuyas miradas —al cruzarnos por la calle, o bien detrás de un mostrador, o en las gradas del aula, en los bancos de la biblioteca— emitían promesas inequívocas que, sin embargo, resultaban fallidas siempre. Promesas desmentidas; falsas promesas... Por todas partes se nos aparecían y desaparecían las muchachas. Corpulentas, hermosas, opulentas, hermosísimas, blancas, rosadas, rubias, altivas, lentas, inocentes, indiferentes, nosotros las contemplábamos con admiración —nosotros los oscuros, los barbudos, los peludos, los morenos, los ojinegros, los enjutos y sarmentosos, los chisporroteantes, los sedientos, nos quedábamos contemplándolas con pasmo. Queríamos hablarles, y no podíamos, no sabía-

mos; era una especie de balbuceo ridículo, una sonrisa lamentable pidiéndoles disculpas. Y ellas, un poco sorprendidas, divertidas quizás, vacilaban por un instante, pero en seguida volvían la espalda y se alejaban con alguna frase incierta, o sencillamente pasaban a ocuparse de otra cosa y ya no nos hacían más caso.

Pero ahora se acercaba la fiesta de San Silvestre, la noche de fin de año en que —se nos había ponderado con mucha insistencia— todo estaba permitido, y no esperaba nadie que nadie procediera con demasiada circunspección para nada.

Quien más nos lo había ponderado era el viejo Marqués de Saint-Denis, gordo y jocundo, pintoresco personaje, de cuyo marquesado se conjeturaba ser fantasía pura o a lo sumo —como sostenían otros— un mero título pontificio, y aun para eso de origen portugués: no Saint-Denis, sino San Dionís. Pero esto poco importa; él era nuestro mentor. Nos burlábamos de él, pero seguíamos sus consejos y aprovechábamos sus enseñanzas. Como experimentado conocedor y diablo viejo, entre todos los lugares posibles nos recomendó para esa noche la Franziskaner Keller, local bien espacioso como es sabido, sin necias pretensiones de champagne, antes fiel a su popular cerveza, aquella famosa Bockbier cuya excelencia proclama, trepado sobre un tonel en medio de la sala, un enorme cabrío de *papier mâché*. Allí el precio de la entrada convenía a la parquedad de nuestros recursos, pobres estudiantes becados; y el ambiente democrático podría estimular y disimular allí nuestra forzada *sans façon*... Allí estaría con nosotros el marqués, dispuesto siempre, pese a sus años, a alternar entre la alegre juventud.

De acuerdo con él, habíamos quedado en reunirnos hacia las ocho de la noche en el sitio donde habitualmente solíamos tener nuestra tertulia de los sábados en el café-confitería Bavaria. Y en efecto, el marqués y yo fuimos, casi a la vez, los primeros en acudir a la cita. En seguida empezaron a caer otros y otros más, sobre todo de los estudiantes nuevos y bisoños, pues quienes ya llevaban tiempo y estaban algo familiarizados con el país se atenían cada cual a sus compromisos propios, sus amistades particulares, sus planes privados para pasar la noche de San Silvestre y recibir al año nuevo. Así, después de un rato prudencial, y reunidos ya los que deseábamos juntar nuestras respectivas soledades o ir a divertirnos en aquella cervecería que el veterano marqués había propuesto, salimos en grupo, nos encaminamos hacia allá rápidamente, pues hacía frío, y entramos en tropel, hablando español a gritos, mientras el viejo se las entendía a la puerta con el control de las entradas.

El desmesurado local rebosaba de gente. A sus tradicionales decoraciones —típicas escenas de glotonería frailuna y carteles jocosos en dialecto y

corrupto latín vulgar con caracteres góticos— habían añadido para la ocasión guirnaldas de hojas verdes y muchas luces de colores. Bajo el empinado y agresivo macho cabrío del centro, anuncio consabido de la Bockbier, habían instalado una tarima para la orquesta de acordeones y violines que debía animar la fiesta. El humo de pipas y cigarrillos subía a lo alto, y las camareras se afanaban sirviendo por entre las mesas. Apiñados cerca de la puerta, nos detuvimos nosotros por un momento a catar el ambiente con expectativa silenciosa. Las mesas, de ordinario holgadas, se habían apretado para dejar en el centro del salón, alrededor de la orquesta, algún espacio libre como pista de baile, donde ahora bullía una multitud excitadísima; en las mesas se manoteaba y se bebía; y nuestro grupo, parado a la entrada y todavía medio pasmado del frío, apenas osaba avanzar hacia el centro caldeado de tanta animación.

Hasta que por fin ¡zas!, vimos de pronto desprenderse de entre nosotros, ¿a quién?; pues ¿a quién había de ser sino —como le llamábamos por broma— al simio del cigarro, Lucio González, un canario flaquito, cetrino y rizoso que había llegado a aquellos climas gélidos para estudiar fitopatología tropical en un instituto famoso? Era buen chico Lucio, y no se enfadaba, se reía, cuando le decíamos que a nosotros no quisiera engañarnos, que le guardaríamos el secreto, pero que nosotros sabíamos muy bien quién era él: que él era un mono escapado de los experimentos del Dr. Köhler en Tenerife. Cual simio rijoso, había salido corriendo y saltaba ahora tras una abundante ninfa que acertó a pasar cerca de nuestro grupo. No necesitaba más: a él le bastaba sentir sobre sí una mirada de curiosidad para lanzarse en seguida al asalto. Nuestro gordo marqués lo seguía en sus correrías con la vista por el espeso salón, y celebraba riendo su impulso. "¡Así, así me gusta a mí! ¡Ésa es la juventud! Muchachos, tomad ejemplo."

Pero lo que por lo pronto hicimos fue capturar una de las pocas mesas aún vacantes y, amontonados alrededor de ella, sentados unos y otros en pie, pedir de beber. Bebimos, empinamos el codo, y ¡cómo!: cerveza, aguardiente, vino del Rin. Había que ponerse a tono con aquella multitud donde los ojos rebrillaban, se agitaban las manos y todo el mundo hablaba sin que nadie escuchara a nadie. ¡Arriba, muchachos; arriba! Y cuando, poco después, pasó junto a nuestra mesa un pequeño rebaño femenino lanzándonos al paso ojeadas de burlón desafío, dos o tres de entre nosotros, el peruano Zaldívar, Luiquitas Rey de la rumba, y no recuerdo quién más, se alzaron y se fueron tras las mujeres para invitarlas al baile. Y a mí, que había optado, como otros, por permanecer todavía con mi vaso en la mano a la espera de mejor oportunidad, me divirtió divisar luego desde mi puesto, asomándose y sumiéndose, surgiendo y ocultándose de nuevo entre las apretadas

parejas del centro, la cabeza renegrida, el pelo hirsuto, los ojos entornados y lúbricos del peruano, abrazado con seriedad intensa, en el vértigo del vals vienés, a una walkiria casi albina. ¡Bien por el peruano!

¿Se ha fijado usted, ese Zaldívar con su cara de entierro, y cómo zangolotea?, le preguntó al marqués aquel uruguayo sinvergonzón llamado el Vasco, no sé bien si por nombre o apodo. Nuestro Saint-Denis, levantando sus brazos cortos y fornidos como si quisiera empujarnos, exclamó jocundo: ¡Todos, todos, muchachos! ¡A ellas! ¿Qué juventud es ésta?

Pero ¿necesitábamos nosotros acaso que nadie nos empujara? ¿Hacía falta siquiera el ejemplo práctico que, en seguida, hubo de brindarnos el propio viejo, a quien, con toda su barriga, lo vimos sacar hacia la pista a una chiquilla muy tierna, verdaderamente una niña, y ajetrearse y echar el bofe con aquella pobre criatura estrujada entre sus brazos? Sin duda que no. La sala entera era un hervidero de risas, gritos y susurros, música no escuchada, pesados manotazos y forcejeos festivos. Avanzaba la noche, corría el licor, la atmósfera estaba cada vez más cargada y, por supuesto, unos antes, otros después, todos habíamos de ir entrando en la danza.

Distraído en observar las fatigosas evoluciones del marqués, las cabriolas y saltos del simio González, las súbitas reapariciones de Zaldívar el peruano cuya mano oscura y nerviosa se veía posada sobre la nalga de su blanda walkiria, de repente vine a darme cuenta de que, desde una mesa próxima, era observado yo a mi vez por dos mujeres. Quizás comentaban mi aspecto absorto y extraño, quizás hacían conjeturas acerca de si sería yo un egipcio, o un persa, o a lo mejor un judío de quién sabe dónde. Se hablaban casi al oído, muy juntas las dos caras; y tan parecidas esas dos caras por cierto que, sin duda —pensé—, se trataba de dos hermanas; o mejor, de madre e hija, pues era una la de una mujer hecha, aunque todavía joven y desde luego muy linda, mientras que en la otra se mostraba aún una altivez tímida y todo el orgulloso desamparo de la inocencia virginal. Los dos pares de ojos, almendrados y negrísimos, me sonreían; me estaban sonriendo con apacible agrado . . . Y entonces vengo a darme cuenta de que me he quedado solo en mi mesa: todos mis compañeros, uno tras otro, han sido atraídos y tragados por el torbellino de la sala, y sólo yo sigo allí, ante la mesa cubierta de vasos vacíos. Levanto mi jarro de cerveza en dirección a las dos desconocidas y esbozo una especie de brindis mudo. Ellas, risueñas, levantan sus copas, y comprendo que ahora debo acercarme. Si por un instante he vacilado, ya la mayor, la madre, me está invitando con una pequeña inclinación amistosa. Y yo, siempre con mi jarro empuñado, me voy para su mesa. El corazón me golpea dentro del pecho, y la cabeza quiere dárseme vueltas. ¿Qué demonios me pasa? Como repentina urgencia de este corazón mío que rebosa, he sen-

tido un anhelo hacia la jovencita sentada frente a mí, cuyos ojos de gacela me escrutan con dulzura y con una sombra de temor. Intento decir algo, cualquier cosa; se espera de mí que algo diga; pero mi lengua, más por la emoción que por efecto del alcohol, está de torpe como nunca: se me traba, y apenas si consigo formar una frase. Ni siquiera entiendo lo que me está preguntando aquella señora. "¿Qué? ¡Ah, sí! —me apresuro—. Sí, *Spanier*, de *Spanien* —aclaro con tonta precipitación—. Y ella, absurda y muy deliberadamente, pronuncia: Ta-rra-go-na . . .

Para cortar la pausa que sigue, sugiero con vago ademán unas vueltas de baile. Se consultan ellas con la mirada, y es la madre quien se levanta, y a quien debo escoltar hacia la pista. Allí, oprimiendo contra mí la suavidad de su pecho, noto ahora que unos párpados algo marchitos pesan sobre sus bellos ojos de almendra. Los míos escapan buscando a lo lejos, entre el desorden de las mesas, la figura solitaria de la muchacha que ha de haberse quedado —pienso yo— en melancólica espera; y a cada vuelta descubro de nuevo su perfil, en la misma postura siempre. Tan pronto como la música termina, no bien la pieza ha concluido, mi pareja se desprende de mí. He intentado yo, como hacen otros, mantener el brazo en su cintura, pero ella se ha deslizado; y yo entonces la sigo hasta la mesa.

Al llegar, la muchacha levanta la cabeza y sonríe. Sin pensarlo, en un impulso, le tomo la mano, que se me resiste al pronto pero luego se entrega, trémula y resignada, como animalito preso. No, no la suelto; no la he de soltar. Sin haberla soltado, la invito a acompañarme a la pista, ahora que la orquesta ataca otra pieza; y al tiempo que la invito, tiro de ella, la arrastro casi, impaciente por estrechar entre mis brazos su cuerpo delgado, mientras la madre nos ve alejarnos —así he creído percibirlo— con una cierta expresión entre divertida e inquieta. Nada me importa, ¡nada! Con delicia, beso el pelo, la frente, las cejas de aquella cabecita que en vano pugna, entre risas nerviosas, por rehuir mi ardiente furia. Y al fin, el regreso hacia la mesa, cuando la música ha cesado, tiene casi un aire de fuga.

¿Cómo podría referir, reconstruir punto por punto y paso a paso todo lo que siguió a lo largo de la noche? La jovencita —recuerdo— se negó a bailar conmigo las veces próximas. Se negaba y se negaba, y se negaba; y como yo, excitado, quisiera forzarle la mano y sacarla por fuerza, su madre, quizás considerándolo prudente al creerme más ebrio de lo que estaba, quizás compadecida de las emociones excesivas que agitaban mis pocos años, quizás envidiosa y ávida ella misma, me tomó del brazo y me condujo con severa dulzura hacia el centro del salón. Mientras bailábamos, yo procuré explicarle todo, darme a entender, decirle las mil cosas que me bullían adentro; le preguntaba a cada paso si me comprendía y ella, aunque seguramente

no comprendía una sola palabra, me calmaba asegurándome que sí, que sí, con movimientos de cabeza, o bien me tapaba la boca con los dedos de una mano que yo retenía, ansioso, contra mis labios.

Yo estaba muy turbado; todo era confuso alrededor mío. En un momento dado sentí sobre mi hombro una palmada, y me volví a ver: era el marqués que me gritaba algo, gesticulando: ¿qué?; ni lo entendí, ni tampoco le hice caso alguno. Desesperado por apoderarme de la muchacha, no veía otra cosa, ni distinguía nada en aquella gran confusión. Dos veces o tres más, varias veces, conseguí echarle la zarpa de nuevo; pero siempre, para exasperación mía, acudía la otra al rescate, ofreciéndoseme en cambio. ¡Qué! No era el cuerpo maduro de la matrona lo que quería yo, sino a la jovencita arisca y temerosa.

En medio de la baraúnda, unos toques de trompeta anunciaron desde la orquesta la hora de media noche, la entrada del año nuevo; y entonces fue como si la gritería que se levantó en la sala agotara de golpe mis energías últimas. Los ojos se me cerraron, y tengo la memoria imprecisa de que unos dedos cariñosos me acariciaban los párpados; de que mi cabeza reposaba, feliz, sobre un regazo cálido. Más, no puedo recordar; más, no recuerdo.

. . . Cuando a la mañana abrí los ojos, un rayo de sol caía sobre ellos desde lo alto, y tuve que volverlos a entornar, protegerlos con la mano. Me di cuenta de que estaba tendido en el suelo, junto a una silla derribada y un montón de serpentinas. En todo lo alto, encaramado siempre, triunfaba el cabrío de la Bockbier. Yo me encontraba en el suelo, entre las patas de una mesa. Y enfrente de mí, muertas de risa, me contemplaban unas viejas armadas de escobas. Eran las mujeres de la limpieza, con sus pañuelos atados, sus escobas y sus baldes de agua. *Glückliches Neu Jahr!* ¡Feliz año nuevo, jovencito! —me saludaron.

FRANCISCO AYALA

AMÉRICA Y EL ESPECTADOR

"Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante."

Meditaciones del Quijote, 1914.

Dentro del rico repertorio de la lengua con que se maneja un escritor, como Ortega, hay algunas palabras recurrentes, que una y otra vez nos hacen discretas señales a lo largo de su obra. Parecen decirnos: mira allí, donde apunto; si esta página es la palma de mi mano, sigue el índice tendido... Siempre dan en el centro. Y curiosamente, tratándose de un hombre de pensamiento, de un meditativo, van a dar al corazón. De por sí las palabras son significantes: signos expresivos de algo fluyente que nos habita por dentro y que sin ese poro que las comunica con lo externo nos invadiría, nos ahogaría. Yo no creo mucho en esos escritores de tan varia y rica fauna verbal a quienes nunca se les reconoce la palabra repetida que, como un animal doméstico, nos ubica en el aire, en la luz, en los hábitos de su dueño. Y así como Unamuno decía que a él las ideas le repetían, porque era hombre de muy pocas, pero muy sólidas y firmes ideas, Ortega prefiere en cambio la "pedagogía de la alusión", que es la que el bosque practica.

Y al bosque va, al de La Herrería, en El Escorial, para oír el silencio. Pero no ese silencio de la noche tenebrosa, vacía de ruidos, en el que se oye, anómalo, el latir de las sienes. Ortega es un ser solar, amante de la luz que cabrillea por entre las hojas; y el silencio del bosque se subraya con sonidos de agua, de aletazos de pájaros resueltos a posarse en una rama vecina, nada más que breves instantes, no sea cosa que ese hombre que mira sea lo que Platón, lo mismo que Santo Tomás, llamaban un hombre científico, esto es un hombre que va de caza, *venator.*

Ese hombre que mira es el Espectador. Pero, como ha contado él mismo de Leonardo, sería capaz de comprar los pájaros enjaulados para darles suelta. Lo que él caza, en cambio, son *puntos de vista* (¿qué es esto?), ideas, apariencias de la realidad; y esa otra cosa que vuela con alas griegas, *aletheia*:

descubrimiento, revelación, desvelación, quitar un velo. En suma, es un cazador de verdades. Ya lo ha dicho; allí, en ese mismo bosque de La Herrería, se le ocurrió en sus *Meditaciones del Quijote*: "Poseyendo el arma y la voluntad, la pieza es segura; la nueva verdad caerá ciertamente a nuestros pies, herida como un ave en su trasvuelo".

Claro, se conoce que en una sesera española esa rara cosa de la filosofía prende con caracteres sensuales. Ese hombre, que tiene tanta potencia de visualidad, no puede ser sino mediterráneo, y de nada vale que distinga a sus congéneres en meditadores y sensuales, porque él pertenece a las dos castas; ahora mismo está recordando la leyenda aquella de las estatuas de Demetrios, que huían por la noche de los jardines, si no se las ataba, como según Platón dice que las impresiones se nos escapan si no las ligamos con la razón.

Ya está la pieza cobrada a sus pies. En 1916, al tiempo que repartía el primer tomo de un libro bautizado con su propio quehacer, *El Espectador*, ha venido a despedirse de El Escorial, como para bañarse otra vez los ojos en su luz, fortificarse en su silencio —tan audible, como que está habitado de alusiones— y asegurarle, asegurarse más bien, que proseguirá en su porfía venatoria. Ha venido a velar sus armas, como aquel vecino manchego al que todo podían quitarle, menos la vòluntad y el gozo: potencias sensualísimas con las que el Espectador descubre a la realidad en su vuelo, la palpa con la pupila, la desvela. Esa realidad es América, el viaje que va a emprender a Buenos Aires. Y tiene mucho de emoción religiosa su despedida del bosque, de esa circunstancia que es un pedazo de naturaleza —a la que los griegos llamaron *arkhé*, lo arcano, lo inmemorial, lo eterno— enclavada en el corazón de su viejo continente; porque la vida es cosa seria, señores, y el hombre *venator* huele en el aire el tiempo nuevo, que ya ha llegado, está ahí: es el nuestro.

No quiero decir que sea el nuestro, de los americanos del Sur o del Norte, particular y exclusivo, el tiempo nuevo. Nosotros no somos más que uno de sus componentes; el otro es el mundo. Ya tendré tiempo de explicarlo, más adelante —o mejor dicho, de explicarlo Ortega, a través de uno de sus párrafos en una carta a Victoria Ocampo—. Lo cierto es que en 1916, razonando ante los suscriptores de *El Espectador* la tardía salida del segundo tomo, dice Ortega: "Desde hace años sentía latir dentro de mí un afán hacia América, una como inquietud orientada, de índole pareja al nisus migratorio que empuja periódicamente las aves de Norte a Sur". A su parecer, todo en Europa, aun antes de la guerra del 14, comenzaba a tener una actitud desgastada, desteñida, demasiado vista. Preveía en el viaje a América una experiencia de vida ascendente. Y el Espectador no salió de-

fraudado. En su morral de caza cayeron piezas nuevas —esto es, ideas—, y hasta minúsculos infusorios de ningún modo desdeñables, aunque de tan cómica ferocidad que no llegaban a molestarlo. Tuvo que aplicar su lupa de psicólogo para descubrirlos. Claro está que éste era un paisaje distinto, desusado. Y hasta había (¿y por qué no? los seguirá habiendo) leones sordos que podían desbaratar el concierto, comiéndose a San Francisco Solano.

Pero no haya dudas; *El Espectador* declaró a sus suscriptores que en lo sucesivo sería tan argentino como español: "... ese pueblo, hijo de España, parece hoy más perspicaz, más curioso, más capaz de emoción que el metropolitano. Tiene, sobre todo, una cualidad que para mi estimación es decisiva: la de distinguir finamente de valores. Podrá aceptar cosas que en rigor no son aceptables: su lujo de vitalidad, su optimismo de abundancia y juventud le llevan a derramar admiración incluso donde huelga. Pero dentro de lo que atiende y acepta establece una exquisita jerarquía". Posiblemente los infusorios —que por otra parte no tienen culpa alguna, ya que nadie ha revelado todavía el poder de conciencia de sí o de sus funciones que tiene un infusorio— se habrán sentido insultados ante la sola mirada inquisitiva, prevista tras la lupa del Espectador, que en rigor de verdad no los estaba considerando sino como activos corpúsculos de un complejo mayor, que era una vida joven, excelentemente dotada y en saludable desarrollo.

El Quijote en la Escuela (o de la Gioconda)

Hegel, tan admirado, teorizó sobre América sin verla, y hasta parece que no le tenía muy buena voluntad. El antiguo estudiante de filosofía de Marburgo decide palparla, como corresponde a toda retina que es sensual. Aquella metafísica cervantina de la imaginación era preciso llevarla a la práctica. Ortega lo pensó desde sus días de Alemania: "¿No buscan los filósofos lo ficticio, lo dado, *gegeben?* —dice en una carta de 1907 a Unamuno—. Ahí lo tienen: ¿qué es lo que nos es dado? Palos. Ahora bien, ¿a quién dolían menos, a Don Quijote o a Sancho? Siendo la resistencia igual, es posible, que a mayor energía imaginativa menos dolor. Yo creo, pues —viene a decir Cervantes—, que aun a igualdad del número, los palos de Don Quijote son menos palos". Así pues, antes de partir para América, en aquella meditación de El Escorial, Ortega se afirmó en sus trece.

¿Que se da de contrastes la realidad con lo imaginado? ¿Y qué importa? Siempre serán menos palos, si lo imaginado no procede de mera calentura de los sesos, de bobo sueño de la fantasía, droga perjudicial para razas débiles. América es como esa pared en blanco ante la que acostumbraba a plantar Leonardo a sus discípulos. En ella, con las solas pinzas de sus sen-

tidos, alertados por el ingenio —grande arquitecto— debían descubrir texturas, imágenes, movimiento, línea y color dados por la luz y el aire. Lo concreto, la realidad, es eso. La idea, su apariencia desnuda: el signo, el asterisco, la flecha; o la palabra, dedo índice que señala el significado.

Así pues, estos años de viaje sudamericano, que subsiguen a los del aprendizaje del Wilhelm Meister español, iban a completarnos su fisonomía. En adelante al Ortega hombre se le acentuarán los rasgos. Y es por eso que lo que pensó de la mujer, en su ensayo sobre la Gioconda, publicado en *La Prensa* del 15 de octubre de 1911, iba a tener su correspondencia precisamente en este suelo en que se imprimió.

"La musa es uno de los cien mitos en que la mujer ha colaborado para hacerse necesaria al hombre", había dicho. Era el enigma imposible de resolver y que obligó al pintor a dejar inconcluso su retrato, atenaceándolo con su misterio, con su orbe distante y cerrado, después de haberle llevado a contratar músicos y cabriolas de bufones nada más que para que se vislumbrase un asomo de sonrisa detrás de su melancolía.

Y aquí encontró lo que él llamaría *la Gioconda austral*. Es necesario dar con el preciso significado y valor que atribuía Ortega, impertérrito *venator* de la verdad, a la palabra incitación, para que midamos el alcance de esta jabalina que queda temblando en el aire. Habrá que afinar la puntería y no confiar demasiado —por lo menos, no tanto— en la seguridad del ojo cazador, no tan certero como el del neblí, prisionero e instintivo.

Parecería que Ortega ha topado, a esta altura de su vida, con una de aquellas estatuas de Demetrios a la que ya no puede encadenar por la razón. Se acuerda otra vez de esa pedagogía de las alusiones, que predicara a su oído el bosque, y rápidamente, con toda la celeridad del *tempo* de un estudioso, que tiene mucho que leer y consultar la Biología —aunque piafe de impaciencia el hombre práctico, si es que el hombre práctico se acordó en España o en la Argentina de suscribirse a *El Espectador*— revisa los módulos esenciales de la educación del hombre. Escribe *Biología y Pedagogía (o el "Quijote" en la escuela)* que aparece en el tercer tomo, dedicado el ensayo a Domingo Barnés.

A propósito de una Real orden de 1921, que impone la lectura del Quijote en la escuela primaria, sale al cruce de los pedagogos que se oponen; para oponerse a su vez, pero por disímiles razones. Preparar para la vida, viene a decirles, no es preparar para la vida ya hecha, sino para la que se está haciendo, la creadora, la desconocida, que nos espera apenas traspongamos el umbral de la escuela, y ante la cual el maestro, de puertas adentro, no puede con sus lecciones ser más que, como del historiador decía Schlegel: un profeta al revés. La razón vital debiera ser el *primus movens* y el fin

último de toda verdadera enseñanza. "La escuela ideal sería para mi opuesto gusto un instituto que hubiera podido permanecer idéntico desde los tiempos más salvajes del pasado y perdurar invariable en los tiempos más avanzados del futuro. Porque lo que ella ha de educar es inmutable en calidad y contenido; sólo es perfeccionable en intensidad."

La educación para la vida —y éste es el pensamiento revolucionario, casi escandaloso, del Espectador al comenzar la tercera década de nuestro siglo— no se logra enseñando *hechos*, como quería el dómine de Dickens en *Tiempos difíciles*, o el ridículo Mr. Homais, sino ante todo mitos, fábulas, es decir con el más estupendo complejo imaginario, *fabulario*, en el que se bosqueja con puntos precisos nada menos que la vida del hombre en la tierra y todo el universo. Y con el término que le alargan sus lecturas de Biología, Ortega acuña su más perfecto proyectil pedagógico: "El mito es la hormona psíquica".

Es que con esto no podemos estar más lejos —la distancia arranca desde una no imprevista razón de *paideusis*, en Grecia— ni más inmediatamente opuestos de la educación practicista, glotona de informaciones útiles, con que se atormentaba y aún se atormenta al niño en la primera enseñanza, de la que lo único que aprovecha es el recreo, en el que sale a respirar el aire libre.

... Y volvamos otra vez a perfilar esa fisonomía del Ortega maduro que, en sus años de viaje, se perdió mirando a la Gioconda-mito, y de allí, como si abominara de su anterior aprendizaje, mirando jugar al niño Félix en el jardín, sintió que era bueno y bello el oficio de sagitario, de curioso impertinente, de metafísico de la imaginación, de cazador de verdades. Pensándolo bien, algunas se le habían escapado; pero el solo descrédito que se consentía era admitir su mal genio.

Contradicciones

¿Quién era este acucioso buceador que, a ser juez de las cosas, prefería ser su amante, el curioso de humanidad que se definió por su oficio, *El Espectador*, desde 1916 a 1930? De nada servía que se presentase al mundo como un modesto profesor de filosofía. Ésos son los que están en las cátedras para ser negados, traicionados o seguidos fielmente por sus discípulos, que se sientan en silencio para oír sus palabras en medio del bosque. José Ortega y Gasset tenía muchas balas en su cartuchera. Quizá a él le hubiera gustado que dijésemos dardos, o flechas; piedras no, que son demasiado toscas, y él, aunque lo pensó como aporía, nunca pudo sentirse un hombre

primitivo. Sigamos con que son balas —la imagen del cazador lo requiere—, y si lo miramos bien, pequeñísimas píldoras explosivas que desintegran donde caen. Lo cierto es que él anunció *el tema de nuestro tiempo,* y consideraba que todo escritor que se respete y no sea un simple retórico, adorador de la muerte, lo que debía hacer era preludiar a sus lectores la época por venir, los temas, o el tema supremo en el que tenía que circunscribir su atención. Por ello, quizá, escribe a Victoria Ocampo en 1928, durante su segundo viaje a la Argentina: "Mis obligaciones masculinas me reclaman. Voy a estar dos días en absoluto aislamiento, hecho pararrayos solitario de mí mismo, para ver si me atraigo, me encuentro y me recobro".

¿Pero es que el poder de concentrarse, en la nuda soledad, es acaso una ceremonia masculina que no conoce ni por las tapas la mujer? He aquí que el hombre se pinta de una psicología interesante. A la puerta, la mujer verá qué resulta de todo eso. Porque hace ya mucho que aprendió a estar sola. La monja mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, cuando una priora muy santa y muy cándida le quitó los libros de su librería para que no estudiase, le pareció que pecaba lo mismo, pues nadie podía quitarle lo que ella llamaba "el movimiento de su imaginativa", puesto a obrar sin descanso, ya sea durante las labores en la cocina, viendo jugar a las niñas en el recreo o cuando en el sueño se ponía a resolver sus teoremas.

El *Sturm,* el *furor teutonicus* con que Ortega se representa a sí mismo la ecuación masculina del pensador, no nos convence del todo. La mujer está habituada a la soledad y siempre es su propio pararrayos, ya sea en el sentimiento como en el pensamiento, aunque no lo celebre como ceremonia, en dos días ni en doscientos. Quizá ésta sea la ventaja que tiene América sobre los profesores que vienen de ultramar a enseñarle filosofía: la ventaja de su sonrisa de Gioconda, para la que es preciso hacer sonar instrumentos de música y cantar los juglares sin conseguir ahuyentar su misteriosa melancolía.

En julio de 1923 apareció en Madrid el primer número de la *Revista de Occidente,* empresa de Ortega destinada a su país y a todo el ámbito hispanoamericano que venía a responder, en forma espléndida, a ese "afán de conocer *por dónde va el mundo,* pues surgen dondequiera los síntomas de una profunda transformación en las ideas, en los sentimietos, en las maneras, en las instituciones", como dice en los *propósitos* iniciales su Director. "Muchas gentes comienzan a sentir la penosa impresión de ver su existencia invadida por el caos. Y, sin embargo, un poco de claridad, otro poco de orden y suficiente jerarquía en la información les revelaría pronto el plano de la nueva arquitectura en que la vida occidental se está reconstruyendo". Se había anudado el diálogo; y como lo ha hecho

notar recientemente Roque Javier Laurenza en un artículo aparecido en la segunda época de la Revista, titulado precisamente *Ortega desde América,* el pensador español, desde sus artículos y sus libros, y más directamente desde la *Revista de Occidente* y la editorial del mismo nombre, alcanzaba su mano tendida para que todos examinásemos juntos las ideas en nuestro idioma.

Casi no ha habido tema fundamental que Ortega no pensase y expusiese con brillo extraordinario de escritor y de conferencista. Como la esencia de sus meditaciones era lo humano, se lo leía, durante todos los años que duró su magisterio, hasta 1955, en que murió, y se lo lee ahora más que entonces, con la fruición del asombro ante sus sagaces anticipaciones.

En febrero de 1930 —acaba de salir su libro, *La rebelión de las masas*— y Ortega está en Madrid, en su tarea de profesor, de redactor de sistemas filosóficos, de director de la editorial y la Revista, de escritor de artículos *pro pane lucrando,* y ¿cómo no? encuentra tiempo para escribir una larga carta a Victoria Ocampo en París, que claro está, es ella inconfundible; pero a la vez, una mujer. (Aquí convendría recordar, en un largo paréntesis, que Ortega en sus ensayos sobre el amor y la psicología del hombre interesante, entre alusiones al margen de casi todas sus obras, atribuye taxativamente la virtud de la inteligencia al espécimen viril, y sólo la ciega y segura intuición a la mujer: porque es la que detecta al hombre interesante. Además, dentro de la variada fauna del amor —amor de enamoramiento, *amour-vanité,* etcétera, etcétera— el matrimonio parece significar para él algo así como la elección que hace el hombre para la prolongación de la especie en sus singularísimas dotes personales. Bueno sería subrayar cuánto hay de medievalismo europeo, occidental, o más precisamente de padre de familia aldeano en esta también recurrente opinión de Ortega sobre la mujer y el matrimonio, que excluye de la esfera del amor.)

En esa carta escrita a una mujer, dice: "Tú no eres más que uno de los dos grandes ingredientes de Tu Vida: el otro es el Mundo. Si quieres acertar en Tu Vida tienes que acertar en tus ideas y presunciones sobre el Mundo." [...] "Ves con evidencia que eso es todo liquidación de una realidad fenecida, fantasma y larva de un pretérito. Pero no es menos evidente que alguna otra realidad se estará preparando. Esa realidad será el Mañana próximo." [...] "La vida actual *está ahí,* ya hecha. Por eso cualquiera pueda verla, usarla, gozarla, saber quién y qué es. La otra se está haciendo, su realidad es su hacerse y sólo se la ve haciéndola, es decir, sumiéndose en ella, en sus problemas, en sus iniciaciones, adoptándola como destino."

Todo esto, en la carta de un hombre a una mujer —personal, amistosa—, no suena a admonición de profesor, sino a diálogo entre seres iguales. Decididamente, dentro del mundo humano (¿hay otro?) la criatura femenina no siempre significa una alteración momentánea. Si lo fuese, equivaldría a la indiferencia, sucedáneo de la propia muerte violenta. El hombre es el único ser vivo que puede decidir, conscientement, su suicidio.

Yo no sé si este cazador de ideas gozó tanto como nos lo dejaba suponer su prédica del sentido festival y deportivo que debe tener la acción, esto es la vida. También nos dejó entrever que esa fiesta del hombre, en Goethe, no era más que una embriaguez, una alteración. Ortega en sí mismo, ensimismado, se me presenta teñida su cara por el flujo negro de la melancolía. A pesar de la *razón vital*, muy parecido a Larra: sólo que sin el mal gusto de la pistola romántica. Sus palabras en el prólogo a la *Historia de la filosofía* de Bréhier equivalen a esos dos días de aislamiento en los que quiso hacerse pararrayos de sí mismo. No habrán conseguido borrarlas los honores de los Estados Unidos con ediciones millonarias de sus obras, Italia con sus comentaristas y lectores entusiastas, Ernst Rober Curtius en Suiza, sus discípulos españoles, *The Times* de Londres deseando que Inglaterra "dedique algo más que un recuerdo pasajero al filósofo y maestro que ocupa una situación única en el mundo de nuestro tiempo"; Alemania, toda la América hispana, al cumplir Ortega sus setenta años en 1954.

Esas palabras, hijas también de una sonrisa, dicen: "No pensamos, no necesitamos pensar que nuestra filosofía sea la definitiva, sino que la sumergimos como cualquiera otra en el flujo histórico de lo corruptible. Esto significa que vemos *toda* filosofía como constitutivamente un error —la nuestra como las demás."

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

REFLEXIONES SOBRE LA OBRA DE ARTE

A propósito de un pintor argentino

Mala cosa cuando un cuadro puede juzgarse en sí mismo, por puras consideraciones de color y de forma, cuando, por así decirlo, no nos obliga a enjuiciar la realidad entera. Porque una obra artística es una *visión del mundo* o, de lo contrario, apenas un ejercicio más o menos formal. Su importancia está en relación directa con la cantidad de Universo que trastorna. Y entonces resulta claro que es erróneo valorarlo de modo intrínseco, independientemente de los valores no sólo estéticos sino también éticos y metafísicos de su tiempo. ¿Cómo podríamos estimar a Jerónimo Bosch desentendiéndonos de la problemática cristiana? ¿Y qué sentido tendría apreciar a Dante o a Cervantes o a Dostoievsky por puras consideraciones de forma o por estrictas referencias a movimientos literarios? O los insertamos en el cuadro de su tiempo, en el concepto de realidad que lo caracteriza, en sus ideas esenciales sobre el bien y el mal, sobre la muerte y la eternidad, sobre el libre albedrío y el destino, o no pasaremos de variaciones palabreras sobre palabras y sobre lo que erróneamente suele llamarse "estilo". A qué extremos puede conducir este camino lo prueban algunos grotescos dictámenes que siempre deberíamos recordar con fines didácticos: un crítico ruso, menos memorable que su disparate, afirmó que Dostoievsky no sabía escribir; un cierto profesor francés de preceptiva señaló las torpezas literarias de Stendhal; y, entre nosotros, Paul Groussac decidió que Cervantes escribía una prosa de sobremesa. Como si se dijera que Aristóteles, Kant y Hegel no sabían pensar.

Aparte el resentimiento que hay siempre detrás de estos juicios negativos, notoriamente están determinados por esa superficial concepción del estilo. Frente a la cual sólo puede sostenerse, según pienso, que *el estilo es una manera de ver el mundo.*

En épocas de agotamiento y refinamiento (y los dos adverbios casi siem-

pre califican juntos una realidad social) las formas precedentes han sido exhaustivamente exprimidas y retorcidas, y entonces se suele ponderar a los artistas por sus innovaciones técnicas, por su ingenio retórico. En tales períodos proliferan los "estilistas", entregados al vicio solitario de la Nada. No siempre son desdeñables sus adquisiciones instrumentales, sobre todo cuando otros creadores más hondos los utilizan luego para sus búsquedas; del mismo modo que un investigador ansioso por explorar lo infinitamente pequeño utiliza el microscopio que, según dicen, alguien inventó jugando con lentes de diverso aumento. Pero cuidado con elevar estos ingeniosos jugadores a la jerarquía de grandes artistas de su época. John dos Passos es, técnicamente, más novedoso e inventivo que Franz Kafka. ¿Y qué? Lo que de pasc demuestra que un estilo es verdaderamente una manera de ver el mundo y no un conjunto de peculiaridades retóricas.

Las innovaciones técnicas son por otra parte legítimas cuando responden a una necesidad de fondo, cuando son promovidas por la necesidad de expresión de una nueva realidad. Así ocurrió con el monólogo interior, al enfrentarse el artista con el mundo nuevo del subconsciente. Pero cuando son promovidas por simple espíritu lúdico o por el sólo propósito de *épater le bourgeois* son apenas expresión de la decadencia o del bizantinismo; y recién son legitimadas cuando un artista realmente grande las utiliza para sus fines trascendentes; como esos bastardos, hijos del azar y del placer momentáneo, que luego son convalidados por sus propias hazañas. Es significativo que con sospechosa frecuencia las innovaciones técnicas sean obtenidas por creadores de segundo orden, como en el caso de John dos Passos. Y se comprende: cuando no hay un "qué" demasiado importante que expresar, el artista se ocupa mucho del "cómo"; dicotomía que jamás puede establecerse en un arte auténticamente grande, donde el contenido es inseparable de la forma.

Esto es lo que, entre otros atributos, distingue a Antonio Berni de esa inmensa multitud de jugadores que ha invadido el territorio de la nueva pintura. Él no juega, sus audacias formales son algo más que formales, están determinadas por un contenido que hace estallar las normas por los cuatro costados, a veces en forma muy desagradable. Se suele murmurar, en efecto, que Berni no tiene buen gusto. Pero el buen gusto nunca ha tenido nada que ver con un arte grande; se lo puede, y quizá se lo debe, exigir a un artista secundario: bueno fuera que además de mediocre fuera desagradable. Pero ¿cómo podría ocurrírsenos exigirlo a los grandes? Y no por consideración a sus otros valores, por amable condescendencia a sus otras calidades, sino porque hay como una incompatibilidad entre el buen gusto y la magnitud. Piénsese, si no, en Faulkner o en

Fellini, para no citar más que a artistas de nuestro tiempo. Es que las grandes creaciones son como continentes, en que hay de todo: desde hermosas praderas hasta pantanos fétidos, desde bellas colinas hasta tenebrosas cavernas, desde animales gráciles y delicados hasta repugnantes reptiles. Al gran artista no le preocupa la lindura, ni siquiera la pura belleza; busca la Verdad, así, con mayúscula. Y la belleza resulta luego como resplandor de esa Verdad. Resplandor a menudo terrible, como sucede cada vez que el hombre desciende a los infiernos y tiene trato con los demonios. ¿Y qué es el poeta sino un tratante con los demonios? Pues, como dijo William Blake, está siempre en su bando, aunque muchas veces lo ignore.

Yo me atrevo a sostener que Berni es un frecuentador de los infiernos. ¿Cómo podra entonces no inquietarnos? Y ésta es otra de las claves para reconocer a un artista trascendente. Sin saber bien por qué, sentimos que nos desasosiega, nos trastorna, nos inquieta. No somos más la misma persona después de leer *Jude el oscuro* o *Mistress Dalloway* o *El proceso* o *Luz de agosto* que antes. El hombre, dijo otro poeta inglés, marcha como en un sueño de la cuna a la sepultura. Una de las misiones del arte, si no la más importante, es despertarlo. Misión de índole metafísica, como se comprende. Misión, entonces, específicamente humana, ya que el hombre es el único animal metafísico de la creación, pues es el único que tiene conciencia de su mortalidad. O que *debe* tenerla. Y para eso, para que la tenga, para que asuma plenamente su insignificancia y su grandeza, están los artistas que deben sacudirlo y despertarlo.

Y como las palabras "muerte" y "metafísica" despiertan la irritación de ciertos sectores filosóficos de izquierda (como si el socialismo aboliera los entierros, como si la finitud del hombre fuera una manifestación del imperialismo), debo agregar que me parece absurdo el encasillamiento que a menudo se ha hecho de Berni como pintor "social", y su arte como un arte de "denuncia".

Por supuesto que lo es en cierto sentido. Pero es ese "cierto sentido" el que debemos esclarecer.

Empecemos por decir que todo arte es social, así, sin comillas. Ya que no existe el hombre al estado solitario absoluto, y toda conciencia es una conciencia de un mundo. Y aún más que el hombre corriente, por la sutileza y la exacerbación de su sensibilidad, el artista expresa en su obra esa interacción del yo con la realidad externa. Su obra es, por lo tanto, e inevitablemente, una expresión "social"; pero, al mismo tiempo, con no menos inexorabilidad, es la expresión "individual" de esa realidad (y aún más individual que la de un hombre corriente, por la poderosa personalidad que caracteriza a los grandes artistas). Eso es precisamente lo que distin-

gue al arte de la ciencia. La ciencia es la visión de la realidad por un yo prescindente; el arte es la visión que de esa misma realidad da un yo imprescindente. Es esta "incapacidad", es esta "falla" la que justamente constituye su ventaja, pues resulta así la única manifestación del espíritu que es capaz de dar la versión integral de la realidad; que no es, como tantas veces se supone, el puro objeto sino esa complejísima trama de lo objetivo y lo subjetivo que constituye la existencia. Integración fundamental en este período de la historia, cuando el hombre concreto ha sido sacrificado por la mentalidad científica, por la manía objetivista que tipifica esta sociedad en que vivimos, final de una mentalidad racionalista, abstracta y tecnolátrica que comienza en el Renacimiento y que concluye ante nuestros ojos. De este modo, no sólo es el arte la única expresión integral del hombre sino también la más profunda tentativa de restaurar la perdida unidad entre la criatura humana y el cosmos.

En tales condiciones, resulta siempre insultante considerar a un artista como meramente "social". Volvamos a poner un ejemplo ilustre, y por lo tanto indiscutible. En *Crimen y castigo* asistimos al drama de un estudiante pobre que mata a una usurera. Pero todos comprendemos que no es el problema simplemente social de ese joven el que en última instancia preocupa a aquel indagador de la Verdad: le preocupa el problema del Bien y del Mal. Claro que este vasto interrogante metafísico no puede ser planteado en una novela de la manera abstracta en que lo sería en un tratado de filosofía. Como es peculiar en el arte, es planteado en seres concretos, que habitan un país determinado en una época precisa. Y entonces el drama se juega en dos planos, por lo menos: el plano social y psicológico de su tiempo (con lo cual el artista nos deja *de paso* una admirable descripción de la sociedad contemporánea, con una hondura que ningún escritor "social" sería capaz de dar, precisamente porque al pretender dar sólo lo social ni siquiera da eso de modo cabal, pues ha roto la compleja unidad de lo social y lo individual que es la realidad total); y el plano metafísico, en que se debate uno de los fundamentales dilemas de la existencia a través de las pasiones de un estudiante pobre. Y habría que agregar, todavía, que la pobreza no es un aditamento que el autor aprovecha por razones de pintoresquismo, para lograr interés folletinesco o por inquietud socialista; sino porque intensifica las pasiones en juego y facilita el tránsito o el descenso al plano metafísico: es más propicio para forzar el problema del Bien y del Mal un estudiante enloquecido por el resentimiento y la pobreza, con un fierro en la mano frente a una usurera, que, por ejemplo, la anécdota de un muchacho acomodado y apacible que prepara una licenciatura. Lo que Jaspers llamaría "situaciones límites" son las que mejor conducen

al examen de las temibles cuestiones metafísicas, del mismo modo que los fabricantes de automóviles someten los materiales de sus coches a temperaturas y tensiones que no son las que habitualmente soportan en la más confortable realidad; y entregan sus prototipos a esos rompedores de autos que los lanzan a través del fuego y los obstáculos. Los novelistas hacen en sus obras algo así como experimentos metafísicos, en condiciones límites frente a la soledad y a la muerte, frente al suicidio o la locura. Se me dirá que hay mucho arte, y aun del bueno, que no llega a estos extremos. Y yo responderé que sí, pero que si establecemos una jerarquía de valores es indudable que el arte más trascendente es aquel que realiza estos experimentos de vida y muerte. Los grandes creadores, en suma, son unos exagerados.

Y volvemos al fin al planteo inicial: el arte como una *Weltanschauung*.

Lo que diferencia una novela importante de una simple crónica es que en aquélla asistimos a una visión del mundo, a una concepción de la existencia. A veces, de modo explícito, como sucede en *Crimen y castigo* o en *Los Karamázov* (al que uno de esos idiotas que proscriben las ideas del orbe novelístico calificó de tratado de teología en forma dialogada); a veces implícitamente, como sucede en *Luz de agosto*, en que está tácita la concepción protestante del drama humano.

Si yo no me equivoco, lo que distingue a Berni de un pintor que se limita a la pura anécdota es lo mismo que distingue a uno de esos novelistas de un simple y aun de un buen narrador: la vasta visión de la existencia que sentimos a través de ella y detrás de ella. La visión de un poeta, que, como todo poeta, está en el bando de los demonios. Acaso él no lo sepa.

Y acaso tampoco lo sepan muchos de los que comparten su anhelo de justicia social.

ERNESTO SÁBATO

LA VENTANA Y OTROS LUGARES

La cortina es delgada, de color crema, de una transparencia que vela ligeramente las figuras, las amortigua y suaviza, como escapadas un poco de la realidad. Lo real, lo concreto y definido está entonces adentro: el mundo que hemos ido creando lentamente a través de los años. La calle es un poco fantasmal, un conjunto de figuras con el rostro velado, voces distantes, la sombra maciza de los árboles, la bocacalle no bien definida de El Fuerte.

Y así hasta que Félix —casi siempre es él— encaramado en la radio, con su hocico húmedo y ansioso, siempre curioso de la calle, y asustado, abre una brecha en la cortina. Félix mira la calle, esa misma calle de donde lo recogieron —en un amanecer lluvioso— con interés y a la vez con espanto. Sus ojos siguen el rápido movimiento de los autos, las orejas inquietas, los bigotes nerviosos, pronto a disparar. Su hocico va dejando en el vidrio una huella húmeda. Alguien se ha detenido y le tamborilea con los dedos en el vidrio. Félix huye, huye del mundo buscando la seguridad y tranquilidad junto a la estufa.

Sin dudas lo escuché durante años, desde el sueño, hasta que ese ruido comenzó a despertarme. Por un tiempo se convirtió en una pausa nocturna, mientras lo esperaba y oía acercarse hasta que lo abandonaba al alejarse. Con toda evidencia era un carro de dos ruedas, pesado, tirado por un caballo. Siempre venía —viene aún— desde Corro por la calle Morón. Desde lejos, como naciendo gradualmente del silencio, escuchaba primero el sólido pisar del caballo, despacioso, como si hiciera un gran esfuerzo. Las ruedas casi no se oían sobre la calle asfaltada y lisa. Pero ese ritmo, fuerte y pausado, se aceleraba metros antes de cruzar la calle Carrasco, en la necesidad de vencer la suave cuneta. Al llegar aquí, el ruido se enriquecía y acentuaba con el rodar de las llantas de hierro sobre los adoquines de Carrasco, con las herraduras hiriendo las piedras. De inmediato el asfalto volvía a amortiguar aquellos sonidos agudos, y ya sobre mi ventana sólo

oía el rítmico y poderoso patear del animal y algunos rezongos de la madera. Y así lo seguía, identificando su cruce de Belén, Fonseca, de... hasta perderse en la noche, más allá de Segurola. Tenía todo aquello la regularidad de un reloj —las dos y media de la mañana— y un ritmo constante, casi mecánico, sin dudas ni vacilaciones, sin una voz humana.

Una noche, cuando un velorio en la casa de al lado nos obligó a ocupar la vereda, lo esperé en la esquina. Llegó como siempre, a la misma hora, el farol de kerosene bailoteando entre las dos ruedas. El caballo, un percherón magnífico, color ceniza, arrastraba con aplomo reflexivo el carro lleno de bolsas de verdura. En el pescante, cubierto por un capote, la cara hundida en el pecho, el carrero decididamente dormido.

La proximidad de la calle, su contigüidad, nos dio la imagen de un mundo nuevo, un mundo de sonidos, de voces y ruidos que jamás habíamos percibido desde el interior de las otras casas, un conjunto de sonidos que penetraba ahora en nuestras vidas. A menudo una realidad pesarosa y angustiada que nos interrumpía —nos interrumpe— el sueño y nos llenaba de congoja, o divertida y grotesca que nos hacía reír o nos escandalizaba. Quien ha vivido en casas interiores, o simplemente defendidas por el jardincito o las salas a la calle, no puede sospechar la riqueza y variedad de la vida callejera que percibe quien trabaja y duerme, quien vive en habitaciones a la calle. Y los que transitan por ella, conversando, tosiendo o creyéndose en soledad, desprevenidos, tampoco sospechan de qué manera los desampara la noche. Y sobre todo en las esquinas, en las ochavas, el lugar de los adioses y de los encuentros, del cariño y de los reproches, de la polémica final.

Todo trasciende al interior, y aunque el oído se familiariza y parece no percibir lo muy repetido, la calle y su actividad nos marca un horario casi inadvertido que nos va pautando el tiempo: el diarero de la quinta y el de la edición extra, la entrada y la salida del colegio vecino, el escándalo de los carros de basura, el timbre de la bicicleta del sereno, la cortina metálica del almacén de la esquina.

Y en los domingos, al atardecer, en esa hora desasosegada en que no se sabe qué hacer y en que se busca inútilmente un libro que satisfaga, la campanilla de un carrito pintado de blanco que vende frutas azucaradas.

El cielo comenzaba ya a ponerse de un azul tierno, translúcido y limpio. El lucero se levantaba una cuarta sobre las ramas del laurel vecino, luminoso y grande como un farol. Permanecí un rato en el patio oliendo el aire de la madrugada y contemplando, simplemente mirando sin refle-

xionar aquella luz suave y prodigiosa, increíblemente grande. Una sombra blanca me hizo mirar el suelo. Junto a mi pie, Lola alzaba su carita blanca y fina, curioseando el aire, tal vez admirando a Venus del alba. La alcé con una sola mano y entré a la cocina donde el agua para el mate comenzaba su murmullo.

Cuando cae la noche ya no distingo de la calle sino los faros de los automóviles, sus guiñadas imperiosas o el carnaval de iluminación que llevan algunos colectivos. Es como si me quedara ciego y la calle y toda su vida no existieran sino por sus sonidos y sus voces. Con todo, me gusta dejar levantada la persiana para que la luz de mi ventana se distinga desde la calle, para que signifique algo, en medio de tantas ventanas y puertas recatadas. Después, cuando crece la noche y la bajo, o cuando sin poder dormir me levanto a trabajar o a leer, las persianas que adivino del otro lado de la cortina y del vidrio, parecen un encierro que no puedo pensar mucho sin algún temor. Del otro lado la oscuridad y la noche, algún dolor que deambula, un perro abandonado, cuando no esos ratos de silencio sobrecogedor e inhumano. Entonces, casi siempre, enciendo la radio y muy bajo, para no incomodar los sueños, hago brotar alguna voz, la letra de un tango.

Me han hablado de tantos otoños gloriosos en alamedas y bosques de tal prestigio... de nombres confundidos con la historia. Pero yo creo haber visto todos los colores, los cambiantes del verde y del rojo, el oro viejo y el habano de las gruesas hojas de los plátanos de estas calles del suburbio, oscuras, insignificantes. Por eso, cuando oigo a esos eternos viajeros que me deslumbran con topónimos de maravilla, pienso para mí, tal vez para mi consuelo, que en los plátanos que enmarcan un costado de mi ventana he visto todos los colores cambiantes del follaje y los que les prestan los ocasos y los amaneceres, o la luz de las tormentas. Y conozco el verde amarillento del mes de septiembre, y el verde tierno y más profundo y translúcido de octubre, el gris plateado de las ramas desnudas del invierno. Y me siento viajero en mi propia calle, en mi propia ciudad, tan descubridor como un hombre del siglo XVI deambulando por estas calles, mirando las paredes pintadas a la cal o los cielos del oeste, que parecen torbellinos de fuego. Y nunca dejo de mirar, cuando al ir al Colegio cruzo la avenida de Mayo, cómo el sol al vencer algunas brumas, enciende entre rojos y verdes la cúpula del Congreso. O en el veranito, desde la calle Florida y Rivadavia, de echar una ojeada a la Catedral, cuando el sol se arranca de entre las columnas.

Como todos, o casi todos, fue una consecuencia del vivir sobre la calle. Lo entró mi mujer una mañana de Pascua, quieto y acurrucado en sus brazos, como si fuera un cordero. Ya era corpulento y macizo, de patas que parecían algo cortas, cabeza fuerte y grande, de luchador. El pelo, de un espléndido color leonado, algo rojizo y hasta con un tono anaranjado, era fino y espeso. Tenía un andar despacioso y solemne, de animal poderoso y seguro de sí mismo.

Al principio ni lo quise mirar, pero Mateo, así lo llamamos con irreverencia, pronto me ganó con algunas de las pocas zalemas que gastaba, llenas de tiesura y condescendencia. Aunque era serio e imponía respeto, era animal lleno de bondad, sin malas intenciones. Independiente a extremos, cuando no aceptaba el cariño, se limitaba a echar hacia atrás la cabeza, desdeñoso, y a mirar fijo con unos enormes ojos amarillos. Tenía empaque y tiesura casi de compadrito y de pesado, sin sonrisas ni juegos. Sólo nos duró dos años. Hasta su muerte no advertí ni supe la rapidez con que el pelo de los gatos se transforma en una fibra áspera, artificial, como el pelo de las muñecas.

ALBERTO SALAS

FIN DEL AMOR

1

La llaga es el jardín
del santo, pero el amante
tiene la boca torpe
y las abejas
preparan la tranquila
fetidez de los frutos.

También la noche está madura,
herida.

2

En espirales crespas
la noche baja suave
de mi pecho al ombligo,
girasol de la madre.
Huele a verano, a sombra
tu desnudez manchada,
alucinante.

3

Han huido los pájaros
y entre los brazos del amante
la violencia es fatiga.

Pasó el brillo, la sed,
la orgullosa costumbre
de la dicha.

A la tarde habrá llanto
y a la mañana alegría.
Pero estos ojos que la luz amaron
ya no lloran ni miran.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

ORIGINALIDAD Y EXPRESIÓN EN HISPANOAMÉRICA

En el mestizaje entre indios y españoles se originó una nueva sociedad; y esta nueva sociedad, a su vez, originó lo que hoy suele llamarse "literatura hispanoamericana". Todas las sociedades, aun las más primitivas, son originales en el sentido de que son el origen de algo. La sociedad del Nuevo Mundo fue original desde el principio.

A esa originalidad la investigan varias ciencias: la geografía humana, la antropología, la etnografía, la lingüística, la economía, la sociología, la historia política. Y la filosofía, si así lo desea, puede aprovechar los resultados del conocimiento científico para especular sobre el quid de nuestra cultura. Pero cuando nos disponemos a estudiar la expresión artística de esa originalidad americana surgen serias dificultades. La primera: que el fenómeno estético, por mucho que se vista y revista con formas colectivas, es, en último análisis, manifestación de un ímpetu individual. Una sociedad puede mirarse en un poema como en un espejo, y hasta adoptarlo como imagen nacional, pero no puede escribirlo. A los poemas los escriben los poetas, no las sociedades, y por eso la historia de la poesía es la historia de los logros expresivos de poetas más o menos excelentes.

Damos, pues, por descontado que América no es Europa ni Asia ni África ni Oceanía. América es América. Cedemos a los hombres de ciencia la tarea de describirla. Cedemos a los filósofos la tarea de definir en qué consiste su personalidad. Y nos aplicamos a un único aspecto de América, que es el de su literatura en lengua española. Apenas asumimos esta actitud, el criterio de originalidad se desplaza a un nuevo centro. El origen de la expresión no está en una comunidad, sino en una persona. Con leve cambio semántico decimos ahora que una comunidad es originaria y sólo una persona puede ser original.

Tres disciplinas se interesan en la originalidad de la expresión literaria y conviene no confundirlas: la Preceptiva literaria, que propone ideales a los

que debería ajustarse la creación de los escritores; la Crítica literaria, que juzga el valor de cada creación; y la Historia literaria, que ordena cronológicamente creaciones de escritores individuales, con sus temas, tonos, técnicas y tendencias. Veamos, una tras otra, cómo estas disciplinas se plantean el problema de la originalidad de la literatura hispanoamericana.

I

El empeño de la Preceptiva es más práctico que intelectual. Quiere dirigir desde afuera nada menos que la actividad creadora de los escritores. Es una invasión, armada con cánones.

Imaginemos a un escritor de carne y hueso, ahora, aquí. De sus experiencias y de las circunstancias en las que ha vivido, ese escritor elige libremente los asuntos que se le antojan más propicios. Sus posibilidades de elección son innumerables: asuntos raciales, folklóricos, fantásticos, paisajísticos, históricos, sociológicos, psicológicos, religiosos, artísticos y así. Pero he aquí que, de pronto, a ese escritor se le planta enfrente un preceptista. Y este preceptista viene a exigir al escritor que elija aquello y no esto, porque aquello —dice— es más humano, o más real, o más útil, o más significativo, o más patriótico, o más justo, o más hermoso. El preceptista, por lo visto, sabe más que el escritor.

De hecho, lo que el preceptista está haciendo es juzgar una obra que todavía no se ha escrito pero que, según él, debe escribirse para revelar la realidad americana de nuestro tiempo. El preceptista trata, pues, de imponer su voluntad. En el fondo es un pedagogo o un político. Planea el futuro. Sólo que el futuro de la literatura hispanoamericana depende, no de lo que postule el preceptista, sino de lo que expresen los escritores más originales. Y los escritores más originales son, precisamente, los que no se dejan gobernar por consignas de academias, iglesias o partidos políticos.

II

Los métodos de la Crítica examinan sistemáticamente todo lo que entra en el proceso de la creación literaria; proceso que consiste en que un escritor exprese una experiencia particular configurando las palabras de tal manera que evoquen en el lector una experiencia parecida a la original. Unos métodos prefieren examinar la actividad creadora, otros la obra creada, otros la recreación por parte del lector. Los métodos, separados o integrados, acaban

siempre por calificar un valor estético. La Crítica juzga el valor de obras existentes, no de obras que sólo existen en el programa de una Preceptiva. Tampoco la Crítica abstrae notas comunes de la total producción literaria con vistas a una morfología de la cultura.

Pensemos en algunas obras recientes. Sea un ensayo de Alfonso Reyes, o una novela de Alejo Carpentier, o un cuento de Jorge Luis Borges, o un poema de Pablo Neruda, o un drama de Nalé Roxlo. ¿Qué hace el filósofo, qué hace el crítico?

El filósofo se pone a sacar de ahí elementos para formular definiciones: nos da la fórmula del denominador común (Hispanoamérica) con sus numeradores regionales (lo mexicano, lo argentino, etc.). El crítico, en cambio, se dedica a estimar el talento expresivo de Reyes, Carpentier, Borges, Neruda, Nalé Roxlo: analiza sus obras concretas, una por una, y les adjudica un predicado de belleza.

Entre los filósofos de la cultura y los críticos literarios suele haber malentendidos, sobre todo cuando, en la improvisación periodística, la inteligencia se distrae. El filósofo destaca lo que le sirve para documentar una teoría; pero lo que a él le sirve, por importante que sea para una interpretación de las peculiaridades americanas, puede carecer de importancia estética. Puesto que el contenido de ciertas obras se relaciona con problemas que le preocupan fuera de la literatura, el filósofo, agradecido, empieza por considerarlas representativas y termina por recomendarlas como superiores. El filósofo se arroga el papel de crítico. En estos casos, el crítico tiene que salir en defensa de sus fueros. Contradice al filósofo de la cultura: niega méritos a una obra, por muy documental que sea, y en cambio afirma la belleza de otra obra, que bien puede ser de pura imaginación. Los públicos extranjeros, por estar más interesados en conocer la realidad americana a través de su literatura que en disfrutar los valores estéticos de esa misma literatura, con frecuencia prestan más atención al filósofo que al crítico. Es así que muchas obras mediocres dentro de la producción nacional, adquieren más allá de las fronteras, una inmerecida fama. Se las traduce, se las estudia. Es nuestra literatura de exportación.

III

La Historia interpreta fenómenos que han sido efectivos en la formación de una literatura. A diferencia de la Preceptiva, su objeto es el pasado, no el futuro; a diferencia de la Crítica, su objeto es un conjunto de obras, no una obra suelta. Vista así, la literatura hispanoamericana aparece como un capítulo de la literatura española-latina-occidental-mundial.

La fusión de la civilización europea con la civilización indígena —dijimos— originó una sociedad nueva. Pero la civilización indígena no tuvo escritura —por lo menos no representaba los sonidos del habla con signos convencionales— y por lo tanto no influyó en el curso de la literatura. Sus tradiciones orales fueron transcriptas en el alfabeto latino o recogidas por una literatura que fue, ya, actividad lingüística hispánica. La población indígena perdió las formas superiores de su cultura —opulenta en los mayas, aztecas e incas— y desde entonces, vencida, ha tenido que incorporarse, mal o bien, a la civilización de tipo europeo. Las contribuciones literarias de Hispanoamérica —aun las escritas por indios y mestizos— pertenecen a la historia de los usos de la lengua española.

La lengua española hablada en América se mantuvo apegada a las mismas normas de España. América dio centenares de nuevas palabras y enriqueció con nuevos contenidos viejas palabras españolas; pero lo que se llama "español de América" no se opuso nunca al "español de España". Las variantes lingüísticas en América no exceden a las que hay en España misma. Los escritores hispanoamericanos, por apuntar hacia ideales cultos de expresión, han sido agentes de unificación lingüística.

España trasplantó toda su cultura al Nuevo Mundo que había descubierto. Gracias a este proceso de colonización, la literatura hispanoamericana fue desarrollándose a lo largo de las mismas líneas de la literatura española. La metrópoli daba los modelos y las colonias los seguían. Así, las voces españolas del Renacimiento y del Barroco despertaron inmediatos ecos en América: el Inca Garcilaso, Juan Ruiz de Alarcón, Bernardo de Valbuena, Sor Juana Inés de la Cruz. Dentro de esta unidad hubo, sin duda, una diversidad de acentos. Las circunstancias eran muy distintas a uno y otro lado del Atlántico, y es natural que, desde los primeros años, apareciera en las letras de América un timbre local. Sin embargo, las diferencias literarias entre los escritores de España y los de América fueron mucho menores a las diferencias etnográficas entre el pueblo de España y el de América.

En 1810 las colonias empezaron a independizarse de España. En pocos años se fragmentaron en repúblicas. En cada república se hizo el intento de crear una "literatura nacional". Escritores neoclásicos (Andrés Bello), románticos (Sarmiento, Palma), eclécticos (Montalvo), realistas (Tomás Carrasquilla), todos se empeñaron sucesivamente en describir las peculiaridades de la vida americana, con sus paisajes, tipos humanos, costumbres y problemas tan desemejantes a los europeos. Ese tratamiento de temas externos no bastó para crear una literatura original. En general puede decirse: primero, que las naciones hispanoamericanas apenas colorearon con matices regionales la común literatura occidental; y segundo, que la literatura his-

panoamericana en su conjunto fue, a su vez, un matiz en la civilización de España. Cualquier comparatista podría comprobar ambos puntos aun en el extraordinario *Martín Fierro*, de José Hernández, que suele ofrecerse como ejemplo típico de la literatura gauchesca rioplatense. Y un genio verbal tan sorprendente como José Martí, quien murió combatiendo contra el dominio político de España, es de clara casta española.

Sólo a partir de 1890 —cuando las repúblicas ya se habían organizado y gozaban de una relativa prosperidad— aparecieron los primeros signos de una literatura que se desvió enérgicamente de los modelos españoles. A primera vista podría creerse que los hispanoamericanos se apartaron de España para gravitar en la órbita de otras culturas europeas, la de Francia especialmente. Y, en efecto, nadie podría negar el culto a las formas del romanticismo, del Parnaso y del Simbolismo franceses. Pero no fue una imitación servil sino un entusiasta programa para poner las letras hispanoamericanas a la altura del mejor estilo de la época. Este aprendizaje de los últimos gustos europeos, fue un rasgo de madurez. Por primera vez Hispanoamérica, en lugar de ir a la zaga de la Península, tomó la iniciativa e impuso sus modas a los mismos peninsulares. A este movimiento, atento, sí, a Europa, pero vitalmente interesado en lograr una expresión americana, se le llama Modernismo: cantó con Rubén Darío, pensó con José Enrique Rodó.

La situación de las letras hispanoamericanas era, en 1900, la siguiente: el lenguaje poético se había renovado en todos los géneros; y España, asombrada, volvía su mirada hacia los lujos de sus antiguas colonias.

Se ha dicho que los modernistas se escaparon de América subiéndose a torres de marfil. Dudo que se escaparan: después de todo, esas torres de marfil estaban en América, y el impulso de evasión es también un rasgo muy americano. Por otra parte, en lo alto de esas ebúrneas torres se daban lecciones de buen estilo, y gracias a la escuela modernista aprendieron a escribir los escritores que luego se distinguieron por sus temas vernáculos: Horacio Quiroga, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y muchos más.

Después de la primera guerra mundial los escritores hispanoamericanos se pusieron al día y, sincronizados y sinfronizados con los audaces de la vanguardia internacional, crearon junto con ellos en un plano de igualdad: Vicente Huidobro, pongamos por caso.

En el pasado había habido dos ritmos a destiempo: rapidez en informarse sobre las direcciones de la cultura occidental y lentitud en recorrerlas hasta el fin. Hoy esos ritmos armonizan mejor: sea que produzcamos una literatura que mana gratuitamente de la vida privada o una literatura que se compromete con una vida pública, respondemos inmediatamente a los

cambios del mundo con obras no menos valiosas a las de cualquier otra parte del mundo.

IV

Con estas reflexiones he querido precaverme de los peligros de una discusión sobre las características de la literatura hispanoamericana. Es imposible adecuar el pensamiento al modo de ser de las cosas. El acto mismo de pensar consiste en separar mentalmente lo que de hecho está unido. Separamos, de la compleja realidad cultural, ciertas notas que nos parecen semejantes y las incluimos en el concepto de "lo hispanoamericano". Pero las notas que quedaron excluidas se organizan inmediatamente en un concepto gemelo: "lo no hispanoamericano". A partir de ahí, la mente va concibiendo dualismo tras dualismo. Esos dualismos no existen. Son sólo formas lógicas. Pero, en nuestro afán por explicar a toda costa la singularidad de lo hispanoamericano, caemos en vertiginosas falacias. Ejemplo de un paralogismo de falsa identificación sería formar la clase de "hispanoamericano" descartando diversidades entre nación y nación y escogiendo rasgos que son universales. Ejemplo de paralogismo de falsa oposición sería suponer que la cultura hispanoamericana no es complementaria de la cultura occidental, sino contraria a ella. Y hay muchas otras trampas, que el uruguayo Vaz Ferreira ha diagnosticado agudamente en su *Lógica viva*.

Acaso un modo de salir del paso sería enumerar los hechos que observo en mí mismo, como hispanoamericano que soy, y en las circunstancias hispanoamericanas en que he vivido. Pero me temo que la suma de todos esos hechos no dé la cifra de Hispanoamérica, sino una enumeración caótica; en el mejor de los casos, la descripción de un pedazo de humanidad.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Cambridge, Massachusetts.

LA DORADILLA

Lejos, en el campo brillante de sol, parecían dos insectos —uno, verde; el otro, rojo— que recorrieran el hule de la cocina, pero cuando se aproximaron los reconocí: el alto —de tricota roja— era el Mudo Cordiviola y sus piernas se movían rígidas como las de un compás; el bajito —de tricota verde— era el Bebe Framini Aldao y rodaba como una pelota. Yo, Tarquino Benítez (Tarquino: un capricho de mi padre), estaba en la ventana del club, viéndolos avanzar sobre la extensa *pelousse*, agrandándose progresivamente en la perspectiva (aunque es preciso reconocer que en ese sentido las posibilidades del Bebe son limitadas).

¿Qué hacía yo en ese club de polo, me pregunto, yo que nunca he practicado con éxito el deporte y que ahora, debido a una ligera afección renal, ni siquiera monto a caballo? La respuesta es fácil: me gusta la gente preclara, la gente que "destila señorío", como dice el Bebe; me placen los lugares elegantes y las mujeres estilizadas y hermosas, de apellidos irrebatibles. Como tengo dinero (la estancia de Pergamino, que heredé de mi tía Admentaria Segalés, está hipotecada, pero confío en amortizar la deuda en un plazo máximo de cuatro años), puedo hacerme todos los gustos y no tolero que nadie me ponga una piedra ingrata en el alfombrado camino de mis preferencias. En realidad, en aquella época, ya la mera contemplación del deporte me resultaba indiferente, lo que resulta explicable en todo un catedrático de derechos reales y adjunto de legislación del trabajo. Pero me interesaban los ambientes donde se practicaban determinados deportes y adonde acudía un público exclusivo. De cuando en cuando me trasladaba yo con todas, o casi todas, mis ropas de sport a los escenarios de los campeonatos —cuando me lo permitía mi cátedra— y era considerable mi gozo ante el desfile de altas potrancas, mujeres distinguidas y amigos dilectos, a los cuales me sentía unido por una suerte de parentesco social. Paraba en la casa de Pedrito Almanza y todas las mañanas el peón me preparaba el sulky, con un zaino tan gordo que apenas entraba en las varas, y yo me iba muy garifo al club con ánimo de seguir los acontecimientos. Pero esa mañana los acontecimientos venían hacia mí,

sobre la rampa verde del pasto, encarnados en el Bebe Framini Aldao y el Mudo Cordiviola. El Bebe parecía agitado; entró, me saludó y me dijo que estaba rendido por la caminata y que se acostaría un rato antes de almorzar. Un instante después continuaba rodando (si tal cosa es posible) escaleras arriba. El Mudo cayó en un sillón, estiró con un gruñido satisfecho las largas piernas y dijo:

—¡Es bárbaro, che! ¡Es bárbaro!

Yo ignoraba a qué se refería, pero como sé que basta una insinuación para que de la garganta del Mudo brote un torrente de palabras, dije:

—¿Qué pasa?

Se volvió hacia mí con una mirada brillante, como si su cansancio hubiera desaparecido.

—¡Pero, Tarqui! ¿No sabés?

No sabía nada, pero como soy más curioso que una solterona, dije:

—Hace días que noto una brisita de chismes . . .

—¿Brisita? ¡Llamalo ventarrón!

Recogió las piernas de modo que sus flacas rodillas pasaran a ser los vértices de dos ángulos agudos. Y entonces dijo algo que me orientó:

—Ni la Chingola ni el Bebe me han dicho nada, pero yo estoy seguro . . .

Yo había cortejado a la Chingola antes de que se casara con Pepe Odoriz y la verdad es que no la había olvidado; la posibilidad de que hubiera "tirado la chancleta", como decimos nosotros, me interesaba profundamente. Yo la había considerado muy honesta, aparte de la simpatía y la hermosura que nadie le discute; después, por el hecho de haberse casado con un individuo como Pepe Odoriz, ya me empezó a parecer menos respetable. Y si ahora andaba en un lío con ese tonto del Bebe Framini . . .

—Mirá —dije, utilizando una mentira estimulante—: algo me contaron, pero como no me interesan los chismes . . .

—¡No te hagas el raro! —dijo Cordiviola, casi ofendido—. A cualquiera le interesa un caso tan extraño. Es la primera vez que yo oigo hablar de una apuesta de esta clase.

"¡Hay una apuesta!", me dije con asombro. "Pero, ¿sobre qué?"

—No me quiero hacer el superior y el entendido, pero apuestas como ésa he conocido dos o tres . . . —Luego adopté un aire aburrido y agregué—: Si yo hablara . . . —Dejé pasar un instante y opiné sentenciosamente:

—Nunca hay que difundir una versión sobre la honestidad de una mujer si no se está seguro del hecho y de sus consecuencias.

Cordiviola se achicó un poco.

—Las consecuencias, por supuesto, no se saben, pero la apuesta según Julito Peláez, existe.

Era el momento de recoger la presa.

—¡Ah! —exclamé con el tono más convencido a que pude echar mano—. Si Julito lo dice es verdad.

—Me lo ha contado a mí y yo te lo cuento a vos —dijo el Mudo ya en plena pendiente—. Nadie más lo sabe. Fue el sábado pasado. Ellos estaban solos y habían bebido muchas copas. Julito Peláez estaba en el salón, leyendo las historietas mejicanas, que no sé qué les encuentra porque son un plomo, y oyó un rumor de conversación; se acercó a la mampara y oyó que discutían sobre la fidelidad de las mujeres. Pepe Odoriz estaba como siempre, odioso de seguridad, y le dijo al Bebe que le regalaba a la Doradilla, su mejor potranca, si antes del 1º de julio el Bebe conseguía que la Chingola se separara de él.

—Y el Bebe aceptó —confirmé, con seguridad, como si hubiera conocido el episodio desde el principio.

El Mudo levantó la vista, quizá convencido de que yo sabía todo antes de que él me lo contara, y respondió:

—Mirá: estaba muy borracho y además anda loco por la . . .

Aflojé un poco mi propio control.

—¿Por la Chingola?

—No. Por la Doradilla.

Había demostrado escaso conocimiento de una parte del problema, pero aún podía quedar bien.

—Por supuesto. Eso ya se sabe: es loco por las potrancas. Pero lo que te quise decir es que por primera vez se le conoce al Bebe un entusiasmo parecido al que tiene por la Chingola.

—Tenés razón.

Noté que recobraba mi prestigio de conocedor del ambiente, y que por tal causa, debía emplear la mayor cautela para saber los demás detalles. Lancé una risita irónica.

—Je, je . . . lo que más me causa gracia son las condiciones de la apuesta.

Me miró con extrañeza, pero en seguida su rostro se normalizó: estaba excesivamente interesado por dar su propia versión para reparar en argucias del interlocutor.

—Las condiciones me parecen normales. Si antes del 1º de julio del año que viene la Chingola no se separa de Pepe, el Bebe tiene que entregarle el mejor de los seis mestizos que tiene; si se separa, Pepe le entrega la Doradilla. Ahora, lo más raro es que la Chingola, que antes era tan modosita, pálida y de una honestidad a toda prueba, está batiendo todos los records de locuras . . .

Yo hacía seis meses que no veía a la Chingola pero no me quedé atrás.

—¡Y cómo se pinta!

—¿Y lo que bebe? —confirmó el Mudo.

El Mudo Cordiviola se levantó perezosamente y se alejó con pasos largos y rígidos, como si anduviera en zancos, dejándome sumido en profundas reflexiones. Siempre me había gustado la Chingola, pero ella había resistido mi asedio amurallada en una frialdad parecida a la inocencia. ¿Qué impresión me causaría viéndola como la describía el Mudo pintada y borracha? Sería increíble y apasionante. Pensé: "No debo anticiparme a los hechos, como decía mi profesor de historia." Justamente para no anticiparme salí del club y me fui a recorrer los alrededores en el viejo sulky. El zaino casi nunca andaba al trote, y jamás al galope, pero su paso cansado era el que mejor se acomodaba al estado de mis riñones y a la actividad de mi mente observadora. Antes de cruzar el arroyo vi salir de la casa de Atorrasagasti a María Florencia, con su eterno cochecito de bebé. La casa estaba en una lomita siempre verde, que hacía contraste con las tejas rojas y las paredes blancas. Por la rampa de gramilla venía María Florencia y yo detuve el caballo, operación casi imperceptible pues el andar del zaino y su inmovilidad confunden siempre a los observadores. María Florencia llegó al camino, cruzó la zanjita con el coche y se detuvo. Era alta, con voz ronca de señor distinguido, con el blanco del ojo rayado por venitas rojas; el bebé ya tenía nueve años y había repetido tres veces primero superior, pero ella seguía empujando el cochecito, sin chico adentro. Decía que le servía de apoyo y era verdad; desde la infancia sufría las consecuencias de una afección a la cadera. Pero el cochecito también servía para ciertos menesteres.

—Tapá el doctorcito, que se le ve el gollete —dije.

—¿Doctorcito? —preguntó María Florencia, levantándose el cabello oscuro de la frente.

—El doctor Mc Neish —dije con tono superior.

—No es doctor —aclaró María Florencia—. En los últimos tiempos no se consigue. El contrabandista me trae ahora Vat 69.

—¿Me podés conseguir una botella?

—Mirá . . . voy a ver. Esta tarde hay partido y vos sabés que entre *chukker* y *chukker* estos esponjas simulan beber agua y se mandan media botella cada uno.

—¿Qué me decís de la Chingola? —pregunté, con aire de saberlo todo; a veces resulta.

—¿Qué te voy a decir? —Volvió a despejarse la frente con la mano derecha y frunció el ceño: vi una confusión de arruguitas horizontales y

verticales. Después de pensar un rato, agregó—: Vos sabés mejor que yo que cambió completamente después del matrimonio: está hecha una loca. Lo que no entiendo es por qué el Bebe la corteja. Es el tipo menos mujeriego que conozco. Es . . .

—Pero no es . . .

—Oh . . . supongo que es varoncito. Pero es tan amarrete . . . Vos sabés que el año pasado me asombró con un lance que se tiró con la Negra Estévez . . .

Yo había oído ciertos rumores.

—Pero el asunto quedó en nada . . .

—Por su amarretismo. Fijate que Enriqueta . . .

—¿Enriqueta?

—Sí. La Negra. Bueno, la Negra le puso como condición que le pusiera un departamento . . . ¿comprendés? Una señora no va a ir a uno de esos residenciales donde todo el mundo sabe para qué vas . . .

—¿Y el Bebe no aceptó?

—No: prefirió quedarse sin ella. —Empujó el cochecito como para irse, pero se detuvo y agregó—: El Bebe es terrible, che. Su único amor es el peso moneda nacional, depreciado o no. Vos sabés que cuando el barón de Rotschild invitó al equipo a ir a Deauville el año pasado, después de los partidos todos le vendieron al franchute los caballos a precio de oro. Bueno, una vez con plata dulce, todos, el que más y el que menos, se consiguió una marquesa, aunque fuera *noblesse d'empire* . . . Figurate que el Chango, que es un orangután y tiene un colchoncito de pelos en la espalda, anduvo con Monique Bordeaux, ¿qué me decís? La actriz del momento . . . Bueno: me contó que el Bebe, con los bolsillos gordos de plata se iba cada diez días a París a una de esas casas . . . Y le dijo al Chango que él prefería el *prix fixe*, y que todas las mujeres son iguales.

María Florencia se despidió y yo me fui a almorzar: a las tres estaba en la cancha. Frente al rectángulo de dura gramilla, bien cuidado y regado, se alzaba una corta tribuna, de tres o cuatro escalones. El público, como siempre, era escaso, pero distinguido. Las damas, bien abrigadas con tricotas y cuidadosamente despeinadas, discutían con poco reprimida violencia las posibilidades de sus favoritos. Ellos, halagados y calmosos, examinaban concienzudamente sus caballos. Es preciso admitir que muchos de los ideales de estos jóvenes eran de cortos alcances, aunque sus vidas estaban llenas de peligro y de vértigo.

El intendente de Palos Blancos, en una breve ceremonia, entregó al presidente del club la nueva cancha, construida con ciertos fondos sobrantes de la colecta para el hospital. Era un rústico de traje nuevo, que al hablar

se comía todas las eses y que produjo lamentable impresión. Eso sí, con lógica rotunda dijo que los campeonatos promoverían el turismo, con el aumento correspondiente del valor de la propiedad; agregó que se había preferido construir la cancha a ampliar la sala de maternidad: total, los chicos nacen igual. Todos aplaudieron gentilmente el discurso, no tanto por lo que dijo, sino porque de ese modo el partido se iniciaba de una vez por todas.

Eran las tres y media; el aire vibraba sobre los árboles como un flúido recién inventado, al que le hubieran agregado una porción suplementaria de oxígeno; a través de las hojas llegaban chispas de luz que alegraban el ánimo. Bichos de Cesto contaba con Carlos Páez, Pepe Suárez Pracánico, Hernán Zavaleta Frías y por supuesto, el Bebe Framini. Por La Estelita formaron Carlitos Barolo, Juancho Pérez Villegas, Jorge González Bonfiglio y Pepe Odoriz Balcarce. Los de La Estelita, mejor montados, arrollaron a los de Bichos de Cesto y llegaron cada vez que quisieron a los "mimbres" de sus adversarios. ¡Qué lejanos parecían los tiempos de los *polo ponies!* Ahora los mestizos de carrera y criollos, altos y fuertes, cruzaban el campo como exhalaciones, en medio del grito animador descubierto por María Florencia en uno de sus frecuentes estados de inspiración: "¡Lita, Lita, La Estelita!"

La Doradilla, de Pepe Odoriz, era una llamarada vertiginosa, o quizá un relámpago, y tanto se la veía caer a un lado de la cancha como en el lado opuesto. Los Bichos de Cesto demostraban una lamentable inseguridad en las combinaciones, defecto aprovechado en forma oportuna por los de La Estelita. Llegó el sexto *chukker* en medio de la desolada conformidad de los partidarios de Bichos de Cesto; perdían por nueve a tres. Pepe Odoriz, que en el cuarto y quinto períodos había dejado descansar a la Doradilla, la montó de nuevo para los minutos finales y esto no contribuyó a mejorar el ánimo de sus adversarios. Estaban diez a tres y el Bebe Framini encabezó un avance, combinó con Hernán Zavaleta, quien luego hizo lo mismo con el Bebe, que se acercaba al arco. Los partidarios de Bichos de Cesto sintieron una brusca tibieza en sus decaídos ánimos: quizá se salvara el honor, o una parte del mismo. El Bebe estaba a diez metros del arco y ya levantaba su brazo para dar el golpe definitivo por la izquierda, sobre el cuello de su caballo. Entonces, en forma inverosímil, en tres saltos y como si tuviera llameantes alas, cayó sobre la derecha. La Doradilla y Pepe Odoriz Balcarce, cruzando el taco frente a las patas del potrillo zaino del Bebe, alejó el peligro. Fue uno de esos golpes que sólo se toleran en situaciones desesperadas, por el riesgo que significan para el caballo y el jinete del bando contrario. El taco de Pepe Odoriz rozó

las patas del zaino, el caballo se detuvo bruscamente levantando tierra y césped, y el Bebe saltó en su silla hacia adelante, como proyectado sobre las orejas erectas del animal. No ocurrió nada grave, sin embargo, y dos minutos después terminaba el partido.

Esa misma tarde, a la hora en que el cielo del Oeste se raya de violeta, de amarillo y de rojo, María Florencia reunió a varios amigos en su casa, del otro lado de la Loma. Había refrescado y el fuego ardía en la chimenea. Hernán Zavaleta y Carloncho Páez comentaban el partido que acababan de perder; y yo, mientras bebía un whisky con bastante soda, seguía su conversación e intervenía en ella de vez en cuando. María Florencia estaba muy erecta, en una silla ratona, observando con ojos a los que la fijeza de la mirada y las venitas rojas daban un aire agresivo.

—Supongo que es del bueno —dijo Carloncho Páez mirando el cochecito de bebé, arrimado a la pared, cerca de la estufa.

María Florencia se levantó y caminó hacia el cochecito, renqueando levemente. La fuerza de la costumbre —adquirida en la cancha y útil para evitar miradas indiscretas— le hacía mantener envueltas en mantitas las botellas que compraba al contrabandista y luego revendía. Desabrigó una de Vat 69 y se volvió hacia Carloncho.

—Probá éste y me vas a contar.

Carloncho y Hernán Zavaleta cambiaron el Dewar por el Vat 69, lo paladearon y estuvieron de acuerdo en que era "del bueno".

—¿Qué me dicen del *foul* de Pepe Odoriz? —preguntó de pronto Hernán Zavaleta.

María Florencia, que regresaba para colocar la botella en la repisa de la chimenea, se volvió a medias y dijo:

—No fue *foul;* generalmente ese golpe se tolera.

—No cuando no es imprescindible —repuso Hernán, que tiene una cara de indio manso y representa diez años menos de los que tiene—. Fue un *foul;* era un golpe peligroso e innecesario: el partido estaba ganado por ellos.

María Florencia volvió y se sentó en la silla ratona.

—Bueno lo importante es averiguar por qué Pepe cometió esa acción innecesaria y peligrosa.

—Yo creo que está furioso porque el Bebe anda cortejando a la Chingola —dijo Carloncho Páez.

Comprendí que ellos no conocían el asunto de la apuesta y me propuse ser discreto sin dejar de mostrar mi perspicacia.

—Lo que pasa es que Pepe es un caballero y quiere irritarlo para que el Bebe no tenga reparos en cortejar a su mujer.

Enigmáticamente, María Florencia discrepó:

—Quizá quiere irritarlo, pero no porque es un caballero.

Un mes después encontré a la Chingola en un cocktail en lo de Astorga. Estaba —como me lo había anunciado María Florencia— completamente transformada. Parecía una actriz lista para salir a escena y bueno es agregar que actuaba también con la eficiencia de una actriz. Admiré esa belleza marcada y fogosa, pero artificial, que ¡ay! nos cautiva tantas veces desde atrás de las candilejas —y, cuando tenemos suerte, en los camarines— y sentí que se intensificaba en mi ánimo el interés que infructuosamente le manifestara durante años. Ella coqueteaba escandalosamente con el Bebe y lo colocaba en situación embarazosa. Yo, al tanto del secreto, no me explicaba el candor y la vergüenza del Bebe; si hay una apuesta entre caballeros deben tratar de ganarla sin tantos remilgos. Quizá el Bebe no sirviera para el amor en público y se tuviera más confianza en privado. Mientras el Bebe medía sus atenciones y observaba por el rabo del ojo a Pepe Odoriz, éste reía, bebía, lanzaba chistes y parecía cada vez más animado, como un padre contento con la felicidad de su hija. Con sano egoísmo me dije: "Voy a cortejar a la Chingola. No porque tenga apuro, sino por táctica elemental. Salvo al Bebe de esa incómoda situación y de paso dejo mi semillita." Me mezclé con la gente, hablé con la Chingola y observé al Bebe. Se me ocurrió que pensaba en la potranca y en la mujer al mismo tiempo. Las dos tenían buen temperamento, eran veloces, elásticas; puras por cruza. Me pareció que el Bebe no quería perder la apuesta porque ansiaba poseer la Doradilla; y vacilaba en ganarla porque podía verse obligado a cargar con la Chingola. El pobre bebía whisky y traspiraba; iba de un lado a otro, sonriente y desencajado. La Chingola lo pellizcó en el brazo y logró de él un *pizzicatto* de gritos nerviosos. Colegí que estaba en un juego canallesco: quería la Doradilla sin cargar con la Chingola. Cómo tal cosa era posible, no lo supe en ese instante. Porque a mí me gustaban las dos; ambas rubias, finas: un placer para los ojos. Tomé una traviata de roquefort y con mi vaso me fui a un rincón y me senté. Entre mordisco y mordisco pensé que la Chingola no podía amar a ese insecto; aun Pepe Odoriz era poco para ella. Sin embargo, quizá ella lo amara; quizá de algún modo se había enterado de la apuesta y seguía el juego para dar celos a su marido y reconquistarlo. Luego de unos segundos, descarté esta hipótesis, que me perjudicaba. Pero de pronto, con pesar, tuve que volver a considerarla. En el vaivén de la reunión, en esos momentos absurdos en que la concurrencia se desplaza sin aparente motivación racional, cuando algunos entran en la sala como buscando algo que en seguida olvidan y luego salen al balcón para volver un segundo

después; cuando de pronto alguien nos llama y al llegar nosotros no nos dice nada, como si le bastara nuestra presencia, en ese momento, digo, en que parece dominar a todos el deseo de la pura acción o el espíritu del caos, confirmé con dolor que la Chingola sonreía al Bebe o lo tomaba de la mano *cuando* su marido la observaba. Cuando él se volvía y le daba la espalda o salía a la terraza ella parecía perder todo interés en el Bebe. No me quedaban dudas: quería dar celos a Pepe Odoriz Balcarce.

Pasaron seis meses más y se inició la semana de polo de Tapalqué. Como es lógico me trasladé allí con mis mejores ropas de sport para ver los partidos y saber algo de la Chingola. Ella no estaba en el club, por causa de cierto tratamiento que debía seguir en Buenos Aires. Quise conocer detalles.

—¿Pero no te enteraste? —me preguntó María Florencia.

—No puedo perder tiempo en chismes —repuse decorosamente—. Tengo mi cátedra en la Facultad y . . .

Me preguntó con energía:

—¿Te interesa la Chingola o no?

Consideré que era inútil seguir simulando y repuse:

—Me interesa. Habla.

—Estuvo muy embromada; el alcohol le cayó mal y anda en manos de médicos.

—Con razón no contestaba el teléfono.

Fue hasta el cochecito, destapó una botella, la abrió y me sirvió dos dedos de Mc Neish.

Según María Florencia todo había empezado una mañana o una tarde cualquiera, en la estancia de Pepe Odoriz, después de su casamiento. O quizá el germen de todo era antiguo, de la época en que Pepe se amanecía en el Tabaris y aún no conocía a la Chingola. El caso es que Pepe era uno de esos hombres que expresan su personalidad en la disipación y lo hacen furiosamente, como si quisieran vengarse con ese estilo de vida de algún otro estilo en que fracasaron. Odiaba las relaciones sociales y se burlaba de sus amigos que cortejaban a las hermanas de otros amigos. Buscaba las mujeres más ignorantes, pintadas y alcoholistas que hacían su negocio en las *boîtes* y les daba trato cortés y amable. De pronto cambió, y para asombro de sus amigos se casó con la Chingola, el tipo opuesto, física y moralmente, del que él siempre había perseguido. Entonces se produjo la segunda sorpresa de los amigos de Pepe, pues de pronto la Chingola empezó a parecerse a todas esas mujeres que Odoriz había conocido y frecuentado en su vida de soltero. Empezó a beber y su lenguaje se matizó con una que otra palabrota.

—Bueno —dijo María Florencia, guardando la botella en el cochecito—; el caso es que se está gastando una fortuna en médicos.

Dejé el vaso sobre la mesita de los periódicos y me instalé cómodamente en el sillón. Por la amplia ventana entraba el sol del otoño y afuera alguien hablaba de comenzar las prácticas, de caballos y de *handicaps*.

—Bien —repuse—; ella puede gastar porque es rica. Pero ¿la han mejorado?

—Al principio no. Todos querían quitarle el vicio sin averiguar las causas que la impulsaban a tomar. Figurate vos que vio a Rodríguez, a Tintoré y a Becerra.

—¿Quién es Tintoré?

—¡Pero mi hijo! ¡Estás tupido! Es el jefe de la clínica de nerviosas.

—¿Y no consiguió nada?

—Él consiguió una punta de pesos, pero ella seguía igual. La Coca Almanza y la Negra Ezcurra la volvían loca con recomendaciones que viera a éste, que viera a aquél . . . hasta que . . .

—¿Encontró uno bueno?

—Mirá: le recomendaron un especialista, un doctor Ramírez. Yo la acompañé. Es un flaco, sabés, con una nariz que si él llega a ser oveja no come nunca, como decía Prudencio. Pero yo lo vi y me dije: "Si no la cura éste, ya puede tirarse al agua".

—¿Y anda bien ahora?

—Está mejorando. Ella me cuenta todo, ¿sabés? Él trató de averiguar el origen de sus borracheras, pero no le hablaba mal del alcohol. Poco a poco, a fuerza de interrogarla y de entrar en confianza llegó a establecer el afecto entre ellos, ¿sabés?

—¿El afecto? —pregunté, intrigado.

—Sí; parece que los especialistas lo llaman así. Es la comprensión . . . qué sé yo . . . El caso es que él le explicó todo y le pidió que pusiera buena voluntad. Total: Pepe se muestra ahora indiferente; no hay motivo para que ella se siga amargando. El doctor Ramírez le dio unas pastillas que producen malestar si al mismo tiempo o algo después se toma alcohol. Ella sabe el efecto, pero las toma para ayudar a su voluntad.

María Florencia me contó varias cosas más y luego me dejó, porque tenía que cargar en su casa el cochecito con varias botellas de Mc Neish. Pasaron unos días y regresé a Buenos Aires para reanudar mis clases. Un mes después de mi arribo, ya con frío invernal, María Florencia me avisó que la Chingola había citado para ese día a las seis y media al Bebe en el *grill* del Plaza. Yo recibí la información, pero me guardé mis propósitos.

A las seis de la tarde, con un grueso traje de franela gris, camisa blanca y corbata azul, me instalé en una mesa del *grill*; tomé un "clarito" y esperé. A las siete me pareció ver en la puerta del bar la cara del Bebe Framini, que al segundo se borró. Esperé unos minutos más y entonces me acordé que la Chingola, que vive en Arenales y Suipacha, siempre va al centro cruzando la plaza. Pagué y salí. Entré en la plaza por la vereda central, flanqueado de altas y añosas tipas. El encaje minucioso de sus hojas y folíolos no dejaba ver el cielo. Había oscurecido; desde muy cerca me llegó el helado grito de un pájaro. No había caminado ni cincuenta metros cuando me pareció ver a lo lejos a la Chingola, que describía una curva en uno de los caminos, dejando atrás la estatua del Libertador. Sí: era ella y creo que la reconocí por su modo de caminar a saltitos, como las chingolas verdaderas. No sé si para mi bien o para mi mal, me escondí nerviosamente detrás de uno de los troncos más gruesos, rayados por cicatrices verticales. Me asomé y con sorpresa vi que desde atrás de otro árbol, más adelante, salía un bicho que parecía un pingüino o un francés de levita. Ni lo uno ni lo otro. Era el Bebe, con chaqué —iría seguramente a algún casamiento— y pañuelo blanco al cuello.

—Hace frío —le dijo la Chingola, cuando llegó.

—Mirá —repuso el Bebe—: es mejor que conversemos un rato aquí. En el Plaza está el meterete ese . . .

Contuve mi indignación porque quería oír lo que hablaban. Se sentaron en un banco, a dos metros escasos del árbol detrás del cual yo me ocultaba. La Chingola estaba pálida; me pareció ver que no llevaba pintura, ni en los ojos ni en los labios. Pero su belleza era indiscutible, como siempre. Hablaron de varios temas cuyo sentido no pude comprender; pero luego acostumbré el oído y de pronto la Chingola habló más fuerte.

—Te pido que termines con tus atenciones —dijo—. Como broma estaba bien, pero ahora . . .

—¡Pero, Chingola! Yo pensaba proponerte que te divorciaras para casarnos. Creo que algo te dije.

Ella rio.

—No digas tonterías. Vos hiciste una apuesta con Pepe.

—¿Una apuesta? —Parecía desesperado—. ¡No es cierto! ¿Quién te dijo semejante mentira?

—El meterete. El que está ahora en el Plaza.

Había logrado contener mi indignación, pero volvió a brotar. Pero como la conversación me interesaba mucho y no podía denunciar mi presencia detrás del árbol, respiré hondamente durante cerca de un minuto —como me ha aconsejado el médico— y luego agucé el oído nuevamente.

—¡Pero no es cierto! —insistió el Bebe.

—Es cierto. Me lo ha confirmado Pepe. Me dijo que te jugó la Doradilla a que no lograbas que me separara de él antes del 1º de julio.

El Bebe echó mano de una voz doliente, apta para emocionar a vastos núcleos de oyentes radiofónicos.

—Te doy mi palabra de honor que la Doradilla no me interesa; no me importa perderla. —Utilizó toda su pasión restante—. Me interesás vos: te propongo casamiento.

—Sos el colmo de la audacia. A vos lo que te interesa es ganar la apuesta.

La respuesta del Bebe fue rápida y segura.

—No te olvidés que la apuesta me la propuso Pepe.

Ella argumentó, con igual seguridad:

—No es lo mismo. Él es un enfermo, al que determinadas reacciones hicieron actuar así. Aunque no lo estime, no lo puedo condenar. —Luego asumió un tono cruel y burlón y agregó—: En el registro de animales de *pedigree* debería haber una disposición que prohibiera su tenencia a personas sin *pedigree*. ¡Jugarme a mí contra un mestizo de polo!

El Bebe parecía consternado, pero gastó sus últimos cartuchos.

—¡Estoy arrepentido de haber hecho esa apuesta! ¡Te pido perdón! ¡Pero te propongo que te cases conmigo!

Ella se demoró un instante y con voz pausada repuso:

—Te agradezco. Tengo un candidato y estoy esperando que se decida y me hable; quizá se anime cuando le diga que mañana veo a mi abogado para el divorcio. Hoy me fui de mi casa.

Mi corazón latió fuertemente; yo no había hablado de casamiento a la Chingola, pero la había cortejado con asiduidad cada vez que la encontraba.

Después de unos segundos, el Bebe reaccionó y dijo:

—Bueno: si es así gano la apuesta. No te gano a vos, pero a la Doradilla no me la pierdo. Las condiciones eran que yo consiguiera que vos te separaras. Mañana le hago a Pepe un telegrama colacionado. De todos modos, me gustaría saber por qué Pepe hizo una apuesta tan rara . . .

—Te lo voy a decir porque eso me sirve de desahogo, ahora que he cambiado de vida.

—¿Qué vida?

—La que me obligó a hacer Pepe.

Hubo un silencio; supuse que el Bebe reflexionaba. De pronto dijo:

—¿La apuesta tiene algo que ver con eso?

—Sí —repuso la Chingola, muy tranquila—. Fue un complemento de

todas las demás cosas. La hizo porque verme asediada por un hombre le producía placer. —Luego, con la misma objetividad con que contaría una vida ajena, continuó—: Pepe es un anormal. Cuando se casó conmigo quiso que yo fuera la imagen de todas las mujeres de la vida con que él había andado; descubrió que tal como yo era no le interesaba. Me hizo beber, trasnochar, flirtear con sus amigos; hasta me enseñó malas palabras. Pero el alcohol me estimuló demasiado y pensé que era estúpido pasar por mujer liviana sin conocer realmente la vida de la mujer liviana. En una palabra, empecé representando un papel y terminé siendo el personaje. Luego, cuando vi al médico, al revés de las mujeres reprimidas que a través del análisis se desatan, yo me encontré a mí misma como persona normal. Porque lo que Pepe me había enseñado era a reprimir mi conciencia. De todos modos, tuve una experiencia bastante... bastante... bueno: vos me entendés. No creo que yo te convenga como esposa: sos tan pundonoroso.

Aspiré un tufillo científico en algunas expresiones y palabras de la Chingola, pero, nervioso como estaba, en seguida pensé en otra cosa. Siempre me gustó ella, y yo no soy pacato ni pundonoroso como el Bebe. No hay pecado que no pueda ser generosa y cristianamente remitido y olvidado cuando existe el verdadero amor: yo le propondría casamiento a la Chingola. Mis propios pensamientos me emocionaron y estuve a punto de verter una lágrima.

—Bueno —repuso el Bebe, resignado—. ¿Querés que te lleve a alguna parte? Tengo tiempo. A las nueve tengo que estar en el Santísimo; soy padrino de casamiento de Hernán Zavaleta.

—No —dijo ella, que quizá había sospechado mi presencia detrás del árbol—. Dejame aquí.

Él repuso, al parecer ya completamente tranquilo:

—Bien: si te separaste hoy, puedo reclamar la Doradilla en seguida. Tengo tiempo de mandar hoy mismo el colacionado.

El Bebe dejó a la Chingola en el sendero y marchó hacia el lado de Charcas; rebosante de alegría y de triunfo, yo estuve a punto de salir de mi escondite, pero oí unos pasos livianos. De atrás de otro árbol, a mi derecha, había salido un hombre flaco, correctamente vestido, con una de esas narices que, como decía Prudencio, de ser su dueño una oveja no come nunca. Por la descripción de María Florencia reconocí al doctor Ramírez, el psicoanalista. Llegó hasta la Chingola, le dio un beso en la mejilla, la tomó del brazo y creo que le propuso tomar un copetín en el Plaza; marcharon hacia el lado de Florida y yo tuve que girar rápidamente alrededor del tronco para que no me descubrieran.

MANUEL PEYROU

POEMAS

LOS HOMBRES

Cuando las hojas caen el tiempo es más duro para sus hombres. He aquí demostraciones y violencias, trazos del puro cuerpo en nombre del cual olvidan todo lenguaje.

Al ocre de abril se mezcla la especie continua; ellos
aún se ocultan en su imagen mientras pueblan, tal vez
demasiado fijamente, estas hojas llagadas.

BJARTUR

Gente independiente, de HALLDOR LAXNESS

Insidia de vanos dioses, brujas y protectores, en torno al alma que cuida la herrumbre de sus días. (Único fruto de quien no se vence sino viviendo, aunque hubo dado muerte casi desde su corazón.)

Bjartur —nombre que traza estío sobre los hielos— ni cóleras ni piadosas sonrisas pueden contra esa constancia a que te indujeron los héroes de un sueño que gira en busca de su sangre.

Ahora contemplas la palabra poseída y abandonada, en tanto las horas fulgen en su cavidad y el espacio es abierto sólo a su impulso.

Y ella está ahí defendiendo la suerte de tu especie: honras, meditaciones y alevosías en su letra creciente, cuya memoria es esa memoria que deseas.

EL POETA

Tu ordenado abismo seduce a quienes son capaces de dar algo por sus creencias, y evoca la bestia que topa en suelo de piedras la hebra de su coraje.

¡Verbo insistente el tuyo! Sabe a ironía que acerca montañas, a un arte que añade a su peso audacias de otro destino, cuando secretamente dilatas esa lengua cebada en toda inmi-
[nencia.

Hombre por quien ama la mujer, hombre de legión cuya seguridad es la sangre y un zumo de infancia colmada de hojas que pasan.

La ira de los sentidos y un recto lenguaje despliegan lo que tu ojo distante perfecciona en secreto.

PROMETEO

El aire enrarece las sienes, su olor a todo es forma de un astro siempre anhelante.

Otros cantaron ya, asomando corazones por entre los labios; otros avivaron ya la brasa de toda madera, admirados, como lo estás ahora, de cuanto sigue siendo posible.

Y qué se oye de ti, sino Alzad, alzad esa ciudad donde el hijo del fuego gobierna las calles y traza el horizonte en una sola onda de la memoria.

FEDERICO GORBEA

DOCUMENTOS

IMPRESIONES DE ESPAÑA (1883) *

Dos cartas inéditas de Carlos Pellegrini a Francisca Ocampo de Ocampo

Madrid. Diciembre 2/83.

I

Mi estimada amiga: No creo tenga motivo para tratarme de *flojo*. Sólo acepto el calificativo en el sentido de *débil*. Debilidades tengo muchas y entre otras la de creer que las amigas me recuerdan como lo hago yo. Le prometí una reseña de España y para hacerla con conciencia no podía empezarla al día siguiente de mi llegada. Hubiera sido una relación de impresiones que aún no se habían producido o de cosas que aún no había visto, en una palabra una obra de imaginación, que no tengo. Es ésta la explicación de mi demora en cumplir lo prometido, si es que demora ha habido. Debe creer además que conversar con Ud., aún a la distancia es un placer para mí, y hubiera sido ingrato conmigo mismo privándome voluntariamente de él.

Aunque un viaje de 36 horas en Ferrocarril en las mejores condiciones es siempre fatigoso, tiene, el que hicimos, en parte su composición. Los Pirineos ofrecen preciosos paisajes variados a cada instante y ofreciendo a intervalos vistas sobre el mar, al través de una grieta de la montaña que hacen un hermoso efecto. Conozco su afición por estas vistas y le anticipo que las gozará.

Desgraciadamente las montañas y el pintoresco país vasco, donde encontramos la conocida *boina* y las graciosas paisanas que tantas veces hemos

* Hemos mantenido la puntuación de los originales, pero hemos modernizado la ortografía.

visto desfilar, recién desembarcadas por nuestras calles y la espléndida vegetación desaparece poco a poco y a medida que nos acercamos a Madrid, hasta que reina la aridez y soledad más completa. Arenas rojizas cubiertas de enormes piedras se extienden hasta donde la vista alcanza, como si un terremoto hubiera derrumbado una montaña y cubierto el suelo con sus fragmentos. Este verdadero desierto, quemado en verano por un sol ardiente y en invierno por el cierzo helado que baja de las montañas que muestran ya sus cimas cubiertas de nieve, rodea a Madrid por todas partes.

Salvo algunos pequeños pinares y arbustos raquíticos, no crece allí ni un árbol ni una flor y si al llegar a Madrid le ofrecen algunas rosas amarillas o escasas violetas, son traídas de Sevilla o de Valencia.

La impresión que produce Madrid, como al visitar cualquier otra ciudad, depende de las ilusiones que uno se haya forjado o de lo que espera encontrar. Para que ella no sea desfavorable, es necesario estar convencido que al despedirse de París, uno se despide de esas mil comodidaes y refinamientos de una civilización avanzada, que aunque enervante, hacen tan fácil y agradable la vida.

Respecto a comodidades sólo se encuentran aquí las indispensables. Para nosotros el aspecto de la ciudad tiene algo de agradable, aún en sus defectos. Si no lo supiéramos, adivinaríamos que estamos en la *Madre patria*. Las calles angostas, las veredas estrechas, las rejas en las ventanas y hasta las enormes *marcas* en los caballos, aun los de lujo, nos muestran a cada paso, el original de nuestros usos y costumbres, que aunque se modifican entre nosotros diariamente por otras influencias, conservarán siempre huellas que acusen su origen.

Madrid puede casi llamarse una Buenos Ayres vieja, con fisonomía más acentuada. Una Buenos Ayres con historia y con los grandiosos restos de un pasado glorioso, cuando esta Corte gobernaba al Mundo y lo hacía tributario.

Hay barrios nuevos que empiezan a poblarse, con bonitos y lujosos hoteles sobre anchas calles. Tiene sus paseos de los Recoletos y del Prado y su parque del Retiro, que sin ser los Campos Elíseos, ni Hyde Park ni Central Park, son bastante bonitos, espaciosos y sobre todo concurridos. El Retiro presenta una linda vista todos los días de 4 a 6 de la tarde, hora de paseo en que se llena de lujosos equipajes.

Desgraciadamente aquí como en Londres el carruaje mejor puesto lleva dentro una marquesa vieja o una duquesa imposible, que destruye el efecto. Me he llevado un chasco con las bellezas españolas, pues fuera de una media docena que le muestran el primer día, no las hay o no he tenido la suerte de

verlas. Me inclino a lo primero. Dicen que hay que buscarlas en Andalucía, allá veremos, pero la experiencia me ha enseñado que lo que no se encuentra en las capitales, no se encuentra fuera de ellas.

Tal vez sea también, que somos muy exigentes por estar mal acostumbrados. Si esto fuera así justo es que Ud. cargue con su parte de culpa.

Lo más notable que existe en Madrid, es sin discusión su Museo de Pintura. En general está al nivel de los mejores de Europa, y en lo que se relaciona con la célebre "Escuela Española" antigua y moderna, es superior a todo elogio. Puede ocupar varios días y en cada nueva visita se le descubre nuevo mérito.

El Teatro Real, es a mi juicio, la mejor sala de teatro que hay en Europa. No podrá competir con la Ópera de París en costo y profusión de ornamentos, pero sí como espaciosa, elegante y cómoda. Es una sala abierta como las nuestras, llena de aire y luz, donde no se ha economizado el espacio libre de esas galerías, anfiteatros y pequeñas cuevas que tanto afean y hacen tan incómodos los teatros de París.

La compañía es buena con Massini Battistini y la Teodorini. Este público es apasionado por la música y reputado muy inteligente y severo. Hay función casi diariamente y siempre lleno. La concurrencia es escogida y obligatorio el traje de etiqueta lo que favorece mucho el golpe de vista.

Los demás teatros, y abundan, son por lo general bonitos y cómodos. Las compañas de drama y zarzuela malas con excepción de la "Comedia" que tiene actores como Mario y la Folvo, que pertenecen a la escuela francesa y pueden rivalizar con los mejores artistas que han hecho de la escena dramática francesa la primera del mundo.

El Palacio Real es un edificio monumental que impone exteriormente por sus proporciones y arquitectura y cuyo interior tuve ocasión de admirar con motivo del gran baile dado en honor del príncipe alemán. Los diez salones en que se daba el baile, la gran escalera y vestíbulo son espléndidos y las decoraciones y tapices verdaderamente regios. Este baile me dio ocasión de ver reunida toda la aristocracia española. Un escándalo de feas y una grosería de alhajas. Apenas una que otra cara donde reposar la vista, cansada de una orgía de brillantes, perlas y esmeraldas y uniformes cargados de oro y condecoraciones.

Será esto muy brillante, deslumbrador si se quiere, pero yo prefiero aquellos *bouquets* deliciosos de mi tierra, modestamente envueltos en tules y adornados de flores. Verdad es que no hay joyero, por artista que sea, aun cuando disponga de todas las piedras del tesoro de Monte Cristo, capaz de reproducir una violeta. Seré un salvaje, anti-artístico, lo que quieran pero nada hay para mí como la *Madre Natura*. Una mujer con todas las

joyas posibles, o es simplemente una mujer hermosa o no es nada, de otra manera sería hallar el valor de una tela de Murillo en el marco, más o menos dorado.

Aunque parezca raro, en esta Capital, que fue, del fanatismo religioso y que de tan inmensos caudales dispuso en otro tiempo, no hay en Madrid un templo que merezca visitarse. No hay tampoco edificios públicos notables. Los que hay merecen verse, estando aquí, pero no venir por verlos.

La población tiene su originalidad. Aquí no hay industria alguna, y el comercio no muestra un solo establecimiento que llame la atención. Viven aquí en primer lugar casi toda la nobleza y personas de fortuna o posición política. Todos los empleados que han sido, son o esperan serlo, todos los militares y todos los parásitos. Resultado que éste es un pueblo de vagos y la Puerta del Sol es su punto de reunión. La costumbre más general es levantarse a las 2 ó 3 de la tarde, y acostarse al venir el día. Las oficinas públicas están abiertas de noche y los ministerios dan audiencias en su despacho a media noche o la una de la mañana. La hora de mayor concurrencia a los cafés es después del teatro hasta las 2 ó 3 de la mañana.

Hemos tenido revistas, toros, retretas, iluminaciones, etc., y esta noche una recepción en el Ayuntamiento. Ello ha servido para alegrar el tiempo y van pasando quince días sin sentirlos. La semana próxima visitaremos el Escorial y Toledo y en seguida nos despediremos de Madrid para recorrer la Andalucía.

Mientras Uds. empiezan a sentir los fríos bajo el brumoso cielo de París, aquí gozaremos de un sol espléndido y un cielo *argentino*, que basta por sí solo para tentarlos al viaje.

He pensado en su encargo y visitado las tiendas más afamadas de abanicos. Los de fantasía son los que se encuentran allá, más o menos lujosos. Los únicos que tienen carácter nacional, son lisos con país de cabritilla pintada representando costumbres y trajes nacionales y me he decidido por uno de éstos que espero será de su agrado.

He ahí todo lo que puedo decirle de Madrid. Cuando Ud. lo visite, con su mejor gusto corregirá o ampliará mi juicio, pero esto le servirá siquiera como guía para los primeros pasos.

Deseo que el resfrío de Ocampo sea sólo una de las tantas regalonerías con que Ud. lo pierde y con la esperanza de saludarlos nuevamente en breve créame

su affmo. amigo

C. PELLEGRINI

II

"Hotel de Madrid", Sevilla, diciembre 19/83.

Mi buena amiga: Aquí me tiene Ud. en plena Andalucía, en la tierra del *jaleo* y del *salero*, en la patria de Fígaro y de Dn. Juan, el de la amarga memoria, ciudad para nosotros simpática porque todo nos recuerda la tierra lejana. Al penetrar en la Andalucía, después de cruzar el triste desierto de Castilla, se empiezan a ver los cercos de pita, los ranchos blanqueados, uno que otro ombú, que aquí llaman *zapote*, junto a un pozo de brocal de ladrillo, y un horno de media naranja. Si el paisaje fuera más llano nos creeríamos en viaje para el Azul, en plena pampa. Al penetrar en Sevilla, las calles estrechas, las casas blanqueadas, el zaguán con puerta de hierro y el patio con plantas, las rejas en las ventanas y los balcones salidos, las casas de dos o a lo más de tres pisos, todo nos recuerda a Buenos Ayres, hace veinte años, antes que los albañiles italianos y las tendencias al *high life* hubieran cambiado su aspecto primitivo de ciudad española, o más bien andaluza. Como aquí acuden más viajeros, sobre todo ingleses, atraídos por el clima, los hoteles son mejores en Sevilla que en Madrid y el teatro es excelente. Son atentos, cariñosos y desinteresados, rasgo del carácter español que compensa con usura para el viajero la falta de algunas comodidades que ofrecen los grandes hoteles del continente.

En Sevilla hemos visitado la Catedral, soberbio templo gótico antiguo, que encierra como todas las catedrales de España, tesoros inmensos, restos de una antigua opulencia, cuando España era Señora de las Indias. La casualidad quiso que asistiéramos a la ceremonia religiosa más curiosa que he visto. Diez niños vestidos al estilo español del siglo XVI, cantan y bailan delante del altar mayor en un estrado bailes populares con castañuelas y orquesta especial. Al verlos nadie creería asistir a una función religiosa, pues tanto la música como el baile son completamente profanos.

Cuentan las crónicas que poco después de haberse convertido la antigua Mezquita en templo cristiano y cuando aún había moros en Sevilla, penetraron éstos un día a la iglesia con idea de robar el altar que se había levantado a la Virgen. Sólo había en la iglesia en ese momento unos cuantos monaguillos, los que dándose cuenta de lo que iba a suceder, convinieron en bailar y cantar para entretener a los moros, mientras uno de ellos corría a dar aviso. Dicen que esto salvó a la iglesia de una profanación y en recuerdo, todos los años en la novena de la Virgen se repite la escena.

El Museo no tiene mayor importancia, fuera de una media docena de

telas soberbias de Murillo. La nobleza española tiene aquí preciosos palacetes, como el de los duques de Medinacelli, estilo morisco puro y que le llaman la Casa de Pilatos, por haberse copiado, según dicen, del plano de la Casa de Pilatos traído de Tierra Santa por uno de los antepasados de los actuales dueños.

El palacio y jardines de los duques de Montpensier son esplendorosos y el mobiliario lujosísimo. Ocupa el local del antiguo palacio de Dn. Miguel de Mañara, padre de Dn. Juan Tenorio, y que aquél mandó derribar para levantar un sepulcro a las víctimas del gran tronera de su hijo. En el jardín se conservan aún las ruinas de esas tumbas, con las estatuas de las víctimas roídas por el tiempo. Allí está Dn. Luis Mejía, la estatua del Comendador y por último, reposando en su lecho de piedra el:

Mármol en que Dña. Inés
En cuerpo, sin alma, existe.

Y ante el cual, según Zorrilla, se puso de rodillas y lloró Dn. Juan. Que se haya puesto de rodillas muchas veces y aun haya llorado, fácil es creerlo, estaba en su papel, pero ante un mármol, aunque representara a Dña. Inés, no lo creo, aunque me lo cuente Zorrilla, pues sería un rasgo de idealismo que no cuadraba al sensual y ligero Dn. Juan.

He visto también la casa de Fígaro, pero excuso decirle que el tipo del travieso barbero, junto con el de Almaviva y Rosina, han desaparecido por ser incompatibles con la prosa del siglo.

Una visita curiosa es a la fábrica de tabaco, donde trabajan 5.000 mujeres. En un solo salón hay 3000 reunidas haciendo cigarrillos. Penetrar allí es penetrar en una jaula con 100.000 cotorras, y como toda es gente, según me advirtió el guía, del barrio de *Triana,* es decir de *rompe y rasga,* recibimos con Carolina una metralla de cuchufletas, capaz de hacer sonrojar a un sargento, y eso que la mitad eran en *caló* que no comprendíamos.

Hemos hecho una pequeña excursión de dos días a Cádiz y Jerez. La primera es una ciudad pequeña pero muy bonita, sobre todo muy aseada. Tiene una preciosa catedral, estilo moderno y su situación es muy semejante a Montevideo. Jerez nada tiene de notable, sino sus inmensas bodegas y exquisitos vinos, algunos de los cuales llevan la fecha de 1809. Los hoteles son malos. Al acostarme me pareció que la Fortuna había derramado el cuerno de la abundancia sobre mi cama y me hice la ilusión de que el colchón era de naranjas y la almohada de manzanas y nueces y me resolví a soñar despierto, porque soñar dormido era punto menos que imposible, a pesar de las cinco horas de ferrocarril español que acababa de soportar.

Los ferrocarriles tienen aquí una ventaja, y es que no se sujetan a la tiranía de la hora fija, que hace tan angustiosos, sobre todo para Carolina, los momentos de la partida. Se puede dejar el hotel media hora después de lo fijado en el itinerario, seguro de que el tren lo espera y aun media hora más, por si hay otro pasajero más retardado. El tren tiene buen movimiento y no se precipita, de manera que uno sube con la confianza de que algún día ha de llegar a su destino.

Para ahorrarme el tener que llevar equipaje, que registran en cada pueblo, he hecho cuartel gral. en Sevilla y de aquí haré mis excursiones a Granada y Málaga y Córdoba, para regresar a Madrid a tomar el tren para Barcelona.

He visto que han estado de gran fiesta en el hotel donde han lucido sus gracias todas las estrellas de la escena francesa. Apuesto a que Ud. no repitió, con este motivo, aquella frase habitual de los EE. UU. "Pedí, Alejandro, si yo sé que te gusta". ¿A que no? y se me ocurre que a Alejandro no le hubiera parecido mal.

Supongo que al recibo de ésta habrá llegado ya mi encomienda y que el abanico sea de su gusto. Le incluyo unos retratos de Carolina, que estaba de moda en Madrid.

Nuestro regreso no será tan pronto como creíamos, pues pasaremos las fiestas de Navidad aquí y estaremos de vuelta en Madrid para Año Nuevo, de manera que si roba un momento a las distracciones de la estación para escribirnos puede dirigir sus cartas aquí.

Con recuerdos de Carolina para Ud., y para Alejandro créame

su siempre amigo

C. PELLEGRINI

Le agradeceré me envíe la dirección de Bengolea.

CRÓNICAS

EL PREMIO VACCARO 1965

La fundación Severo Vaccaro, presidida por Bernardo Houssay, otorgó su premio anual de 1965 a Victoria Ocampo, el 11 de diciembre pasado en el Teatro Municipal General San Martín. Publicamos los textos de los discursos leídos en esa ocasión.

La Fundación Severo Vaccaro otorga por primera vez su premio a una escritora que es un alto y preclaro ejemplo de la fina cultura de la mujer argentina.

El premio se discierne "al periodista, escritor u hombre de ciencia, que en el cumplimiento de su actividad intelectual se haya destacado por el conjunto de una labor que honre al país y beneficie a la humanidad".

Este premio fue instituido por el fraterno afecto de Don Vicente Vaccaro, en memoria de su hermano Don Severo Vaccaro. Ambos tuvieron altos ideales y gran capacidad para realizar, admiración por las causas nobles y los grandes hombres. Tenían fe inconmovible en los destinos de nuestra patria y en el progreso humano.

Don Severo Vaccaro es un ejemplo de hombre formado por su propio esfuerzo, desde su humilde comienzo como vendedor de diarios. Se instruyó solo, iniciando y desarrollando sus actividades en el periodismo, escalando posiciones por una voluntad férrea, una voluntad tenaz y un afán de superarse constantemente, dando muestra de una honestidad ejemplar.

Fue hombre de iniciativa, organizador metódico, filántropo y amigo de la cultura y el progreso. Por esas cualidades fue elegido tesorero del Círculo de la Prensa y del Aero Club Argentino y fue uno de los primeros propulsores de la aviación en nuestro país.

Editó los 144 volúmenes de "La Cultura Argentina" dirigida por Ingenieros, publicó y distribuyó la "Revista de Derecho, Historia y Letras" de Estanislao Zeballos, la "Revista de Filosofía" de Ingenieros y "Los Anales del Instituto Popular de Conferencias" sin que lo detuvieran las erogaciones o los déficits, que cubrió personalmente como un mecenas generoso.

Autodidacta, se instruyó notablemente y luego reunió muchos de sus pensamientos e inspiraciones orientadoras en su libro *Páginas dispersas*.

Su hermano, Don Vicente Vaccaro, continuó esa obra y estableció la Fundación. Estudió en la Facultad de Química de la Universidad toda la carrera

mediante un plan de extensión universitaria y mantuvo un pequeño laboratorio químico propio en una habitación interna de su casa particular. Tuvo gran afición a la Botánica, preparó un catálogo y cultivó en su casa árboles o plantas que le interesaban particularmente.

En su agencia de publicidad, lotería y cambios, fundó un Museo Internacional de la Caricatura y el Humorismo, que dispuso que se mantenga después de su muerte. Albergó un Club de Letras donde se daban conferencias metódicas sobre temas variados.

Este hombre bueno, generoso e idealista, costeó los premios de la Fundación y en su testamento la hizo heredera de sus bienes para asegurar su funcionamiento en un local propio.

Los premiados por la Fundación han sido siempre personalidades destacadas de nuestro país, en variadas disciplinas. En 1951 el filósofo Romero, en 1952 el fisiólogo Oscar Orías, en 1954 el educador Ernesto Nelson, en 1956 tres dignos y valientes periodistas: Alberto Gainza Paz, David Michel Torino y Américo Ghioldi, en 1958 el poeta Enrique Banchs, en 1960 el novelista Eduardo Mallea, en 1962 el bioquímico Luis F. Leloir (primo de Victoria Ocampo), en 1964 el historiador Roberto Levillier.

Los méritos de Victoria Ocampo serán expuestos por Eduardo Mallea; por lo que no me toca detallarlos.

Esta argentina auténtica, saturada de cultura europea, que domina el francés, el inglés y el italiano, ha sido escritora, biógrafa, periodista, y una mujer de fecundas iniciativas en muchos campos de la cultura. Le debemos mucho, pues ha ayudado a nuestro progreso y ha prestigiado a nuestro país y lo ha hecho conocer y apreciar en las naciones más adelantadas.

Desde chica leía versos y asistía al teatro. No pudiendo ser artista decidió ser escritora, lo que hizo con apasionada vocación, siempre interesada por la vida intelectual.

Admiradora de grandes figuras mundiales conquistó la amistad y la admiración de quienes la conocieron. Visitaron su casa grandes escritores españoles, desde Ortega y Gasset hasta Gregorio Marañón. Hizo venir a intelectuales eminentes y algunos como Tagore, Strawinsky, Caillois y Camus se alojaron en su casa. Músicos como Ansermet y Strawinsky fueron y son amigos suyos. Aquí y en Europa y los Estados Unidos conoció y trató a muchos escritores ilustres.

Realizó penetrantes estudios biográficos y psicológicos de numerosos escritores como Lawrence de Arabia, Virginia Woolf, Emily Brontë y otros.

Su revista SUR y la Editorial Sur son obras extraordinarias. Abrió nuevas ventanas al mundo literario, colaboraron en ella eminentes escritores y filólogos del país e hizo conocer jóvenes valores.

Presidió el Directorio del Teatro Colón, junto con Juan José Castro. Forma parte del Directorio del Fondo Nacional de las Artes. Organizó y presidió la Unión Argentina de Mujeres que reclamó la igualdad de derechos civiles de la mujer. Tomó parte en importantes reuniones internacionales y dictó brillantes conferencias con su magnífica dicción, en varios países.

Recibió reconocimientos consagratorios de la S.A.D.E., de Francia y otros países. Entre los últimos mencionaré la reciente designación de Comendadora del Imperio Británico en 1964, la Medalla de Oro conferida por la Academia Francesa en 1965, el Premio María Moors Cabot en 1965.

La Fundación Vaccaro se honra con haberle discernido su premio. Me complace entregarlo a una gran personalidad argentina a quien admiro y para quien tengo cordial simpatía y respetuosa amistad.

BERNARDO HOUSSAY

Victoria Ocampo ha vivido como un todo, y eso es lo que reflejan a la vez su vida y su obra. El público que suele ver a los escritores a la luz de ciertos triunfos, ignora que esos relámpagos son como la iluminación del proyectil en la noche de combate, y que la vida de un escritor es pura y máxima contienda. Pero lo que importa es la causa y el precio que se da a esa contienda. En el caso de Victoria Ocampo son esos "tendencia o acto que tratan de conducir cada cosa hasta la perfección del valor que le es peculiar", definidos por Max Scheler, los que han conducido sus días y sus páginas escritas a sus luchas, su cárcel, su franqueza y su exactitud; eso ha hecho a la vez su calidad. Y eso es lo que ha determinado que se otorgue este premio. Un premio que señala a la vez en una producción tan vasta de títulos y méritos esa cualidad por excelencia: la belleza combativa.

Su obra cobra su mérito de esta definición principal: no tiene otro origen ni otro orden que su parecido *en espíritu* con los valores que su autora admiró, valores de timbre muy delicado, que requieren oídos expertos en otros sonidos que las estridencias. No se los puede leer sin haber hecho antes a solas la sutil, calificada, difícil experiencia de lo espiritual. La mayor parte de los lectores, a veces los profesionales más expertos, leen sin descubrir más que la apariencia general de los textos menos generales. El descubrimiento de las últimas resonancias de un texto escrito es una experiencia mucho más rara de lo que se cree. De pronto en un texto literario la frase aparentemente menos significativa y más trivial encierra una gigantesca significación, como la frase que pronuncia Iván Ilitch al expirar. La mayoría la interpreta en su letra sin absorberla en su verdadero poderío. El poderío de ciertos géneros o textos está sólo en la calidad de su timbre último. La literatura de Victoria Ocampo radica en la sabiduría de la delicadeza de ese timbre.

El triunfo en la indagación eminente de las significaciones es uno de los más altos méritos de esta gran intérprete de almas y de gestas. Un deber de escolar llamaba ella al descubrimiento de Francesca y Beatrice en el fondo de la voz que las representaba. Pero ese deber de escolar era la escuela del aprendizaje de lo más hondo. Y este aprendizaje de lo más hondo es el resultado que nos ha ofrecido en su obra para que veamos hoy según un sesgo más verídico y más profundo esas figuras escondidas en la confusión de la leyenda. Había visto, *por dentro,* a Debussy había visto, *por dentro,* a Gandhi. Su papel fue así mostrarlos emocionantemente distintos, es decir, separados de cuanto tendía a confundirlos. Un hombre que tuvo el coraje y el orgullo de escribir en un libro el elogio de sus contemporáneos, y hablar en ese libro de escritores y de reyes, Winston Churchill, contó que, deseoso de ayudar a un hombre a quien admiraba mucho, Lawrence de Arabia, quiso preguntarle una vez qué le gustaría hacer, pues parecía consumada ya la empresa de Arabia. "En unos meses más —le contestó Lawrence— mi trabajo habrá concluido. La tarea está hecha, y va a durar." "Pero ¿qué pasará con usted?", insistió Churchill.

"Todo lo que verá de mí —dijo Lawrence— será una pequeña nube de polvo en el horizonte".

De esa nube de polvo Victoria Ocampo nos ha contado el luminoso contenido. Lo que ha querido es dar fe de su fe, comunicarnos en textos casi poéticos de convincente, radiante credulidad, su idea de lo que quería que fuera creído. Y así, en vez de imponer a su obra el riesgo de la experiencia imaginaria, en su obra la creación ha consistido en la vida de que ha dejado provista su fe.

El coraje, la serenidad, la altura de conciencia es lo que la distinción que hoy se le otorga ha decidido señalar. El papel que ha necesitado Victoria Ocampo para escribir eso, con ser mucho, no ha sido tanto. Sólo ha necesitado dos cosas: verdad y libertad. Para articular esas dos palabras no se necesita mucho papel. Lo que se necesita es otra cosa. El empeño de una vida.

Cuando conocí a Victoria Ocampo acababa ella de publicar el primero de sus testimonios, quizás uno de los más reveladores aunque fuera de los más juveniles. Una naturaleza eminentemente veraz empezaba en esas páginas a no querer retroceder, a no querer de ningún modo pactar y ese volumen pequeño y preciso era ya un vasto desafío.

Advertí en aquellos años que su relación con las cosas era una relación de precisión. Necesitaba que las palabras elegidas asumieran un significado exacto, particular y genuino, como exacta, particular y genuina era la emanación que su olfato obtenía de una tumbergia o el tono que sus ojos separaban de la coloración de un horizonte o el efecto que su oído abstraía de un acorde impecable. A mí que era improvisante y aproximativo, ese rigor me impresionó como un valor inusitado, un valor de madurez, que contrastaba categóricamente con la improvisación y el manso desorden de las expresiones prematuras, tan comunes en nuestra América. La vi buscar la palabra justa, pero no en la acepción flaubertiana, que por eminente que fuera era una acepción estética y profesional, sino en otra acepción tanto más difícil y tanto más delicada: la acepción de autenticidad. Esta busca contumaz de la palabra *verdadera* fue para mí un descubrimiento de lo que no tomaría ya nunca ligeramente. La ligereza del juicio corre siempre pareja con la inconsistencia del dato o la licencia de la intuición. Uno busca en los resultados de un escritor lo que la pista descubierta le anuncia bajo palabra. No hallamos sino en la medida de los datos que *podemos* ver; por eso la literatura es tan difícil cosa; como decía Claudel lo terrible de este oficio es depender abstractamente de la opinión de los demás, digo yo: de lo que los demás quieran, puedan y sepan ver. No pocos habrán pasado por los textos naturales de Victoria Ocampo como por un campo de floraciones improvisadas, sin advertir el discrimen delicado con que se ha obtenido allí el atributo de legitimidad.

Ese apetito de legitimidad, esa poderosa reclamación inteligente de verdad, es el atributo mayor de esta escritora. Su opción por el género testimonial como modo de comunicación predilecto no resulta así casual. Obedece al revés a una sed intensa de volver, en el orden de las experiencias del alma o el conocimiento, lo desacomodado a sus goznes, en el sentido shakespiriano de la imagen. Esta productora de testimonios vivos, genuinos, vitales, no podía, no podría esperar a encontrar los géneros pacientes —los géneros por excelencia de creación—, debido a esa urgencia moral de producir *inmediatamente* su urgente verdad y su atestación. Esta literatura de impaciente, esta obra de impaciente, tiene, entre otros, el valor que corresponde a ese modo: la necesidad fundamental

de dar cauce apremiante al grito de conciencia. Y éste es el valor admirable que distingue de los seres estéticos a las grandes naturalezas morales.

De esta familia de escritores, de esta familia de testigos, de esta raza de vehementes, la vuelve todavía parte más legítima otro de los elementos inductores de su obra o de su género. Tal otro elemento es su infinita causa de amor, su rigurosa autenticidad en la pasión, el apetito de justicia que señala en pleno combate la causa abrazada. En los volúmenes de sus *Testimonios* se levantarán en pie como columnas, por el afán de distinción y esclarecimiento, sus razones en vivo estado de inminencia, señalando los valores que tenía apuro en señalar para salvarlos de la confusión o del pasivo desconocimiento. No le ha bastado creer —en causas, en seres, en situaciones, en conflictos. Ha necesitado *llamar a creer*. Esa es su peculiaridad calificativa, la que la ha llevado a mostrarnos a lo largo de tantas décadas de expresión incansable todo cuanto valor le parecía auténtico; así, en términos de la mayor urgencia, como operan los cirujanos en los campos de sangre, ha llamado en esas páginas a creer, a distinguir, a no equivocarse sobre el valor justo de hombres y cosas por encima del adormecimiento mortal de la tibieza o del valor pernicioso del prejuicio.

Nada más lejos de mí que el vano ditirambo. El ditirambo traiciona la justicia. Y la justicia es este premio discernido por un jurado de hombres libres a una conciencia libre. Pero la justicia, como la cultura, está constituida de memoria y constancia. Hace falta que intelectualmente tengamos memoria de cuanta obra importante entre nosotros se haya hecho, que todo cuanto de valor se haya aquí hecho conste con vital permanencia. ¡De cuántas capitales obras argentinas no queda ya vigente sino el estudioso comentario, sin que esas obras sigan actuando como textos vivos! Poco se lee a Lugones, poco a Groussac, poco a esos cuya obra no será fácilmente sustituida por otras equivalentes en significación y en dimensiones. Cada día que pasa nace una página, pero otra página se pierde. ¡Y cuántas veces no se juzga sobre textos sin haber dado a su mejor contenido su válida substancia, su necesaria constancia, y a esa constancia la memoria que ha de hacerla permanente! Yo quisiera señalar a esa voluntad de memoria y constancia algunos ensayos de Victoria Ocampo que no son los más conocidos, sino al revés los más ignorados, y a los que confiero una importancia suma para cierta iluminación profunda sobre nosotros mismos. Uno es su admirable ensayo sobre el otro Lawrence, el novelista espléndido de *Canguro*. Otro es su ensayo que se llama *Supremacía del alma y de la sangre*, para mí sin par en su género como teoría y justeza de visión. Pero de éstos y de otros parecidos de sus testimonios, la relectura provocaría constantemente en mí esos subrayados que cualquier otro lector de buena fe trazaría a su vez, con la sola excepción de quienes prescinden de la lectura competente de los textos para opinar con comodidad sobre su inexistencia.

La misma seguridad que Victoria Ocampo ha puesto en distinguir y definir la calidad de obras y almas la ha puesto en ir a la busca de cuanto pudiera revelarle cualquier aspecto de lo verdadero, ya en el terreno intelectual, ya en el terreno moral. Esa espontaneidad sutil de quien ausculta los sonidos más universales para descubrir en ellos sus revelaciones más particulares, sus más agudos metales, la ha puesto Victoria Ocampo en sus viajes incesantes por las cuatro regiones de su mundo expresivo.

Esas regiones de su mundo expresivo son: una región iluminativa, la de su comentario *De Francesca a Beatrice;* otra en que se resume cierto vasto compendio de preferencias apasionadas, los seis volúmenes de sus *Testimonios;* una tercera región que condensa lo que podría llamarse su canto mayor: las grandes reivindicaciones de almas claves de nuestro tiempo, sus textos sobre Gandhi y T. E. Lawrence; y en fin la cuarta, la región que lleva consigo, o sea el mundo de esa intensa gravitación personal sobre la que es vano hablar aquí, sobre la que en todas partes seremos preguntados, tanto en alguna casa señorial de Delhi, como en Greenwich Village o Washington Square.

Ha escrito, en fin, dieciocho libros. Ha hecho doce traducciones. Ha fundado una revista. Ha sostenido su publicación durante treinta y cinco años. Ha esparcido por su medio una considerable siembra de cultura. Ha editado libros ajenos, algunos de los cuales son ya únicos en su significación para nuestras letras. Ha distinguido a los mejores y sido distinguida por los mejores.

Pero después de haber hecho todo eso, ella está viva y está aquí. Tal es el triunfo de su triunfo. Por eso —también— debemos darle este premio.

EDUARDO MALLEA

Victoria Ocampo, al agradecer, leyó las siguientes páginas:

El Premio Vaccaro que me ha otorgado este año la comisión presidida por el doctor Bernardo Houssay (y esta presidencia lo dice todo) recompensa excelencias tales que —aunque por motivos diferentes— justificaría en mí una actitud como la de Sartre ante el Premio Nobel. Estas no son palabras equivalentes a un cheque sin fondos. Se han dado casos en que he rehusado nombramientos halagadores porque me parecieron inadecuados a mi persona.

Me urge explicarles por qué he creído lícito aceptar este Premio Vaccaro que mucho significa, tanto por la singular personalidad de su fundador como por quienes se encargan de elegir a los candidatos. Creo que nadie como el mismo Vaccaro comprendería lo que voy a decirles. Este hombre sabía lo que cuesta —en cualquier actividad— todo esfuerzo perseverante emprendido en condiciones adversas. Y sabía también que no es fácil partir de cero. Su vida es un admirable y reconfortante ejemplo de energía y generosidad. Siento que al dirigirme a ustedes me apoyo en él.

Con motivo de este premio se mencionó en *La Nación* que por primera vez se le daba a una mujer. Esto me pareció importante. Lo más importante. No porque fuera yo la elegida sino porque de este premio, en mí, siento que participan todas las mujeres.

Lo poco que he hecho en mi vida (y no lo califico de poco por falsa modestia sino porque mis planes eran más ambiciosos) lo he hecho a pesar de verme privada de las ventajas de ser hombre. Pero a ese poco no habría alcanzado de no tener la inconmovible convicción de que era necesario luchar por darle el lugar que le correspondía a la mitad de la humanidad. La lucha, en mi caso, consistía en obedecer a una vocación: la de las letras. Vencer en este sector, así fuera de ínfima la victoria, era ayudar al gran movimiento de emancipación que estaba en marcha.

No considero desprovisto de sentido el volver la mirada, en esta ocasión, hacia lo que era la vida, la educación de una "niña" a fines del siglo XIX o comienzos del XX —inclusive cuando pertenecía a la clase privilegiada. Estos privilegios de la fortuna no cambiaban en nada las injusticias a que estaba sometida la mujer. Me dirán ustedes que pierdo el tiempo comentando una etapa superada. Pero lo hago por creer que no lo está aún. Parecen haber sido superados los horrores de la última guerra mundial. Sin embargo, no es prudente estar tan seguros de que no volverán, en alguna nueva forma, a reproducirse.

Volvamos al destino de la niña protegida de toda penuria económica, mimada en su infancia y adolescencia, nacida en un medio en que se respetaban las tradiciones. Tales ventajas ocultaban serias desventajas que rara vez se toman en cuenta. Especialmente en nuestra época.

Señalo, además, que era más fácil declararle la guerra abierta a un hogar sin amor, en cualquier clase social, que a la casa en que el cariño y los cuidados prodigados al niño y al adolescente llegaban al colmo. Esto suele crear una tragedia subterránea. Fue la que me tocó vivir.

Nací en las postrimerías de la era victoriana, es esencial establecerlo, pues mi tocaya representaba en el mundo un repertorio de tabúes, prejuicios, convenciones y falsedades respecto a la naturaleza de la mujer (y por consiguiente a la del hombre) que no se limitaba al Imperio Británico. Se extendía a casi todo el mundo civilizado. Aquí lo padecimos, desde luego, y duró más que en Inglaterra.

A su manera, Victoria fue una gran reina. Subrayo: a su manera. Su reinado fue inusitadamente largo: 64 años. Llegó a cruzarse en las calles de Bruselas con una maestrita de Yorkshire, desconocida entonces. Una muchacha que ni se atrevía a firmar con nombre de mujer una novela, *Jane Eyre*. No estaba bien que Charlotte Brontë escribiera. Este encuentro me impresiona doblemente por el hecho de haber visto pasar, yo también, a la misma reina desde un balcón londinense y por haberme desconcertado su apariencia. Yo asociaba la palabra reina con los esplendores de la juventud y de la belleza. No imaginaba más reinas que las de los cuentos de hadas que me contaban. No sabía leer, dados mis escasísimos años. Era natural que no sospechara, entonces, hasta dónde llegaría, con el correr del tiempo, mi desilusión. No provendría de una apariencia sino de hechos concretos de otro orden. Esta mujer (muerta ya) a quien el azar del nacimiento había conferido el máximo poder en el imperio más poderoso de la Tierra, y que había aceptado para sí el ejercicio de una suprema autoridad, se oponía violentamente a que sus hermanas, las mujeres, conquistaran derechos que cualquier varón ejercía, con excepción de los delincuentes y los dementes. Cuando subió al trono ¿qué méritos tenía para que recayera en sus inexpertos 18 años tamaña responsabilidad? Ninguno.

Durante su reinado creció el movimiento llamado de las sufragistas (tan ridiculizado) y en 1870, la soberana le escribe a Theodore Martin: "La reina está ansiosa de poder reclutar a todos los que puedan hablar, escribir o ayudar a frenar esta loca y perversa demencia de los *derechos de la mujer*, con toda su secuela de horrores a los que las inclina su pobre y débil sexo, haciéndoles olvidar todo sentido de femenino recato".

Al escribir esto, Victoria reflejaba el sentir y pensar de la mayoría de sus

súbditos, y si tal es la función de los soberanos y de los gobernantes (como se asegura hoy) estaba en lo cierto, cumplía con su deber. Cumplía también con su deber cuando en esa misma carta declara que Lady Amberley merece que la azoten por haber hablado en público de la necesidad de otorgar a la mujer igualdad de derechos políticos y de educación.

¿Quiénes eran estas forajidas, líderes del movimiento de emancipación, que provocaban la ira de Victoria? Mujeres extraordinarias, como la bien conocida Mrs. Pankhurst, y la poco conocida y admirable Josephine Butler. Los quehaceres de esta última (su lucha por acabar con la trata de blancas y las leyes que legalizan tal comercio) le impidieron trabajar en las filas de las sufragistas. Pero su tarea formaba parte de esa campaña. Estas dos mujeres eran ejemplos vivientes de que el sexo al que pertenecían no era pobre ni débil. Ellas, como Elizabeth Barrett, George Eliot y en los tiempos presentes Virginia Woolf, han tenido la suerte de ser adoradas y respetadas por sus maridos. El de George Eliot no llegó nunca a ser marido, caso doloroso, pues el hombre que le consagró su vida entera nunca pudo casarse con ella, como ambos deseaban. En la era victoriana, esto significaba el ostracismo.

Elizabeth Barrett, que se ve obligada a huir del hogar paterno con Browning; Charlotte Brontë, que vive bajo la dictadura de su padre y luego de su marido; Virginia Woolf, han padecido, quien más quien menos, de la tiranía patriarcal. Han sufrido lo bastante como para anular a seres menos fuertes que ellas. Espiritualmente fuertes, pues la salud de las tres escritoras era frágil.

Insisto en recordar a una gran soberana y a su influencia sobre la época en que reinó porque el ejemplo es perfecto. Nadie como ella habría podido modificar el rumbo de las cosas. Su trabajar diario, su preocupación por las cosas del gobierno, el período en que esta labor fatigosa se prolongó estaban probando a las claras el grado de resistencia de nuestro sexo. Sin embargo, ella no quiso o no pudo entender que le había llegado la hora a la mujer y que era vano oponerse. Trabó en lo posible el movimiento sufragista. ¡Cuánto dolor se habría evitado con más comprensión de su parte!

Cuando le pregunté a una india (de la India) si habían tenido que luchar mucho en su país para la emancipación de la mujer, me contestó: "Nada, Gandhi y Nehru estaban de acuerdo en darla. Eran los principales convencidos". Para Gandhi y para Nehru emancipación no era sinónimo de perversión y demencia, como para los hombres de mentalidad victoriana, cualquiera fuera su nacionalidad. Colocaban las cosas en otro plano.

El gobernante o el monarca es una especie de padre. En el siglo XIX, cuando comenzó a arreciar la campaña sufragista, y a principios del XX, cuando continuó y ganó la partida, estos padres de las naciones se oponían a la igualdad de derechos. Otro tanto pasaba en los hogares, inclusive de gentes refinadas y cultísimas. Los padres educados (no sé por experiencia propia cómo reaccionaban los otros), por más que quisieran a sus hijas se conducían como tiranos o tiranuelos. Ni se percataban de ello y ejercían su dictadura como un derecho divino. Esto creaba problemas graves cuando las hijas no se sometían. Claro que sólo han pasado a la historia los casos ilustres. En nuestra época, Virginia Woolf dijo que de no morir su padre cuando ella era joven, no habría escrito nada, probablemente. Y el padre de Virginia, que ella quería mucho, retratado en su novela *Al Faro,* no era un energúmeno. Sin embargo, Leslie Stephen, ensayista de talento, amigo de los grandes escri-

tores de su época, producía un efecto inhibitorio en su hija, la mujer más linda y más dotada, literariamente, que he conocido. Ella, por suerte, como Elizabeth Barrett y Josephine Butler se casó con un hombre superior que le dedicó su vida y la rodeó de inteligente devoción: Leonard Woolf.

Dejemos ahora a los padres. No eran los únicos que se oponían a la igualdad de derechos: las madres, hijas, hermanas, no se quedaban atrás. La mayoría por ignorancia. John Stuart Mill decía que todas las formas de la tiranía han parecido cosa natural no sólo a los que las imponían sino a los que las padecían. Lo que forma parte de los usos y costumbres siempre parece natural, para la mayoría.

Pero entre las mujeres había una minoría que al demostrar indiferencia por nuestra lucha, o al demostrarse adversas a nuestra causa no tenían perdón de Dios. Su inteligencia, su cultura adquirida por el roce de las personalidades más ilustres del siglo, su situación privilegiada, en el sentido económico, hacían más condenable su animadversión, su ceguera o su apatía. Me refiero a casos como el de la condesa de Noailles. Esta mujer preciosa, espiritual, talentosa, era enemiga vehemente de la emancipación de su propio sexo. Se expresaba sobre el tema en términos más despectivos e intransigentes que el más severo de los padres victorianos. Opinaba que las mujeres dotadas eran una excepción (como si no ocurriera otro tanto con los varones). Por supuesto, ella era la excepción. Este caso, en cierto sentido, se asemeja al de la reina Victoria, sólo que la reina era más humilde (por lo menos con el príncipe consorte) por carecer, sospecho, de la belleza física que le sobraba a Ana de Noailles. La belleza suele darles a la generalidad de las mujeres un aplomo nacido del efecto que produce hasta en los representantes más egregios (como diría la *Revista de Occidente*) del sexo fuerte. Conste que creo que ninguna mujer puede usar esta arma sin prostituirse.

El héroe preferido de Ana de Noailles era Napoleón. Nuestras preferencias son reveladoras, lo repito siempre. Sólo una antifeminista puede sentir predilección por el Bonaparte responsable de un Código Civil en que se establece la incapacidad de la mujer en tantos dominios. De acuerdo con este Código, la mujer no puede heredar, vender, viajar, aprender un oficio, etc., sin autorización del marido. Y peor aún: este Código prohíbe la búsqueda de la paternidad. En todo esto Napoleón obraba como la reina Victoria. Quiero decir que se plegaba a la opinión y a los intereses de la mayoría (sobre todo de la mayoría masculina). Extraña legislación para un país que acababa de proclamar con bombos, platillos y bastante sangre, la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad como único ideal. Los artículos 12 y 19 de este Código imponían a las esposas-siervas la nacionalidad del marido, como si al casarse las compraran o las colonizaran. El buen ejemplo cunde. Esta ley ha imperado en muchos países y creo que subsiste en algunos.

Je suis Romaine, hélas! puisqu Horace est Romain....

Hago notar este *hélas* que Corneille pone en boca de Sabine. Ya en el siglo XVII, un francés, el padre de los dramaturgos, calificaba de *esclava encadenada* a la mujer que no podía conservar su patria o recordarla como tal.

Cuando presencio el alboroto que produce en los ánimos la cuestión can-

dente (como dicen) de la autodeterminación de los pueblos, no puedo menos que mirar con ironía a los hombres agitados y enardecidos por el problema. Durante siglos media humanidad ha vivido privada de los más elementales derechos de autodeterminación sin causar un parpadeo. ¿Dónde estaba el sentido de justicia de los varones? ¿Dónde el sentido de dignidad de las mujeres?

El escritor católico Emmanuel Mounier aseguraba que el de la mujer era el mayor proletariado del mundo, sin distinción de clases. En este capítulo se han corregido errores. Importantes reformas se han llevado a cabo. Pero no olvidemos que nosotros, en Argentina, hemos esperado que 39 naciones le dieran el voto a la mujer antes de pretender (pues se pretendió eso) que al darlo, quien lo daba traía *una innovación*. Subrayo que ya estaba requetegaganada la partida en el mundo. Hasta en nuestro subdesarrollado continente, Bolivia, Costa Rica, Cuba, la República Dominicana, Ecuador, Panamá, Uruguay habían dado ese paso antes que Argentina.

Cuando el acontecimiento tuvo lugar en nuestra patria, ni siquiera se nombró a las mujeres que durante años habían luchado por obtener igualdad de derechos. Esos nombres fueron injustamente silenciados, eclipsados por el único nombre que era permitido pronunciar. (Conste que no hablo por amargura personal. Yo libraba la batalla en un sector alejado de la política).

Recientemente se publicó en Londres una biografía de Josephine Butler. En ella cuenta el autor que un joven profesor de Cambridge fue a dar conferencias sobre astronomía a un grupo de mujeres. El tema era aséptico. En el siglo XIX ningún astronauta había caminado por el espacio contaminando su pureza. El conferenciante invitó a su público femenino a que le hiciera preguntas. La invitación escandalizó. Era impropio que una señora o señorita interrogara públicamente a un profesor sobre fenómenos astronómicos.

Esto ocurría en Liverpool, año 1869. Hacia 1920, en vísperas del centenario de Dante, el que una mujer hablara de las cosas del cielo (y del infierno) seguía siendo tema prohibido. Lo probará la siguiente anécdota. Una joven argentina le llevó a un amigo escritor un ensayo sobre *La Divina Comedia*. Se trataba de una guía espiritual, sin otras pretensiones. La joven pensaba que el centenario era una buena ocasión para publicarlo. El amigo leyó el mamotreto y desaconsejó su publicación por temor a las críticas que provocaría. Estos comentarios sobre *La Divina Comedia* serían interpretados como una confesión autobiográfica, aseguró. El ensayo se titulaba *De Francesca a Beatrice*. La consternada autora era yo. Pero una vez digerido el disgusto, no me dejé amilanar. *La Nación* publicó esas páginas, y años más tarde las recogió generosamente Ortega y Gasset para su Editorial. Guardo la carta del amigo que consulté como un documento de la época. El Jim de *Recordando con ira* hubiera calificado a este amigo mío de pusilámine. Yo creo que era simplemente un victoriano. Y en una cosa tenía razón: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso son obligatoriamente temas autobiográficos para cualquier ser humano.

Esta clase de contratiempos no era lo más grave. Más lamentable resultaba que la mujer no siguiera en serio ningún estudio. En todo se la destinaba a ser una aficionada (menos en fregar pisos, cocinar, lavar, planchar, etc.) aunque demostrara capacidad para pasar a otra categoría. Si estaba dotada de algún talento artístico, si algo realizaba en el campo de las artes, el algo quedaba confinado al círculo de la familia y los amigos, o si no, causaba

escándalo. Ya sabemos que tenía una carrera abierta: la del matrimonio. Con una suerte inaudita, podía tocarle un marido admirable, como el de Elizabeth Barrett o el de Virginia Woolf. Con mala suerte (cosa común), un cavernícola. Entre estos dos extremos existía toda una gama de posibles maridos que no voy a describir.

Pero tanto para una muchacha soltera como para una mujer casada, publicar un artículo —para qué decir un libro— era mirado con malos ojos, como en la época de las Brontë (por lo menos aquí). No había mejor manera de ponerse en la picota. Por consiguiente, ningún padre se atrevía a desearle esa suerte a una hija. Y si los había eran contados.

Salir sola o con una amiga de la misma edad a la calle, conversar mucho rato ("temporada") con un muchacho de la misma edad, escribirle, telefonearle, leer libremente lo que deseábamos, eran cosas absolutamente prohibidas. Virginia Woolf cuenta que la célebre arqueóloga y viajera Gertrude Bell llegó a los 27 años sin haber caminado sola por Piccadilly.

¿Para qué hablar de cosas pasadas? Es que no las considero del todo superadas. Con la derrota del nazismo no se ha desarraigado el espíritu totalitario ni el racismo: aún afligen a un planeta que se tutea con Marte. A pesar de Mme. Curie y de Golda Meir, no creo que la mujer haya llegado a ocupar el sitio que le corresponde.

He querido recordar un pasado lejano y tan cercano a la vez porque ha sido el mío, como el de tantas mujeres. Lo poco que he hecho lo he hecho, insisto, a pesar de ser mujer. Comprendo que no es excusa suficiente el haber nacido en una época difícil para echarle toda la culpa de mis deficiencias. Hay quienes, con idéntico *handicap,* han alcanzado las cumbres.

En resumen, y para terminar, he vivido en la época en que la medicina, el derecho, la arquitectura, la filosofía, las letras no eran carreras para una mujer verdaderamente decente. En que las mujeres verdaderamente *decentes* no caminaban solas por Picadilly o por Florida. Hoy, una rusa ha andado sola dando vueltas a la manzana que es hoy nuestro planeta. Pronto sus hermanas rusas y norteamericanas saltarán al espacio, y no por eso se desprestigiarán. A la luna no le chocará verlas salir de la cápsula con pantalones.

Sí. Las cosas han cambiado. Gabriela Mistral comenzó su vida en peor situación que las Brontë; en el Valle de Elqui, rodeada de obstáculos que parecían insalvables. Fue maestra en pobrecitas escuelas de villorrios chilenos. Nadie suponía que la esperaba el Premio Nobel. Refiriéndose a tiempos difíciles, me escribía: "He mascado piedras con mis encías de mujer". Todas las mujeres del siglo XIX y comienzos del siglo XX (me refiero a las que deseaban un cambio radical y luchaban por conseguirlo) han mascado piedras.

No veo razón valedera para recibir de ustedes, amigos hombres, el premio Vaccaro, sino por haber mascado piedras, yo también.

Siempre he soñado que la mujer fuera para ustedes, amigos hombres, una igual y una compañera. Nunca he pactado con los que no lo deseaban, enemigos o amigos. La situación victoriana me parecía tan humillante para el hombre como para la mujer. Ver al hombre disminuido por este persistir en la injusticia me dolía, pues me gusta admirarlo, me gusta quererlo. Sólo en admirar y querer he hallado felicidad. Admirar y querer nos conducen a realizar una obra (cualquiera sea su índole) que es como la demostración palpable de cómo admiramos y cómo queremos. Yo sé que mi obra no es otra cosa, no tiene otro sentido ni otra razón de ser. Es resultado de una necesidad

muy intensa y siempre renovada de admirar, de querer. De no haber habido en el mundo hombres (digo hombres) dignos de este admirar y este querer míos, muy otra cosa hubiera sido mi vida. Ellos me han ayudado en mi lucha y ni siquiera he necesitado siempre su presencia física. Con los vivos y con los muertos estaba no sólo en comunicación sino en comunión. Nunca tan pocos hicieron perdonar tantas cosas a muchos.

Cuando en 1953 encerraron en el Buen Pastor a un grupo de mujeres, la Madre Gertrudis nos pidió a todas que pusiéramos una marca a nuestros delantales de presas, para reconocerlos. Se nos ocurrió entonces que más valía escribir nuestro nombre entero y llevarlo sobre el pecho, donde se viera bien. Una compañera de cárcel, María Rosa González, bordó el mío con hilo verde sobre una cinta de hilera blanca. Al irme de la cárcel quise comprar mi delantal, testigo de una inolvidable experiencia. No me lo dieron. Entonces descosí el nombre y me lo llevé. Es uno de los recuerdos más queridos que conservo.

Señores, amigos: guardaré la medalla del Premio Vaccaro con esa cintita de hilera. Gracias.

VICTORIA OCAMPO

UN CONGRESO CON DISFRAZ

"Partisanos" y no vanguardistas

En diferentes ocasiones he lamentado públicamente el mal uso del vocabulario, la desnaturalización de aquellas designaciones que corresponden unívocamente a cosas y temas precisos; en suma, el falseamiento y corrupción del lenguaje. Ello es una consecuencia más de las distorsiones que originan el fanatismo, la extrema violencia de las pugnas sociales y políticas trasladadas al plano intelectual. Pues bien, un nuevo ejemplo de tan lamentable estado de cosas nos salta a la vista al leer resúmenes y comentarios de cierto congreso celebrado no ha mucho en Roma, que convocó la C.O.M.E.S —o sea, la Comisión de Escritores Europeos—, sobre un tema tan concreto como el estado actual de las vanguardias en el arte y en la literatura.

A juzgar por referencias de la prensa italiana, durante los tres días que duró el Convegno romano, el centenar de escritores reunidos divagó sobre todo, menos sobre el tema previsto. Cierto es que la mayoría de los participantes nada tenía de común con la vanguardia penúltima o última. Habían sido requeridos a otro título, por su significación ideológica de "partisanos". En cambio, faltaban representantes auténticos —en cuanto críticos o autores— de tendencias claramente vanguardistas: las que van desde

el expresionismo y futurismo, en la primera década del siglo, hasta el concretismo, el programatismo, el situacionismo y demás "ismos" últimos.

El grueso de los asistentes estaba nutrido por escritores procedentes del otro lado del "telón de acero". Cabalmente, según expresó Vigorelli —promotor del congreso y director de *L'Europa Letteraria*—, uno de sus propósitos era dar parte a intelectuales del Este europeo, que habitualmente son excluidos en otras reuniones internacionales, como las del P.E.N. Club. Propósito laudable, en principio, si ello no supusiera cierta inhibición o "complejo de cortesía" por parte de los occidentales, quienes naturalmente habrán debido referirse con ciertas cautelas a las trabas y coerciones sufridas por los soviéticos y satélites, evitando el riesgo de hablar de "la cuerda" en presencia del "ahorcado". Anotemos, por cierto, al pasar, que mientras se conseguía la liberación de Brodski —escritor ruso tachado de "parásito social" por su condición de poeta y traductor— otros dos escritores soviéticos han sido encarcelados: Juli Daniel y Andrei Siniawsky; este último había osado criticar acremente el "realismo socialista" bajo el seudónimo de 'Abraham Terz'.

Por otra parte ¿no es paradójico que Tardowski, jefe de la nutrida delegación soviética y polaca, tanto como sus afines, fueran convocados a título de escritores de vanguardia, cuando precisamente, lejos de poseer la libertad de practicar estilos nuevos o diferentes de los admitidos oficialmente, viven —o han vivido hasta hace muy poco— maniatados por la fórmula estrecha del "realismo socialista" o "realismo crítico" —según Luckacs— por nuevo seudónimo?

Pero cabalmente aquí está el secreto —apenas velado, más bien transparente— del congreso comentado. Porque, en definitiva, éste no fue sustancialmente otra cosa que un abigarrado "baile de disfraces"; al menos de escritores que, en su mayor parte, no osaron decir claramente su nombre. El hecho no es nuevo. A lo largo de estos últimos años hemos ido presenciando cómo tales escritores cambiaban de rostro externo. Primero fueron —de modo voluntario o forzoso, pero inequívocamente— "popútckiki" o "compañeros de ruta", después se autotitularon "progresistas", más tarde "realistas socialistas" y ahora se nos presentan bajo el mote inesperado de "vanguardistas". ¿No resulta demasiado abusiva tal designación?

Muy reveladora, a este respecto, es cierta frase de uno de los participantes —occidental, por más señas, pero plegado dócilmente en cuerpo y alma a las consabidas "consignas"— cuando expresa que "el arte de vanguardia, hoy, es un arma dirigida contra todo lo que es reaccionario e impide el progreso y la paz del mundo". Esto suena a un lenguaje demasiado conocido y equivale a quitarse la máscara allí donde tantos se esforzaban por

ocultar el rostro. Menos congruente fue la intervención de Jean-Paul Sartre; éste, abriendo un claro en sus meandros dialécticos, sostuvo que un arte de vanguardia sólo es posible con un "lenguaje nuevo", el de las últimas repúblicas africanas . . . Empero, no alcanzó el filósofo existencialista la cumbre del despropósito, sino otro francés, el crítico Maurice Nadeau, al afirmar que el arquetipo del vanguardismo sería aquel libertino del siglo XVIII, el Marqués de Sade, ídolo en un tiempo de los superrealistas. Por lo demás, la ignorancia y el rechazo entrelazados de lo que pueda haber sido y seguir siendo el avanzadismo estético se evidenció plenamente cuando uno de los oradores, al mencionar el nombre de André Breton —quien naturalmente no fue invitado— suscitó rumores de protesta en la sala. Y algo semejante pasó también con alguna leve alusión a Marinetti y al futurismo.

Que, en el fondo, tales evasivas e incoherencias, más graves que el sectarismo declarado, no satisficieran a nadie lo demuestra la encuesta abierta poco después por *La Fiera Letteraria* de Roma. Puesto que en el mencionado Congreso —preguntaba— "no logró darse una definición convincente del vanguardismo, ni expresar de modo claro qué se propone la vanguardia de hoy en el mundo ¿quiere usted darnos su opinión? Pero he aquí que ninguno de los consultados acierta tampoco a decir nada preciso; antes al contrario, coinciden en que reinó la mayor confusión; así los italianos, Pomilio y Bernari. Un inglés, John Lehmann critica la "ambigüedad en el uso de la palabra 'vanguardia' ". Otros se escapan por la tangente —tales Barili y O'Grady—, alegando que es indefinible. Finalmente Vigorelli opina que la vanguardia debe tender hacia un "hombre nuevo" ("slogan" asimismo muy conocido y casi olvidado que el primer Malraux lanzó en la década del 30). Único rasgo plausible: diversas críticas, al pasar, contra el "realismo socialista", señalando que debe romperse con sus "esquemas absurdos". "A moro muerto" —el cadáver de Stalin— gran lanzada. Mas con todo, quizá sea éste el solo hecho positivo, el único claro de luz abierto en tan verbosos debates.

De suerte que si los mismos se hubieran puesto bajo el pabellón o tema común de "Posibilidad o imposibilidad de una literatura tendenciosa o dirigida" (y no comprometida ¡ojo a la distinción! que es otra cosa), nada encontraríamos de reprobable en el Congreso de la C.O.M.E.S. Así, además, se hubiera justificado que tal reunión se celebrase en Roma, y no en Moscú, en Varsovia o en Praga. Pero puesto —según estuvo— bajo el emblema de la "vanguardia", las incoherencias resultan demasiado evidentes para no merecer las anteriores objeciones. Por mi parte —presumiendo, a mi vez, alguna reclamación o pregunta del lector— no he de extenderme ahora, en

un rápido artículo, sobre la definición y características de las vanguardias, máxime cuando en estos días salen a luz un millar de páginas, en un libro del firmante, sobre el tema en litigio.

G. de T.

Madrid, 1965.

PALABRAS SOBRE EL LIBRO EN EL HOMENAJE A UN GRAN IMPRESOR

En el homenaje a un gran impresor, que honra a la industria impresora argentina, con motivo de cumplirse cuarenta años, cuatro largos decenios, de la iniciación de su empresa *, se me ha pedido que hable sobre el libro, cosa que me ha parecido bien pensada, porque el impresor como el escritor es un productor de libros. Cada uno hace su parte.

Y si alguien dijera que el impresor hace lo material mientras el escritor realiza la parte del espíritu, habría que contestarle en seguida que todo consumado impresor es un artista y que todo trabajo material ejecutado con maestría y belleza alcanza jerarquía artística. Un libro bellamente impreso es una obra de arte. El buen impresor de la raza de quien con plena justicia honramos esta tarde, comprende profundamente, aunque nunca las haya leído, el significado de las siguientes palabras de Eugenio D'Ors: "Pasan glorias y vanidades Pasa la nombradía como la oscuridad. Nada de lo que hace la dulzura o el dolor de tus horas te será contado. Tan sólo quedará tu obra bienhechora". Bartolomé Chiessino, como auténtico gran impresor, conoce el placer, la alegría, placer sumo en verdad, alegría impar, de la obra bien hecha, el regocijo de ver lo que ha de destacarse por su buena factura, porque ha sido hecho con cariño, con rigor y pulcritud. Y ya que hemos de hablar del libro y de un gran impresor argentino bueno será que empecemos por preguntarnos qué es el libro, en qué consiste esa cosa tan liviana, tan pequeña, tan ligera, si se la compara con su influencia formidable.

Como recordaba Ortega y Gasset, Platón pensó hace veintitantos siglos en el FEDRO sobre la esencia del libro y escribió palabras eternas. Los libros, expresó, son decires escritos. Antes de la escritura y de los libros, lo que el hombre sabía y decía sólo se conservaba en la memoria. "El cultivo de ella para este concreto fin llegó —anota Ortega y Gasset— por ejemplo, en la India, a rendimientos casi prodigiosos. Mas la memoria es intransferible,

* Estas palabras fueron leídas en un homenaje a Bartolomé U. Chiessino.

queda adscripta a la persona. He aquí uno de los fundamentos más robustos para la autoridad de los ancianos; eran los que sabían más porque tenían más larga memoria, eran más "libros vivientes" que los jóvenes, libros, por decirlo así, con más páginas, mas la invención de la escritura creando el libro desestancó el saber de la memoria y acabó con la autoridad de los viejos." "El libro al objetivar la memoria, materializándola, la hace en principio ilimitada y pone los decires de los siglos a la disposición de todo el mundo."

Ahora bien, los decires son infinitos y sólo algunos interesa que se conserven en libros, sólo aquellos que encierran un principio de ciencia, de filosofía, de arte o de moral. No basta que se conserven las palabras; es preciso que no se pierda en la nada su sentido, y su sentido depende de la situación vital del hombre que las ha pronunciado. "La situación vital donde brotaron —añadía Ortega— se volatiliza inexorablemente. El libro, pues, al conservar sólo las palabras, conserva sólo la ceniza del efectivo pensamiento. Para que éste reviva y perdure no basta con el libro. Es preciso que otro hombre reproduzca en su persona la situación vital a que aquel pensamiento respondía. Sólo entonces puede afirmarse que las frases del libro han sido entendidas y que el decir pretérito se ha salvado. Platón expresa esto diciendo que sólo entonces los pensamientos del libro son hijos legítimos, porque sólo entonces quedan verdaderamente pensados y recobran su nativa evidencia. Pero esto no podrá hacerlo sino aquel que se encuentra siguiendo la misma pista del autor, por tanto que antes de leer el libro ha pensado por sí sobre el tema y conoce sus verdades."

Cuando no se hace esto, cuando se lee mucho y se piensa poco, el libro es un instrumento terriblemente eficaz para la falsificación de la vida humana; "confiando los hombres, decía el filósofo griego, creerán hacerse cargo de las ideas, siendo así que las toman por de fuera, gracias a señales externas, y no desde dentro, por sí mismas . . . Atestados de presuntos conocimientos, agregaba, que no han adquirido de verdad, se creerán aptos para juzgar de todo, cuando, en rigor, no saben nada, y, además serán inaguantables porque, en vez de ser sabios, como se suponen, serán sólo cargamento de frases."

El libro torna eterna la vida efímera del decir, eterniza el pensamiento humano. Ha llegado a difundirse de tal modo, de tal manera ha entrado en la vida del hombre moderno que Anatole France a fines del siglo XIX lo calificaba como el opio de Occidente. El libro trasmite y conserva la ciencia, crea la belleza y atesora los sueños en la poesía, multiplica nuestro mundo, forjando mundos imaginarios, en la novela y el cuento, que nos parecen reales y con cuyos episodios y personajes nos apasionamos con parecida in-

tensidad a aquella que nos arrancan los que encontramos en el decurso de nuestra vida; los libros nos descubren el mundo y nos ayudan a descubrirnos a nosotros mismos, cuántas vocaciones se revelaron a través de la lectura de un libro; cuántas vidas cambiaron como consecuencia de haber conocido el libro que las transformaría. Cuántas redenciones, mutaciones, caídas, por la influencia del papel impreso.

Oh Kempis, Kempis asceta yermo
Pálido asceta qué mal me hiciste.
Ha muchos años que estoy enfermo
Y es por el libro que tú escribiste.

El libro es un poderoso instrumento de renovación social y se me ocurre ahora pensar en el influjo que han tenido en los cambios de la sociedad, en el curso de la historia, dos libros famosos: *El contrato social* de Juan Jacobo Rousseau y *El capital* de Carlos Marx. El libro, en suma, es el gran instrumento de la cultura.

Leemos los libros por dos motivos tan distintos como son la necesidad y el placer, pero sólo la lectura que se convierte en deleite da verdaderos frutos, es realmente fecunda. Sarmiento creía que la providencia lo ayudaba a encontrarse con los libros que le convenía leer; pues cada vez que conseguía un nuevo libro tenía la sensación de que ésa era la lectura que necesitaba en ese preciso instante. Y muchos, muchísimos, hemos pasado por la misma experiencia. El libro que estamos leyendo parece enviado por las hadas.

Por largos siglos el libro reinó solo, pero hoy tiene tremendos rivales. El prodigioso avance de la técnica ha proporcionado al hombre los medios de la comunicación en masa: el cinematógrafo, la radiotelefonía y la televisión. Por ellos las imágenes, los sonidos y las palabras llegan hasta los más esquivos rincones del planeta; los instrumentos y exhibiciones están al alcance de todas las clases sociales; son disfrutados por ricos y pobres. En lo que les concierne la distancia y el tiempo han sucumbido. Recordaba en el discurso inaugural del IV Congreso Argentino de Escritores realizado en Mendoza en octubre de 1958, que de un libro, en el mejor de los casos, se editan algunos miles de ejemplares; las trasmisiones de radiotelefonía o televisión llegan a millones de seres. Una novela conocida por el público culto, siempre reducido, llevada al cinematógrafo suele cautivar a inmensas muchedumbres en distintos países del mundo. Por eso los héroes del día son las actrices y los actores del cinematógrafo y las estrellas de radiotelefonía y T.V. La popularidad de los demás, salvo algunas luminarias políticas de renombre

universal, es insignificante comparada con la de estos modernos reyes de la pantalla y el micrófono.

En relación con escritores e impresores, el hecho significa que la lectura ha encontrado sustitutos, instrumentos de expresión y difusión que le hacen la competencia, y el espacio de tiempo que antes se dedicaba a la lectura exclusivamente sin nada que interfiriera para llevar la atención hacia otro rumbo, hoy está solicitado por la radiotelefonía y la T.V., sin contar el cinematógrafo. Seguramente éstos sustraen pocos lectores al público muy culto; pero se adueñan de buena parte del público de cultura común, que es el gran número. Razones de comodidad, diversidad, amenidad fácil y hasta de economía explican la cuantiosa captación. La radiotelefonía y la televisión tienen además la ventaja de que llegan al público y permiten interesarlo hasta cuando hace a la vez otras cosas, como son alimentarse o divertirse. Elémire Zolla ha podido decir, con cierta razón en su libro *Antropología negativa*, que son auxiliares de la pereza.

Y si desde el punto de vista de los altos y legítimos intereses de la comunidad nos preguntamos en qué medida estas gigantescas posibilidades creadas por la técnica moderna han actuado como positivos elementos de cultura para elevar el nivel de las masas y hasta qué punto han estado al alcance de los escritores, la respuesta no puede ser otra que ésta: en muy escasa medida y en forma por demás esporádica. Buena parte de las trasmisiones no pasa de irradiar una especie de narcótico imbecilizante. El saldo de lo hecho hasta ahora es harto magro.

Tan gran adelanto técnico está produciendo este efecto espantoso: está terminando con la conversación y matando el diálogo.

Los nuevos rivales no restan nada a la afirmación de que el libro es el gran instrumento de la cultura. A pesar de ello y de haber alcanzado felizmente un notable desarrollo editorial no tiene la Argentina una coherente política oficial del libro, carecemos de una ley al respecto, y el libro argentino está perdiendo posiciones en mercados extranjeros. La legislación a dictarse debe encarar el problema con criterio de fomento, disponer por lo mismo exenciones impositivas, inspirarse en el criterio de que el libro no es una mercancía común, sino el gran instrumento de la cultura moderna, y que cuanto se haga por mejorarlo, abaratarlo y difundirlo beneficiará a la sociedad, elevará la cultura y a la postre se traducirá en logros económicos.

En enero de 1962, dirigiéndome como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores a la Comisión de Educación de la Cámara de Diputados de la Nación, decía: "Creemos que es inaplazable la sanción de una buena ley en la materia. Tres hechos fundamentales la reclaman a nuestro juicio por

igual: 1º, al escritor argentino nunca le ha sido tan difícil editar sus libros, por la carestía de las ediciones y por los escollos prácticamente insalvables que presenta la tarea de encontrar editor; 2º, el libro argentino es muy caro, y entendemos que el libro es caro cuando por su precio no está al alcance de los presupuestos modestos, que son la inmensa mayoría; 3º, el costo de la edición en la Argentina es tan alto que no permite afrontar la competencia de libros editados en castellano en otros países".

Bartolomé Chiessino, el gran impresor de Avellaneda a quien honramos, ha realizado en sus cuarenta años de faena, una labor muy importante para el acervo de la cultura argentina. Ha impreso nada menos que 12.000 títulos, en gran proporción de notables autores, algunos muy famosos como Juan Ramón Jiménez que vigiló personalmente en el taller local la impresión de sus volúmenes de *Platero y yo*.

El libro, señoras y señores, tiene alas y en poquísimo tiempo traspone fronteras y recorre grandes distancias. Los éxitos editoriales de París, Roma, Londres o New York al poco tiempo de aparecer se leen en su idioma original o traducidos, en Buenos Aires, El Cairo, Nueva Delhi o Tokio. Si en algo me hacen pensar los libros recién impresos, apilados en el taller, es a una bandada de pájaros, antes de remontarse en el aire. Por su condición de ser dinámico que tiene la vocación de desplazarse en el espacio, el libro necesita vitalmente la libertad; sin libertad decae, se debilita y muere. Deseémosle la mejor ventura diciendo: ser alado de las alas invisibles, que nunca te falte la libertad para emprender el vuelo, que la tierra sea tuya, sin trabas, sin barreras, de uno a otro extremo del planeta.

Este gran impresor de libros que es Chiessino sabe lo que vale la libertad; se jugó por ella desde las filas de ASCUA, padeció prisión por lealtad a sus ideas, ayudó desde temprano a la lucha por la libertad, y cuando celebramos en 1951 el aniversario de Echeverría, cuya Comisión de Homenaje él integró y tuve el honor de presidir, nos prestó un gran concurso, editando de su peculio la *Cartilla Echeverriana*, magnífico breviario del pensamiento del fundador de la Asociación de Mayo.

Con la Sociedad Argentina de Escritores ha colaborado con una eficacia digna de fuerte aplauso. De ello muchos pueden dar testimonio, pero los mejor colocados para acreditarlo somos nuestro grande y común amigo José P. Barreiro y el que ahora os habla.

Bartolomé Chiessino no sólo ha sido el impresor de miles de libros argentinos, ha sido y es amigo dilecto de muchos de nuestros principales escritores, les ha dispensado su amistad, los ha agasajado generosamente en su imprenta,

ejemplo de hospitalidad, lugar de inolvidables reuniones cordialísimas, donde todos alabaron el señorío del dueño de casa.

Porque Bartolomé Chiessino es un gran señor. Poco mérito tiene serlo cuando se ha nacido en cuna millonaria, rodeado por los halagos de la cuna y la fortuna. Pero lo grande es serlo como Chiessino, hijo de la democracia, sin pergaminos ni privilegios de la herencia o de la suerte, señor hecho y derecho por condición nativa y por voluntad consciente.

De cuántos escritores cuyos libros imprimió Chiessino se convirtió en amigo predilecto. No deseo citar nombres porque la lista sería larguísima y correría el riesgo de omitir alguno. Quiero hacer una excepción con Delio Panizza, el de la casona criolla de Concepción del Uruguay, teñida de historia y donde uno podía darse el lujo de acariciar lanzas de soldados de Ramírez y de Urquiza, donde el poeta vivía rodeado de recuerdos, acogedor como un verdadero hidalgo, de aquellos que sabían cuánto vale la honra de pertenecer a una patria que nació proclamando el respeto a todos los derechos, y que fue cuna de la revolución libertadora de un continente. La Revolución de Mayo —decía Echeverría— no es sino una parte de la revolución americana. En pocos hombres como en Delio Panizza he verificado la presencia de una fuerza maciza, sin fisuras, segura en los principios de la patria, en las ideas cuya trama forma la tradición de Mayo. Por eso era caballeresco y libertario. Tenía mucho de chapado a la antigua, pero con una antigüedad renovadora y progresiva, como es la que nace con Moreno y Castelli y se prolonga en Echeverría. Bien lo dice Panizza en este poema:

Por el nombre virtual de Echeverría
hecho señuelo de potentes ansias,
trasuntado en bandera de civismo
trocado en simbolismo de la raza
vamos a la conquista de un ensueño
y a retomar el ritmo de la marcha.

En Panizza evoco a todos los escritores amigos de Chiessino, amistades nacidas al calor de la impresión de sus obras, a los que viven aún y a los que se fueron para siempre.

Hospitalidad, generosidad, sentido de la amistad, lealtad a sus convicciones, amor a la libertad, señorío, son las cualidades que distinguen a Chiessino. Si no tuviéramos que honrarlo como impresor, lo honraríamos por lo que es, lo honraríamos como hombre, como amigo y como ciudadano. Algunos amigos —hablo en nombre de los escritores— están presentes;

muchos, muchísimos no han podido llegar, pero todos lo aplauden con entusiasmo, y le desean para el futuro lo mejor: salud, ánimo y fortaleza en la lucha, felicidad para sí mismo y para su hogar, que el éxito corone los esfuerzos de su empresa y que la suerte lo favorezca en sus designios.

CARLOS ALBERTO ERRO

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

MORAVIA Y LA ATENCIÓN

La transformación operada en la novela a partir de Joyce, Proust y Kafka reside, entre otras consideraciones relativas a la forma literaria, en el hecho nada despreciable de que el personaje, tenido hasta entonces como protagonista de una aventura individual dentro de una circunstancia histórica y social que lo pone de resalto en la misma medida en que es más vasta, cede el lugar a una realidad crítica, que integra hasta formar con ella un solo plano y un idéntico problema. Ya por el solo hecho de concurrir en una temporalidad que se define como el verdadero asunto novelístico, los subsume y les impide toda perspectiva, los héroes de Joyce, de Proust, de Kafka carecen de una peripecia distinta de la particular instancia narrativa en que transcurren. En rigor, y en cuanto sustentan una técnica que pretende reflejar una realidad no diversa del hombre, no son propiamente héroes o, si lo son, el vocablo ha perdido para ellos el primitivo significado épico. Claro que la superación del individuo en el terreno de una crisis que lo excede implicaba el sacrificio de la psicología dominante en aras del misterio más hondo de la temporalidad y, con este propósito, el hallazgo de un estilo objetivo, vuelto a la función prístina del acto de narrar. La modificación del género, originada en un mundo caótico capaz de poner en tela de juicio el simple hecho de vivir y, con él, los valores que le prestan sentido, induce, así, a un nuevo examen de la condición humana y de su contorno, donde la continuidad histórica, fundada en un proceso rectilíneo, se disuelve en los jirones de un *tiempo* discontinuo y, en todo caso, singular. Parece lógico, pues, que en una realidad comprensiva del propio autor, hiciera, también, crisis la narración misma. La corriente de conciencia de Joyce,

la memoria de Proust, el tiempo fragmentado y recurrente de Kafka, son fieles a una evolución que anida, ya, en los abusos del realismo psicológico.

El giro copernicano que estos autores practican sobre un Stendhal, un Balzac, consiste en traer al orden de la conciencia y, con ella, al de la crítica, un devenir que en aquéllos se da por sobreentendido. En definitiva, es el devenir del asunto mismo que nos someten, si es que puede hablarse aquí de un contenido. En cierto modo, pues, Joyce, Proust, Kafka novelan la novela. En ellos el estilo es la narración, en cuanto la *dureé* así reflejada no difiere de un suceso que implica al propio autor. Cualquiera sea el grado de compenetración entre el escritor y el personaje o, lo que en el fondo es lo mismo, entre éste y el lector, no cabe duda que en la novela romántica y aun en la llamada realista el autor actúa desde afuera del contenido narrativo, mediante el obligado paso atrás que le impone la posición descriptiva que adopta. La psicología del personaje es, así, una consecuencia forzosa de la descripción, no menos que de aquella perspectiva. *Ulises, A la recherche du temps perdu, El proceso, El castillo,* pueden entenderse como otros tantos intentos de superar el personaje y, con él, la psicología, disueltos, ambos, en un *tiempo* que ha perdido su estructura objetiva para alcanzar una dimensión subjetiva. El personaje carece de un continente diverso de él mismo y de sus evoluciones desde el momento en que aquel supuesto terreno mayor es ahora su propio contenido. No es una novedad que Joyce, Proust, Kafka tejen su propio *tempo* novelístico: que el escritor es en ellos, a la vez, la araña y la tela. Lejos, pues, de transcurrir en el plano cronológico de una *vida* que lo excede, el personaje abandona la aventura para caer en la situación. El acontecimiento, elevado a la potencia de un presente absoluto, concebido, en fin, como el suceder mismo, ocupa toda la escena, es, si cabe todavía el vocablo retórico, el argumento [1].

Por obra del mismo proceso, el drama, como *vis* capaz de inspirar la novela en su condición excepcional de epopeya, perece por absorción: la condición trágica de la existencia obra lo bastante en lo cotidiano, ha sido llevada lo suficiente al lúcido plano de la conciencia, como para mantenerse un minuto más en la esfera del hecho extraordinario. Una misma, urgente realidad implica, a un tiempo, al escritor, al lector, al asunto. Resta el procedimiento, la técnica, el estilo. Psicólogos consumados, Joyce, Proust, Kafka se guardan muy bien, empero, de *hacer* psicología [2]. Sometida la novela a la reducción fenomenológica de su esencia, el acto de narrar se define con

1 Para un examen profundo de la relación novela-tiempo véase JEAN POUILLON, *Temps et roman,* Ed. Gallimard, 1946.

2 Lo que quiere decir que la ponen entre paréntesis. Muy otra será la actitud de la llamada novela objetivista que, sencillamente, la niega.

ellos en su más honda significación etimológica. Referir es, ahora, restablecer, restituir. No cuentan: vierten. Lo que equivale, simplemente, a traducir, convertir, trocar. Otra realidad, otra verdad, distintas de las ofrecidas a la percepción ingenua, los incita. Es verdad que, entretanto, ha pasado mucha agua bajo los puentes y que una evolución semejante ocurre simultáneamente en otros órdenes. *La metamorfosis, Ulises,* la obra de Proust, corresponden de algún modo con la primera guerra, con la aparición de *Ser y tiempo* de Heidegger y, en fin, con los avances de una ontología formal que descubre el mundo de lo heterogéneo y los progresos de una ciencia que postula la finitud del universo, la función de un tiempo discontinuo, el principio de indeterminación, las nociones de campo y de estructura. Las relaciones lógicas tradicionales cambian y con ellas el enfrentamiento de un sujeto y un objeto que deriva en implicancias recíprocas. Heidegger postula que ser es tanto como ser-en-el-mundo y Husserl sostiene que toda conciencia es conciencia *de* algo. No cabe afirmar, es cierto, que Joyce, Proust, Kafka sean los hijos más bien que los padres de una época. Hay una filosofía existencial *avant la lettre* en el pensamiento de Kafka, como hay una teoría de la memoria en Proust, la anticipación de un tiempo fragmentario en *Ulises.*

Dos aspectos se perfilan a lo largo de la evolución reseñada: a) la crisis de la novela como un nuevo planteo de la técnica literaria; b) los prolegómenos de una psicología capaz de enaltecerse en lo que Sartre llamaría la situación.

La última novela de Alberto Moravia * ilustra singularmente ambos términos. Observemos, por lo pronto, que la narrativa italiana de posguerra ha permanecido, con las variantes impuestas por el conflicto, fiel a una perspectiva psicológica que le es tradicional y que ya en la órbita de la primera conflagración había tenido en Pirandello un expositor de alta magnitud. Dos guerras y una ocupación debían ser suficientes para despertar en el temperamento emotivo y no precisamente belicoso del italiano una profundización del ser que la literatura recogería con particular lucidez. Para no mencionar sino un libro, entre los tantos inspirados por la "resistencia", ya en *Pietá contro pietá,* escrito bajo la ocupación, Guido Piovene nos ofrecía uno de los más agudos testimonios del hombre desnudado por las circunstancias. El descubrimiento de su miseria y grandeza, la indagación de la mala fe, la teoría del sufrimiento como catarsis, la necesidad de revelarlo hasta el punto de restituir al hombre la conciencia real de su dolor, obligarlo a tocar fondo, no constituyen sino algunos de los aciertos de un autor capaz de salvar el primer grado de la psicología para instalarla, con última dignidad

* *L'Attenzione,* Ed. Bompiani, 1965.

moral y filosófica, en el destino del protagonista. Aunque en el plano de una escritura más abierta y seductora y de una decepción viril asistida por un elocuente virtuosismo narrativo, Moravia, cuyo portentoso oficio le permite pasar del pequeño y conmovedor cuadro psicológico (*Agostino, La disubbidienza*) a los grandes frescos que nos muestran un individuo trajinado por la indiferencia, el conformismo o el tedio, prosigue, en sus personajes y situaciones, la línea de una vanguardia que intenta sacar a luz, de los meandros de la mala conciencia y de la inautenticidad, una imagen más sincera del hombre. En *La atención* la problemática de lo auténtico incluye al propio escritor hasta un límite extremo que alude al acto mismo de narrar y a su justificación como contemplación pura.

¿Qué sucede en la última novela de Moravia? Riccardo, el personaje central, escritor y periodista, hombre joven y de cierta posición, reconoce un buen día la falsedad de su propia condición social, en la medida en que por ella se siente fatalmente adscripto a una "clase". Busca liberarse de semejante prejuicio y el instrumento de tal liberación lo encuentra en Cora que, por pertenecer precisamente a la clase baja, encarna la evasión en un nuevo mito, tan falso como aquel del que intenta escapar: el mito del pueblo. La unión con Cora le trae una felicidad efímera. Consagrado a su requerimiento en matrimonio, el vínculo no tarda en revelar la falsedad que lo constituye, originada, a fin de cuentas, en el vicio inicial que lo provoca. Conciente de la segunda inautenticidad en que acaba de caer por huir de la primera, Riccardo opta por un arreglo circunstancial consistente en vivir junto a Cora y a la hija de ésta en la situación de un extraño, es decir, manteniendo tan sólo la superficie de la unión. La verdad es que no intenta resolver el problema de frente, pues ello significaría tanto como hacer el esfuerzo de prestarle atención. En consecuencia le ofrece su desatención. Como diría Sartre, se constituye desatento, *elige* la desatención. Moravia nos muestra la raíz profunda de una resolución que a primera vista podría imputarse a la desidia del personaje. Separarse equivale para Riccardo a una forma de actuar y actuar a un modo como cualquier otro de mentir: la acción es, así, según él, lo inauténtico.

Entretanto, el protagonista escribe una novela redactada a lo largo del período que, engañosamente, ha creído feliz: el de su unión ilegítima con Cora. En un momento dado, coincidente con la desilusión que le produce el matrimonio, descubre que los hechos narrados en la novela son tan inauténticos como la vida que refieren y que, afectada por ellos, la narración misma exhibe una insanable falsedad. Convencido de que el manuscrito es ambiguo en cuanto describe un drama y, por tanto, una acción, lo destruye. Pero como al mismo tiempo tal destrucción le deja un vacío

intolerable, opta por un modesto término medio: la composición de un diario que, desechando el drama como acción, se limite a lo cotidiano como simple y verídico relato de una experiencia. Ese diario, que le permitirá mantener la única buena conciencia de que dispone: la de ser escritor, contendrá, de paso, los elementos de una futura y verdadera novela.

El diario ha sido escrito en los intervalos que le permite su profesión actual de corresponsal de un periódico y, en definitiva, refleja la vida de Riccardo durante el tiempo en que transcurre la original unión que, luego de su desamor, conviene con Cora. Entretanto, Baba, hija de una primera "liaison" de aquélla, ha crecido, se ha hecho mujer. Riccardo se enamora de ella pero la muchacha, dotada de un particular sentido moral —gracias al cual perdona a su madre la circunstancia de haberla iniciado en la prostitución— le opone su condición de hijastra como veto a un sentimiento que en su mente sofisticada adquiere la magnitud del incesto. Sobre esta estructura transcurre el diario —que en definitiva cristalizará en novela— y un argumento que trazamos a grandes rasgos. Si dejamos de lado al protagonista-narrador, el personaje mejor dibujado es, sin duda, el de Baba, verdadero ejemplar de una juventud a la deriva, indiferente por entero a los valores y, en rigor, desilusionada. Aquí Moravia está en lo suyo. Verdadero maestro en la descripción moral que ya en *La noia* había alcanzado un rango típico, Moravia es el artífice de esa desilusión que a la postre afecta a todos sus personajes novelísticos.

Dijimos que en *La atención* interesa destacar la absorción de la *psicología* en un orden moral, cuya crisis incluye al propio novelar. En efecto, en esta novela de una novela, Moravia logra, por lo pronto, una definición que en otras aparece apenas aludida. Si en *El desprecio* había recurrido a la fábula de la *Odisea* para revelarnos, en el descubrimiento de otra verosimilitud en las relaciones entre Ulises y Penélope, la que subyace entre sus personajes principales, en *La atención*, en cambio, sin perjuicio de aludir al mito de Edipo, va derechamente a la idea que la vertebra: la condición moral de la época se traduce en la desatención y esta desatención —equivalente al espíritu de *fuga* que Max Picard opone al espíritu de fe [1]— se funda, a su vez, en la sospecha o en la conciencia de la inautenticidad de la acción como tal. Claro que por esta trasposición de la *psicología* en la metafísica Moravia no hace sino exponernos el problema y, en rigor, no cabe exigirle más: es ante todo un novelista. De otra manera, tendríamos que anteponer una forzosa petición de principio: qué significa acción, qué es actuar, son las preguntas que aun sin proponérselo el autor

1 Citado en un ensayo de Bruno Laurentano, Rivista *Elsinore*, julio 1965, pág. 95.

nos sugiere. Digo sugerir más bien que plantear porque es Moravia el moralista y no Moravia el filósofo quien propone la cuestión. Parece, pues, muy probable que una teoría del acto acogiera como bastante dudosa una asimilación entre la acción y lo inauténtico. En el orden moral, en cambio, la intención del autor se esclarece a través de sus propias palabras. Refiriéndose a su intención de romper con Cora, Riccardo-Moravia nos dice: "Infatti, la separazione sarebbe stata un'azione e io mi sentivo ormai del tutto incapace di agire in un senso o in un altro, poiché avevo riconosciuto que agire voleva dire mentire, cioé creare nuova e peggiore inautenticitá *via via che un'azione nasceva e si sviluppava da un'altra.*" (pág. 18; el subrayado es mío). Con lo que se quiere decir que la famosa inautenticidad proviene menos de la acción cumplida, del acto, en fin, que de la discontinuidad temporal en que transcurre; es decir, de un tiempo a favor de cuyas pausas —"via via che un'azione nasceva e si sviluppava da un'altra"— nos *componemos* (como lo hacemos frente al espejo) para actuar. El equívoco nace, pues, de los motivos que nos inducen a *hacer* y de la más o menos caprichosa y prejuiciada interpretación que les atribuimos. Así, pues, más que inauténtica, la acción es ambigua, como la *moral* que la sostiene. El acto adolece de duplicidad en la medida en que intentamos, infructuosamente, repetirnos. Cora regentea una casa de citas. Cuando Riccardo le pregunta a Baba por qué se dejó corromper a instancias de una madre que, no obstante, respeta, la muchacha contesta que entonces "era un'altra Baba". Y ante la perplejidad de su interlocutor se explica así: "Insomma, mettiamo che io abbia una vita fatta a compartimenti stagni. In ogni compartimento c'è una Baba diversa e tutte queste Babe non comunicano fra di loro, non si rassomigliano, non sono responsabili l'una dell'altra." (pág. 49).

También Riccardo padece de falta de continuidad, de aquello que en términos vulgares y presuntuosos llamamos línea de conducta. Su problema moral se transfiere, en estas condiciones, a la novela que pretende escribir, en cuanto el *diario* que ha de precederla en la descripción de lo cotidiano le muestra, de hecho, que es susceptible del mismo equívoco que quiere evitar, pues es verdad que apenas nos ponemos a redactar nuestros recuerdos más personales somos, ya, *otros*. Por mucha diferencia que exista, teóricamente, entre el hecho acaecido y el imaginado (pág. 78) no es menos cierto que en la vida —esa vida que fuera asimilada al sueño— las cosas pasan de otro modo: el límite entre lo real y lo soñado es impreciso y la diferencia, de existir, es sólo de grado (pág. 347). También el drama —que Riccardo quiere eludir precisamente en el *diario*— y lo cotidiano se vinculan por matices más bien que oponerse por naturaleza y en este punto el protagonista sufre un nuevo espejismo, ya que el tran tran del segundo

término contiene en potencia la fatalidad del primero. Por ello es que incluso al escribir el diario Riccardo se ve obligado a trasformar y, en definitiva, a inventar. Escrito en contrapunto con una vida en que la corrupción de Cora y de Baba —de la que se siente hipócritamente responsable— entra en lo cotidiano como el drama en lo vulgar, el diario es, empero, para aquél lo único que justifica su vida, la sola conciencia de la realidad que le está permitida. La renuncia al amor que siente por Baba participa de esta condición insalvable que lo obliga a tomar partido entre vivir —que es tanto como ceder a su pasión por la muchacha— y escribir. Incapaz, por otra parte, de resolver el drama familiar del modo en que lo haría un hombre común y decidido a desatar el nudo de su vida en la única forma que se le ofrece, es decir, bajo la especie del escritor, Riccardo decide pasar de la desatención que le ha prestado por espacio de diez años a la lúcida conciencia de lo que le ocurre. El diario que precederá a la novela de su vida responderá en adelante al signo de la *atención*. De aquí el título del libro. Haciendo gala de su "oficio", Moravia juega, aquí, hasta con sus propias invenciones, las compara con las situaciones reales de las cuales se aparta "ex profeso", hace, en fin, a través del "imbroglio" así constituido su autocrítica como escritor y como hombre. Describe, por lo demás, otros personajes que no hacen al libro. La muerte de Cora, "deus ex machina", que pone fin al drama y el matrimonio de Baba epilogan la obra.

En resumen:

a) *La atención* es la historia de una novela y, a propósito de ella, un examen de la conciencia novelística;

b) Esa conciencia novelística puede ser más o menos lúcida: "Ora ci sono due specie di romanzieri: quelli che credono alle propie invenzioni e quelli que non ci credono." (pág. 321);

c) Toda acción es, por naturaleza, inauténtica, en la medida en que arrastra consigo una ínsita equivocidad. Y es que entre el *yo*, o lo que llamamos tal, y el *acto* se abre una pausa irreductible (parecida a la de Aquiles y la tortuga en la parábola de Zenón). Esa pausa se llena de motivaciones: injustificables, en principio, en cuanto al pretender hacerlo incurrimos en nuevos actos y así hasta el infinito;

d) El drama supone una acción y es, por tanto, equívoco. Ejemplo: Edipo, cuyo verdadero pecado es la *desatención* en que se deja estar como parricida e incestuoso (pág. 86);

e) Si bien la situación dramática es insalvable por integrar un orden perteneciente a la constitución misma del acto narrativo, el escritor auténtico debe, al menos, desentrañar su equivocidad o ir más allá de ella;

f) *La atención* contiene una dialéctica del comportamiento vital y con él, el del escritor;

g) Ese comportamiento, como toda conducta, está afectado o amenazado de mala fe;

h) La buena fe es la conciencia de la mala fe.

Parece discutible que *La atención* obtenga el éxito de otras novelas, más afortunadas, de Moravia. El hecho de que sea una novela para escritores más bien que para el lector común es menos grave que la mala fe del propio Moravia, que es, en el fondo, la mala fe de Riccardo. Una primera demostración de inautenticidad la encontramos en el propio *diario* con el que el protagonista entiende *preparar* la novela, pues ya este paso previo importa mala fe: es bien claro que el novelista *debe* proponerse una novela, como *debe* evitar en lo posible toda versión *anterior* por la que la obra resulte, así, prorrogada. Muy otra cosa es que el diario o las enmiendas probables (Tolstoi escribe varias veces *La guerra y la paz*) *le ocurran* en el camino. La anticipación premeditada de un escrito es, en cambio, mala fe inicial. La *trampa* particular de Moravia reside en ofrecernos un ensayo por una novela. A causa de ello, pensamos que *La atención* es una novela más, que su verdadero dominio era el "saggio".

MARIO A LANCELOTTI

LA FALTA DE INOCENCIA

En la cubierta, bajo el título *El Inocente* *, sonríe un chico moreno encantador. Primer signo que parece advertirnos que, en un país donde el color moreno no es precisamente inocente, acaso este libro tampoco lo sea. Y en verdad, nada hay de ingenuo en esta serie de relatos que sin embargo nunca son complicados: un cuidado extremo por las formas serenas, un pulso muy firme y voluntario sostienen este estilo tan ceñido a su claridad tan aferrado a su sencillez, tan alejado de las seudoprofundidades o las extrañezas gramaticales y/o metafísicas de que alardean, con alarmante frecuencia, nuestros jóvenes cuentistas. En Argentina, 1965, el advenimiento de un clásico —digamos más modestamente: de un escritor correcto— es acontecimiento que requiere comentario.

La zona en donde mejor se revela la originalidad de Hernández es, a mi modo de ver, la que ponen de manifiesto cuentos como *La Viuda* o *El Disfraz*. El tema, o mejor dicho la trama del primer relato es el chisme provinciano; su resorte oculto es la escena en donde la especie mezquina que difunde el chisme, con secreta sordidez, se ve confirmada y al mismo tiempo trascendida,

* *El inocente*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

transfigurada, por una imagen final soberbia, que es la que anima al relato desde la primera palabra. Una inteligencia, un instinto muy delicado conducen del humor de la imagen sarcástica, pero confinada aún a la sátira de costumbres —"derrumbada en un banco de la iglesia como una ballena piadosa"— hasta ese espléndido camafeo de los últimos renglones "apareció ella, entronizada como una Inmaculada barroca, inmóvil bajo la diadema de piedras preciosas": hay aquí un viraje decisivo por el cual lo meramente anecdótico y folklórico, el melancólico objeto de burla pueblerina, pasa a ser el emblema fulgurante y absurdo de una existencia emplazada fuera de la miopía provinciana. Lo que rige las transformaciones de los personajes y de los acontecimientos en los cuentos de Hernández es el acceso a una perversidad o a un horror que se va desplegando paulatinamente y que al final estalla como un relámpago seco y siniestro: en muchos de estos finales escuetos y eficaces Hernández revela su limpieza, su resistencia a todo simbolismo grandilocuente, su severo sentido de la economía. Otra pauta de su madurez es la relación que establece entre el narrador y lo narrado: cuentos como *Julián* o *La Intrusa* instituyen esa distancia por la cual lo que el relator cuenta va desbordando su propia experiencia y la narración aporta su propio sentido mucho más allá de las percepciones o intenciones del personaje que narra: nada más oblicuo ni certero al mismo tiempo que la obtusa candidez con que está narrada la sospechosa relación de Miguel con su jefe por el protagonista de *La Intrusa*.

Digamos, con todo, por estricta justicia, que no todo el libro presenta parejo nivel de calidad: al lado de un relato como *Anita*, donde la zona de lo atroz se ve cercada cautelosamente por un trayecto perfectamente calculado, cuentos como *Reunión* se diluyen con menos eficacia, sin un esquema narrativo suficientemente vigoroso para animar el bosquejo costumbrista, en una suerte de horizontal inmóvil; *Venganza* y *Lord Nelson* aparecen ante todo como ejercicios de estilo. En ningún momento, es cierto, se pierde ese trazado a punta seca, esa diafanidad de rasgo, esa maliciosa gracia que caracterizan a Hernández: pero la sustancia narrativa se adelgaza a veces hasta una ausencia casi total de vibración o densidad personal, que compromete en cierta manera la participación o el asesoramiento del lector. En suma, Hernández cuenta bien, aunque acaso, por el momento, sea todavía mejor escritor que cuentista; es decir, su instrumento está más maduro que su inspiración. En el fondo, desde la placidez de su prosa, sus personajes se revelan menos perversos que el mundo donde han nacido como han nacido: jorobados, sietemesinos, imbéciles, desgarradoramente imperfectos y comentados con el más desgarrador laconismo. Pero hay algo de afabilidad en la contemplación de lo siniestro que desazona al lector y lo conduce a preguntarse de dónde viene esta tan suave sonrisa, esta palabra tan pulcra para contar lo horrible. De esta inquietante ambigüedad se nutre *El Inocente*. Su inocencia, lo hemos visto, es un mito. Pero esta ambigüedad, tan hábilmente suscitada por Hernández, se constituye ya en literatura.

IVONNE A. BORDELOIS

UNA OBSTINACIÓN TRÁGICA*

Carving a Statue, la última obra teatral de Graham Greene, presenta a primera vista cierto aire de ambigüedad, ya que si por su planteo parecería manifestarse afín a las novelas y dramas de honda preocupación religiosa, otros elementos la aproximan al tono de los "entretenimientos" de su autor. La situación del escultor cuya faena absorbente es esculpir la figura de Dios, predispone a la interpretación simbólica. Algunos críticos —según dice Greene en el *Epitafio* que precede a la pieza— la hallaron recargada de símbolos. Pero lo que ellos tomaron por tales para Greene son simples asociaciones de ideas. "Otros críticos —ratifica—, porque el nombre de Dios aparece a menudo, pensaron que mi obra contenía esa cosa temida: teología. La teología es la única forma de filosofía que leo con gusto y si uno de esos críticos hubiera abierto alguna vez un tratado de teología, se habría percatado pronto de que no hay nada teológico en esta pieza". Queda descartado, pues, de acuerdo con la intención declarada del autor, el tentador transfondo teológico. "Esta pieza ha sido para mí —insiste— un juego en el que intervenían los mismos estados de ánimo extremados de *El amante complaciente* [uno de sus *"entertainments"* teatrales]."

El protagonista está inspirado en un personaje histórico (debe de haber algunos ejemplos más que podrían haberlo inspirado igualmente): Benjamín Robert Haydon (1780-1846), autor de una *Autobiografía* y de obras pictóricas que suscitaron el menosprecio de Ruskin. "Estaba obsesionado hasta el sacrificio de toda vida personal —comenta Greene— por los grandes temas bíblicos cuando ya en su tiempo éstos habían pasado de moda". Pero esta relación no va más allá de la similitud de situaciones, vale decir que no hay ninguna intención reconstructiva. El Padre, como se lo nombra en la pieza, vive obsesionado por esa enorme estatua del Padre Eterno. Más que un artista es en verdad un maníaco o poseso; o bien, según una clasificación caracterológica, un "quimérico". Su propósito desmesurado contrasta con sus pobres medios de ejecución y con su personalidad, desprovista de nobleza. Ese desajuste le confiere un matiz grotesco que provoca a la vez conmiseración y risa. Aunque no ignora los rudimentos de su arte, carece de auténtico impulso creador y necesita constantemente de modelos para remedar. Es, además, de una lentitud tal que jamás ha podido concluir un trabajo. Cuando su hijo era aún muy pequeño (esto evoca una anécdota de Sir Thomas Lawrence) le había servido de modelo para la representación del Hijo de Dios. Pero con los años, el párvulo, naturalmente, había crecido hasta hacer imposible la lentísima copia. "Antes de que me salieran bien los pliegues de tus pañales ya tu madre te había vestido de pantalón corto". Para la estatua del Padre cree conjurar esa amenaza procurándose una serie de fotografías de padres: la fijación mecánica sorteará indiferente las vallas del tiempo. En ningún momento duda de sus aptitudes para acometer la magna obra. "Soy un realista como Miguel Ángel", aduce tan vulnerablemente. Para encarecer su torpe remedo llega a utilizar este parangón tan poco adecuado al tema, aunque tanto a la realiza-

* GRAHAM GREENE: *Tallando una estatua.* Traducción de Victoria Ocampo (SUR, Buenos Aires, 1965).

ción: "Está sólidamente afirmado como el hombre que levanta pesas en el circo".

Su idea de Dios es mezquina y estrecha, teológicamente garrafal y su propósito de esculpirlo sólo obedece a su megalomanía obsesiva. Mezquino y estrecho es también como hombre, egoísta e indiferente para con su hijo. El doctor Parker —otro personaje— no vacila en mostrarle cruda pero vanamente la verdad: lo califica de "viejo egoísta degenerado"; le enrostra su indiferencia ("un bloque de piedra, indiferente al sufrimiento humano"), su miedo, el inútil esfuerzo de su trabajo. El Padre sigue aferrado a él, sin embargo: el enorme y duramente desbastado bloque se eleva más allá del techo en perpetua indecisión. Los tres actos de la pieza van señalando sus convicciones en cuanto al sentido de la escultura, que él golpea casi ciegamente. En el primer acto se le impone la necesidad de una idea nueva; en el segundo, como no logra infundir amor al ojo del Padre, reflexiona así: Dios es un artista y, como tal, no ama sino que se limita a comunicar cosas. Dios —concluye— no odiaba ni amaba a su Hijo; lo utilizaba como tema. Este Dios sin amor se le transforma hacia el final en el mismo Lucifer. "No hay amor o ternura allí. Sólo soberbia", y Lucifer, "el más deslumbrante de los ángeles", renueva su ánimo decaído: "No se ha perdido todo mi trabajo. Puedo recomenzar... Lo que yo necesitaba era una idea nueva". La obsesión despierta cierto respetuoso temor porque, en poder de ella, un hombre parece asentir a un mandato inexorable. De ahí el color trágico de esta obstinación. Pero, por otra parte, ¿no es en cierto modo cómico ese empecinamiento contrastado con la impotencia, cuya cifra máxima es la transformación del Padre Eterno en Lucifer al modo de aquel desmañado imaginero que, si con bigotes. pergeñaba a San Antón, y si no a la Purísima Concepción? Este es el tinte farsesco de la pieza. A la tragedia y la farsa alude Greene en su claro *Epitafio*.

Así como el Padre es indiferente ante la verdad desnuda con la que lo encara el doctor Parker, lo es también ante el dolor del Hijo, el personaje conmovedor de la pieza. Su delicado despertar adolescente, sus sentimientos, el recuerdo de la madre y los riesgos de sus primeras relaciones amorosas nada significan para el egoísmo paterno. Oficia de mandadero, casi de criado del Padre, a quien cree un hombre importante aunque lo desee corriente. La relación de ambos se expresa muy bien en los diálogos en que no hay encadenamiento entre una réplica y otra sino que cada personaje alude a lo que le interesa y preocupa.

En sus criaturas escénicas, en la andadura de la acción, en los vaivenes del diálogo, Graham Greene es el artista consumado de casi todas sus obras. Victoria Ocampo ha vertido *Carving a Statue* con una fluidez y una agilidad auténticamente teatrales, tan gratas al lector como lo serían para el espectador.

JORGE CRUZ

LA SUPERFICIE DE LA REALIDAD *

El interés principal que ofrece esta "contribución a un estudio" (subtítulo elegido por la autora) es el de su método, limitado, opaco, pero llevado a sus últimas consecuencias con prolijidad tan obcecada que su mismo exceso confiere a la narración ese interés, que quizá no habría alcanzado por un empleo más sensato de los mismos recursos.

Es sabido que la dedicación minuciosa y absorbente a recoger la superficie de la realidad, las manifestaciones más inmediatas que ofrece a los sentidos, es el camino más seguro para eludir la verosimilitud que distingue a las formas más diversas de realismo. Borges escribió alguna vez que la realidad puede (o suele) ignorar la necesidad de verosimilitud más impunemente que la ficción. Esta observación permite entender por qué ciertas formas de naturalismo contradicen radicalmente toda noción posible de realismo. Es inevitable que la inteligencia ordene, evalúe, imponga jerarquías al material caótico que le alcanza la experiencia. Esta operación es tan espontánea en la vida cotidiana que sólo cuando la distracción, el sueño o la enajenación prescinden de ella reconocemos su ininterrumpido y silencioso ejercicio.

Quizá por esta razón resultan irritantes los estudios sobre "métodos narrativos modernos" (es decir, métodos que desde hace más de medio siglo parecen condenados a la modernidad), cuando recurren a un vocabulario de vagas connotaciones éticas y se refieren a la "superchería" del narrador omnisciente y a la versión más "honesta" de la realidad ofrecida por las distintas técnicas que simulan reflejar la parcialidad o la discontinuidad de la percepción.

El inventor de una ficción no puede ser sino omnisciente ante esa parcela por él creada. Todas las máscaras, los tortuosos itinerarios con que busque disimular esa modesta verdad de sentido común serán válidos sólo en la medida en que le permitan aumentar la coherencia interna de la ficción, hacer más variado y pleno de sentido su funcionamiento. Al lector corresponde reconocer las convenciones que rigen en cada obra y aceptar las reglas del juego que el autor propone. Se engañaría de la manera más burda si creyera, por ejemplo, que el monólogo interior o el *stream of consciousness* le ofrecen un reflejo de la realidad más válido (¿sobre la base de qué postulados?) que la tradicional narración desprendida de un punto de vista exclusivo.

Es esta forma que se pretende inválida la que, en realidad, refleja más "naturalmente" la actitud del narrador ante la experiencia, *en cuanto narrador*. Para ilustrar formas "artificiales", no es necesario referirse a recursos tan irrisorios como el llamado "personaje autónomo". Puede decirse que la artificialidad de cualquier método es fecunda en cuanto no se disimula. Como los puntos de vista inquisitivos, angustiados por la propia incapacidad de abarcar o comprender toda la realidad, que Henry James prefirió; como la organización musical de *The Waves,* con su contrapunto de "voces" incorpóreas acompañadas por la descripción física del curso solar sobre el mar; es necesario que el método sea flagrante para que su ordenación del material narrativo haga aceptable la violación de aquel orden "natural" que respeta las convenciones más arraigadas en nuestros sentidos.

* GISELA ELSNER: *Los enanos gigantes. Seix-Barral,* Barcelona, 1965.

Estas reflexiones parecerán excesivas para comentar un libro relativamente modesto como el de Gisela Elsner. (Aunque, por comparación con otros premios Formentor anteriores, como García Hortelano o Dacia Mariani, esté en un plano de calidad incomparablemente superior.) Permiten, sin embargo, llegar a algunas conclusiones de interés.

Los enanos gigantes se aplica a recoger la superficie de la realidad con fingida suspensión de la inteligencia. Lo hace con un pretexto anecdótico humorístico y grotesco (la primera persona de la narración, Lothar, es un niño enano cuyos padres fingen considerarlo normal y para quien los adultos normales no son más que proyecciones ampliadas de su deformidad). El resultado es el opuesto al de la fábula tradicional: en ésta los animales se convierten en emblemas de actitudes o cualidades humanas; en los relatos de Gisela Elsner, la gente, contemplada con la candidez que la mirada de Lothar permite simular a la autora, exhibe con generosidad una bestialidad que la frecuentación cotidiana hace olvidar o aceptar. El propósito satírico de la autora triunfa al imponer al lector las dos operaciones mentales perseguidas por toda sátira: el reconocimiento del carácter familiar, habitual, de lo narrado; el reconocimiento simultáneo de la monstruosidad de esa realidad aceptada.

Así se alcanza la paradoja, sólo aparente, de que una relación minuciosa de circunstancias y gestos verosímiles, por acumulación, derive en una pesadilla absoluta. (El lector, inevitablemente, evoca a Kafka, aunque con igual inevitabilidad advierta de inmediato la extensa distancia que separa a ambos autores). Este método, que permite a Gisela Elsner algunos fragmentos notables, le exige mantener una superficie perfectamente opaca, cuyos excesos son de un exhibicionismo maniático, como la descripción en siete páginas (159 a 166 de esta edición) de un cartel que asevera: DIOS DICE LA VERDAD. El marco, el papel, las letras y los espacios blancos están descriptos como la topografía, sin sentido aparente, de un planeta desconocido, donde una letra S pasa a ser "dos semicírculos grandes como la mitad de los semicírculos de que he hablado hasta ahora, con la particularidad de que el semicírculo de arriba se abre a la derecha y el semicírculo de abajo se abre a la izquierda, con la otra particularidad de que el cabo de abajo del semicírculo de arriba se junta con el cabo de arriba del semicírculo de abajo; esta letra figura entre las letras que incluso puestas cabeza abajo conservan su forma y, por ende, su significado". (pág. 162).

Estos ejercicios, reiterados durante 240 páginas, no poseen el encanto perverso de parecidas excursiones en el tono *faux naif* por Silvina Ocampo y James Purdy. Gisela Elsner sólo parece feliz cuando emprende alguna de las numerosas descripciones de comidas contenidas en su "estudio", donde la desaparición paulatina de alimentos en las bocas o su reaparición parcial en forma de residuos emitidos en las servilletas o en la conversación, los procesos de masticación y digestión en todas sus manifestaciones visuales y sonoras, forman la sustancia de imperturbables y atroces descripciones.

Sólo algún rapto de brutalidad inaudita quiebra la monótona sordidez de estos relatos y excede la deliberada miopía de su método. Por la fidelidad a las apariencias más desnudas, por el rechazo de reconocer en ellas cualquier sentido, Gisela Elsner alcanza la deformación más violenta. El sentido de sus narraciones no existe fuera del método narrativo que las hace posibles.

EDGARDO COZARINSKY

MOTIVACIONES CULTURALES EN LA POESÍA DE AMÉRICA *

Escribir una historia de la poesía hispanoamericana representa, sin duda, tarea ardua, en cuanto implica agrupar bajo un mismo rótulo la producción poética de países que, si bien hablan igual idioma, poseen modalidades tan diferentes como las que pueden separar a naciones de distinta lengua. El paisaje, la supervivencia o la desaparición de grupos étnicos anteriores a la conquista, el mayor o menor influjo de culturas extrañas, el origen vario de las inmigraciones, el clima y, en fin, la organización social, pueden diferenciar de tal modo a la poesía de Argentina y México, por ejemplo, como a la de territorios distanciados por fronteras lingüísticas. Otra dificultad inevitablemente presente al encarar un trabajo de esta envergadura, reside en su extensión: un tratado en varios volúmenes, tendría el mérito de ofrecer conocimiento detallado de poetas y escuelas, reduciendo al mínimo las omisiones, pero perdería, en cambio, una fundamental condición, la de brindar una visión de conjunto susceptible de ser abarcado a primera vista. Resulta por fin difícil, también, fijar el punto donde termina la historia y comienza lo contemporáneo en un movimiento artístico, relativamente breve y continuado, en el que no se ha producido una solución de continuidad, más o menos lejana, capaz de cerrar un período.

Estos inconvenientes no se ocultaron al criterio de Hellén Ferro, escritor y periodista argentino conocido no sólo en nuestro país sino también en el exterior. Su *Historia de la poesía hispanoamericana* intenta, al parecer, no tanto estudiar detalladamente poetas y escuelas, como analizar las motivaciones personales de cada poeta, las condiciones sociológicas de su medio y el contenido teleológico de su obra. Ferro atribuye primordial importancia a estos factores; para él, la poesía en América (nos referimos, por supuesto, a la de habla hispana), está "intrínsecamente ligada a la cultura". Por tal razón esta obra antepone el hombre al movimiento, pues sostiene que en esta parte del mundo no hay "escuelas poéticas en estado puro, ni propias ni ajenas".

Inversamente a lo que ocurre en Europa, en el poeta americano, según el autor, vive un "hombre de acción y no de contemplación"; así ocurrió durante la Conquista y la Independencia y, en menor grado, en la Colonia y el Modernismo. De ahí que Ferro estudie especialmente las tendencias a la luz de los acontecimientos histórico-sociales; vista a través de este prisma, la sola originalidad de la poesía de América, cree, estriba en el "hasta hace relativamente pocos años menospreciado folklore", es decir, en la poesía gauchesca y negroide antillana. El poeta gauchesco, hijo rebelde de la poesía patriótica de las revoluciones por la independencia, endereza su rebelión contra la nueva clase dirigente, la cual, "lograda la libertad, se olvida de aquellos que habían sido el brazo para conseguirla: los gauchos". Con más influencias foráneas que la gauchesca y nacida de la "libre creación del vanguardismo", la poesía negroide adopta también su contenido social.

Estos peculiares matices, esencialmente humanos, diferencian a la poesía de América hispana de la de otras regiones. De allí, el énfasis otorgado en

* HELLEN FERRO: *Historia de la poesía hispanoamericana*, Las Américas Publishing Co., Nueva York, 1964.

esta obra al primer término de su título. Como consecuencia de ello también, insiste el autor en el peligro de aplicar al pie de la letra las denominaciones correspondientes a escuelas literarias europeas: "En América es imposible decir, salvo en muy contadas excepciones, a cuál movimiento pertenecen los poetas de un período, porque en sus poemas —y aún en un mismo poema— suelen mezclarse las formas métricas de una escuela con la sensibilidad de otra".

De fácil lectura, esta *Historia de la poesía hispanoamericana,* publicada en español en los Estados Unidos de Norteamérica probablemente con la intención de servir de guía a los estudiosos de nuestra lengua en el país del Norte, no podrá pasarse por alto al estudiar la materia. Excesivamente breve, quizá, dada la extensión del tema, la amenizan el estilo claro y la exposición didáctica. Ha de lamentarse un relativo descuido en la presentación gráfica, afeada por lunares técnicos tales como corrección deficiente, trasposición de líneas e impresión defectuosa de algunas páginas.

FERNANDO ELENBERG

UN "REDESCUBRIMIENTO" MUY ÚTIL

El número de setiembre de 1965 de "Encounter", la publicación inglesa dirigida por Stephen Spender, lleva un título que nos interesa a todos muy directamente: *Rediscovering Latin-America.* Al igual que en otros números dedicados anteriormente a Gran Bretaña y a Alemania, éste centra su interés en algunos de los problemas más importantes que ofrece el actual panorama latinoamericano, busca sus causas y, en ciertos casos, llega a insinuar tímidamente alguna solución no del todo desechable. Una lectura objetiva, imparcial (imparcial dentro de lo que podemos ser cuando se nos mete el dedo en la llaga) deja un saldo positivo, nos obliga a mirar hacia atrás y, sobre todo, saca a la superficie conclusiones y pensamientos que tal vez no hubiésemos podido desentrañar sin esta valiosa ayuda externa.

El hábil prólogo-editorial, a la vez que pasa revista al temario del número, va tratando de calar en esos tres o cuatro importantes problemas, examen que se inicia con un *mea culpa* cuyos motivos intentan subsanar los artículos subsiguientes: "Ninguna otra área del mundo ha sido tan descuidada, tanto por la prensa seria como por la popular." Pero convengamos, antes de avanzar, que la perspectiva que uno ve desde fuera nunca puede ser la misma que la del que está rodeado, acosado y confundido por esos mismos problemas. En este sentido tenemos que agradecer, y mucho, este número de *Encounter.* No se nos examina con curiosidad, sino con interés, casi con afecto. Estamos ya lejos (por suerte) de ese tipo de observaciones que hacían los viajeros ingleses del siglo pasado, sólo detenidos en pintoresquismos accesorios, y que pocas veces se preocupaban por ver claro y hasta la raíz. Algunas interpretaciones, algunas deducciones de este número tal vez no nos convenzan, pero de lo que no cabe dudar es de la buena fe que ha movido y motivado a sus articulistas. Analizar paso a paso el contenido de *Encounter* exigiría mucho espacio, tal vez tanto como las cien páginas del número.

Si nos limitamos a lo específicamente argentino, evitaremos equivocarnos al enjuiciar juicios sobre realidades que no son las nuestras, y cuyos resortes

posiblemente no dominemos. Por otra parte, cabe también que nos preguntemos, legítimamente: ¿Somos los argentinos eso que se entiende por "Latino-América"? Si por Latino-América se entiende el cúmulo de tradiciones de la raza o del suelo que han ido moldeando una mentalidad, una manera de vivir inconfundible y determinada, habrá que confesar que no. Por ejemplo, la palabra "telurismo" (hoy casi un tabú, tanto se la ha deformado) tiene mucha mayor acepción para un mexicano que para un argentino. La razón radica tal vez en que nos falta un sustrato cultural como el que existía en México, en América Central y en el Perú, antes de la llegada de los españoles. Nos parece que no habría que perder de vista este planteo inicial, porque explica muchas aparentes contradicciones, muchas diferencias. John Mander, en su artículo "México City to Buenos Aires", parece intuirlo cuando dice: *"México difiere tanto de Argentina, o Brasil de Colombia, como Finlandia de Portugal."* La explicación de estas diferencias se le escapa al articulista, pero en cambio cae en una solución muy cara a los anglosajones (postura que se repite en varios de los autores incluidos en *Encounter*): *"Hay un mundo escondido —escondido especialmente tal vez a los ojos del investigador anglosajón—, ritual y folklórico, ibero-católico; un subsuelo social, lingüístico y religioso común a toda Latinoamérica."* Este sustrato español y católico (cuya existencia es imposible negar) sería el causante de todos los males que nos afligen. Y como la acusación es de doble filo, ¿no podríamos preguntarnos nosotros, a nuestra vez, si no será el mismo espíritu de la Reforma, el forjador de la "leyenda negra", el que sigue animando estas palabras? El artículo de Mander interesa y llega a apasionar, pero en ciertos fragmentos despierta la resistencia. Ve con toda claridad que el aporte indígena —culturalmente hablando— ha sido nulo (esta audacia tal vez le cueste cara por la previsible reacción de los "indigenistas"), y le asombra, con toda lógica, la "tenacidad de lo español" en Latino-América. (Por otra parte, el mismo asombro se nos despertaría a nosotros ante la "tenacidad" de lo inglés en el Commonwealth). En el curso de la lectura de este artículo, se nos van suscitando preguntas como ésta: ¿Será tal vez porque la Inquisición no tuvo vigencia en el Río de la Plata, que estas tierras atrajeron desde un principio a los ingleses? ¿No nos vendrá esta tradición liberal —hoy tan en crisis— justamente de esa falta de sustrato? Más adelante, Mander se refiere con gran exactitud (se refiere a México) a lo que los mismos mexicanos reconocen como "el complejo paterno". Conviene transcribir el párrafo: *"El mexicano tiene un complejo de padre. Con mucha frecuencia, es racialmente un mestizo. Es decir, considera que su madre india ha sido violada, cultural y políticamente, por el conquistador español, y luego abandonada. Así, se aferra al mundo de su madre y rechaza el de su padre. Eso es lo que hizo la revolución de 1910* (en México): *Devolverles la madre-patria India. Integró la nación. Pero el mito estaba edificado sobre una base débil. Mientras que el mundo del padre tenía una existencia real, el de la madre ya no existía realmente, fuera de las disciplinas de los etnólogos y de los lingüistas."* Este pasaje tan lúcido nos cae muy bien, se nos ocurre, a los argentinos, que desde unos años a esta parte venimos sufriendo —culturalmente hablando— del mismo tipo de complejo. ¿Por qué, si no, el "renacimiento" folklórico que hoy padecemos en escala gigantesca, alentado por el Estado más allá de lo que una mesura elemental indica? Hoy basta con prender una radio, un televisor, para sentirse de inmediato inundado por una avalancha de "expresiones autóctonas" que por su abun-

dancia están indicando ya una anormalidad. ¿No seremos víctimas, sobre todo en estos momentos, del mismo tipo de complejo que Mander atribuye a los mexicanos?

Cuando el articulista llega a Buenos Aires, la melancolía nos abruma. Mander se pregunta la causa de nuestros males, y hace una nostálgica alusión a la "Edwardian Argentine" de 1910. En cultura política, ¡qué retroceso! A Mander se le escapa el motivo; nosotros —que a lo largo del número vamos comprobando cómo se nos dice entre líneas que la Argentina se va quedando irremediablemente atrás— tenemos una solución vagamente intuida, pero preferimos dejarla para el final.

Otra de las buenas contribuciones de *Encounter* es la titulada genéricamente "Spectrum": serie de breves notas, de distinto tono y contenido. Detengámonos un momento en ellas. James Morris escribe "Opportunity", y comprendemos que, en el fondo, sigue viendo a América con los mismos ojos de un Chateaubriand, más ubicado, con más astucia, pero siempre europeo. (¿Por qué los europeos no han podido desposeerse, en su inmensa mayoría, de esta lamentable actitud mental? El penoso *Journal* de Maurois, dedicado a América Latina, tan discutible, es el primer ejemplo que acude en este momento a nuestra memoria, y que refuerza lo que decimos.)

La interpretación más certera, más lúcida, para todo lo que nos pasa, viene de un yanki: Keith Botsford, en su "Yanqui Gringo", otra de las notas de "Spectrum", nos da una clave nada desdeñable: ve dónde radica la diferencia entre los latino-americanos y ellos, los yanquis. Vale la pena trascribir íntegros algunos párrafos: *"Mucho de nuestro rencor norteamericano, de nuestro sentido de superioridad, de lo que causa el resentimiento de ellos, con toda razón se origina en esto: es que han fracasado en realizar nuestro sueño. A nosotros, ese sueño nos parece muy fácil. Pero luego debemos enfrentarnos con el hecho de que ellos no desean la menor parte de él. Tienen sueños propios. Son todos héroes románticos, y piensan que los yanquis, que han hecho una república loca partiendo de místicas nociones del progreso humano y la divina providencia, son unos materialistas crasos. Es demasiado.* Y luego: *"Llegué a la conclusión de que lo que hace que nos odien tan desesperadamente, y sin embargo nos amen tan inevitablemente, no es el temor ni los celos, sino un sentimiento de* NO SER: *una frustración de identidad."*

Más adelante, Botsford nos retrata así; y juzgue el lector sobre si tiene o no razón (y razones): *"Me afligía una perpetua sensación de incongruencia: si el hombre era un revolucionario, estaba obligado a ser rico y vivir bien; si antirreligioso, a ir a la iglesia; si marido devoto, a ser infiel; si joven, a parecer viejo; si se trataba de un escritor, a hacer cualquier otra cosa (y a menudo ni siquiera escribir); si poderoso, a ser arrogante; si tenía éxito, a ser supersensible; si nacionalista, a pasarse la vida en el extranjero; si "experimentaba", a ser un imitador; en resumen, a mezclar mutuamente elementos antagónicos aunque los mismos no existiesen, y a tener conciencia de que los mismos existían."*

Los aciertos del artículo de Botsford son muchos, y su sola inclusión bastaría para justificar el esfuerzo de *Encounter*. Pero quedan todavía algunos puntos por señalar en otros autores: por ejemplo, desconcierta que Toynbee hable con tan escasa sagacidad de un problema racial que no tenemos, lo mismo

que desconciertan (en otro plano) los lugares comunes en que incurre Alastair Reid en su "Visita a Neruda"...

Otro buen artículo es el de J. H. Elliot, "The Spanish Heritage", honesto en sus planteos, y justo en su apreciación del aporte español a Latino-América. Su explicación del caudillismo remontándose a Cortés es justa y no le faltan razones, como es justa la distinción que anota: la de que en Latino-América no hay prejuicios raciales, sino sociales. Finalmente, nos decepciona el artículo de S. E. Finer, "The Argentine Trouble", porque además de irse por las ramas nos recuerda inoportunamente cosas que a los argentinos "pensantes" no pueden borrárseles un solo momento de la cabeza, tal como la flagrante inmadurez política en que vivimos, causa primera de todos nuestros males...

El número de *Encounter* incluye además otras secciones dedicadas a pintura y crítica literaria, traducciones de poemas de Octavio Paz, César Vallejo, Drummond de Andrade y otros, que no alcanzan, ni de lejos, a dar un panorama de la producción poética latino-americana; tampoco está representada su prosa con la sola inclusión de un cuento de Juan Rulfo, o la constante alusión a Julio Cortázar. En este sentido, el de la representatividad, *Encounter* no cumple siquiera satisfactoriamente.

Pero el balance del número es muy positivo, y de agradecer. Por lo que significa para nosotros, por lo que nos ilustra (de grado o por fuerza), y sobremanera por lo que alude. En un momento de este comentario prometimos una interpretación que nos fue sugerida por la lectura del número de *Encounter*: Comprobábamos, por una parte, de qué manera nos hemos ido atrasando los argentinos, en todos los planos, durante el último medio siglo. Luego se nos ocurrió comparar la duración de ese atraso con el lapso de vigencia de la ley Sáenz Peña: concuerdan exactamente. No queremos decir que la ley Sáenz Peña sea en sí mala, sino sólo que se la aplicó inoportunamente; y aceptamos desde ya los denuestos y el rasgado de las vestiduras de todos los que se crean afectados y ofendidos.

CÉSAR MAGRINI

ARTES PLÁSTICAS

DAR CALCE A LO NUEVO

Una torta de cumpleaños con treinta y cinco velitas no es, a primera vista, una torta extraordinaria. Pero si pensamos que cada velita significa trescientos sesenta y cinco días, con sus respectivas noches, dedicados a la exploración y civilización de una selva (virgen a medias, que es lo peor), donde los pumas bajan de un poderoso coche sport último modelo y donde las víboras, los mosquitos, las hormigas negras, las gatas peludas y tantos otros seres de intensa personalidad no dejan de acosar un instante al intrépido explorador, aquella torta se convierte de pronto en un monumento a la inteligencia, la fidelidad y la paciencia.

Creo que es el monumento que hay que levantarle a SUR y mandárselo a Victoria Ocampo con cariñosas felicitaciones.

Estas notas breves sobre las actividades 1965 del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, casi extractos del "diario del director" que mando a SUR con motivo de su cumpleaños reemplazan a mi tarjeta de felicitación. Están animadas por un sentimiento expansivo y, por supuesto, sinceramente amistoso, que en letras de tango se expresaría diciendo "te comprendo, hermano". Porque, como sostiene a menudo mi inolvidable predecesor en el museo, Rafael Squirru, "estamos en la lucha". Y estar en la lucha con objetivos iguales o parecidos hace amigos. Y la amistad... bueno... bueno... etcétera.

Si no lo fueran también por otros motivos, SUR y el Museo de Arte Moderno serían muy buenos camaradas por el solo hecho de dar calce a lo nuevo. Ahora bien, para el museo ésta es su primera obligación y como contrapartida su más persistente dolor de cabeza, porque lo nuevo viene todo mezclado, bueno y malo, auténtico y falso, entero y desmenuzado y, además, porque lo nuevo siempre choca. Sin embargo, hay que recibirlo, estudiarlo con curiosidad honesta, pesar sus valores y, "si vale la pena", exhibirlo y difundirlo. Y muchas veces, si no vale la pena, también porque se necesitan abonos para la tierra, relleno para los huecos y pedestales para las estatuas...

He aquí, en síntesis, lo que el Museo de Arte Moderno hace en Buenos Aires, un ambiente bastante maduro para estas cosas aunque trabado, especialmente en los niveles culturales más altos, entre otras cosas, por el prejuicio del buen gusto, la desconfianza por la "industria nacional" y el miedo a la "cachada".

El buen gusto que actúa como freno para reconocer a las obras de arte nada tiene que ver, aunque se llame igual, con el buen gusto de la persona que sabe reconocer las obras de arte.

Aquél es prefabricado, impregnado de prudencia mundana, enemigo de audacias y ciego para lo que no ha sido ya consagrado por la moda. El otro buen gusto es un juicio certero sobre lo que está bien. No procede con esquemas previos, actúa libre de compromisos ajenos a la cosa juzgada, aunque cuenta con el soporte de leyes generales bien asimiladas y se arriesga a aplaudir

lo que nunca había sido aprobado hasta ese momento. Es el único que "ve" el arte auténtico.

Este buen gusto es el que permite a Degas y a Vollard reconocer el valor de Gauguin cuando lo rechazaban de los salones oficiales y el buen gusto convencional y cobarde es el del señor Benedite, conservador del Museo de Luxemburgo quien "en su concepción del deber profesional se prohibía la menor debilidad respecto del arte que no tenía el sello del Instituto" [1] haciendo víctima a Gauguin de esa concepción.

Pero ¡ojo! los que aceptan hoy a Gauguin no tienen el gusto de Vollard sino el de Benedite. Lo aceptan porque ya está consagrado, porque sería un papelón cultural no reconocer que es un gran pintor.

La desconfianza por la industria nacional es prima hermana de la ceguera para los valores nuevos o para las manifestaciones nuevas de los valores. ¿Para qué multiplicar ejemplos? El té de Misiones que después de un largo viaje vuelve al país envasado en Inglaterra es mucho más rico para los argentinos que se fijan antes en las etiquetas que en su paladar.

Esta desconfianza demorará el elogio de un pintor argentino de vanguardia hasta que una galería de París lo contrate o un diario de Nueva York le dedique dos o tres alabanzas en un artículo.

Queda, más invencible todavía que el mal buen gusto y el amor extranjero, el terror a ser víctima de la cachada. Ésta es bien porteña y creó ya un poderoso anticuerpo que, en definitiva, actúa como estimulante de los cachadores, pues nada es más divertido que hacer caer en la trampa a quien sospecha que hay una trampa. Los artistas conocen muy bien este juego. Lo malo es que la excesiva prevención hace ver celadas donde no las hay.

En junio de 1965 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se inauguró una curiosa exposición. Se llamó "Noé y experiencias colectivas". Fue uno de esos hechos que por no tener antecedentes causó desconcierto y, en líneas generales, fue insuficientemente valorado. Quienes vieron en él una intención de broma no vieron nada.

Como suele hacer el museo cuando cree necesario ilustrar al público sobre lo que se exhibe, en esa oportunidad puso bien a la vista un texto de introducción y, además, se distribuyó una carta de Noé que hizo las veces de catálogo. Se sabe que la pintura, en cuanto es un hecho visual, no debe ser explicada con palabras, pero si los escritos se juzgan necesarios quiere decir que forman parte de la manifestación pictórica. Allí no se trataba solamente de pintura sino de "Noé y experiencias colectivas", todo tenía que ver: los textos, el clima, la fecha, la respuesta del público.

¿Qué pasaba al entrar en esa experiencia? Una primera imagen total era de gran desorden, colores fuertes y cosas rotas. La sala rectangular del museo, de paredes de vidrio, piso oscuro, cielorraso bajo sin ningún adorno superfluo, tranquila y amplia, quedó ocupada por gran cantidad de materiales aparentemente amontonados esperando su colocación.

A poco de entrar y siguiendo la dirección de las flechas se veía que la exposición estaba puesta y se dividía en tres sectores: Noé, obras a medias

[1] Cf. *Souvenirs d'un marchand de tableaux* de A. VOLLARD (Ed. Albin Michel, París).

y conjunto final. Algo así como tres actos de una tragicomedia que podría llamarse *La pintura actual o la imagen del caos.*

Un pintor como Noé puede representar sobre una tela rectangular una imagen caótica. Su cuadro "Convocatoria a la barbarie" de algunos años atrás, podría ilustrar el tema. Pero en 1965, injertado en el centro del movimiento plástico porteño, sintonizado con todas las líneas de hechos políticos, culturales, morales, religiosos... que salen cada día al escenario de Buenos Aires como para convencer que lo verdaderamente caótico es el orden actual y, además, llevado por su curiosidad siempre insatisfecha respecto de los medios expresivos, el mismo Noé produce esa imagen no dibujándola en una única tela sino construyendo una especie de barricada donde se acumulan cuadros completos con o sin marco, pedazos de cuadros, siluetas de madera recortadas y pintadas, fotografías, espejos, bastidores vacíos, etcétera.

En todo ese batifondo se nota una mano; quizá es lo que hizo comentar a algunos: "Hay demasiado orden". La mano, claro está, es la del autor; se nota especialmente en las partes consideradas una por una. Hay pinturas muy buenas puestas como postigos o puertas de vaivén. Es lo que hizo decir a otros "yo me llevaría este pedazo".

Estas comprobaciones de la presencia de un verdadero pintor pueden infundir confianza. No se trata de cualquiera. Sin embargo, no está allí la fuerza de la manifestación, sino en usarse a sí mismo para expresar una confusión de la que se forma parte. Romperse para expresar la ruptura. Dar en acto ejercido lo que hasta ese momento se sabía, se señalaba y también se pintaba. En cierto modo Noé se convierte en pintura y desde dentro se hace pedazos.

En la progresiva toma de conciencia de la pintura como pintura acaecida durante el siglo veinte faltaba este paso. No se trata de las alternativas figuración, no figuración, compromiso o torre de marfil, cuadro plano o cuadro objeto, sino de un cambio de posición cuya consecuencia es un espectáculo nuevo. Es pasar de la posición pintor frente al cuadro en la cual se puede manifestar también la antipintura como hicieron los dadaístas, a la de pintura actuante que, decepcionada con la meta a que la condujeron todos los caminos, liquida sus bienes.

El cuadro romántico y el trágico están allí. La pincelada transparente, el grueso *collage*, los objetos agregados, los colores refinados y los más chocantes, el tema y el no tema, la furia y el perfeccionismo. Nada es bastante. Nada toca fondo. ¿Cuál es el camino? Hay mil caminos. Buenos Aires los conoce todos. Justamente aquí se encuentran produciendo la más enredada encruijada. El caos. No se puede volver atrás. Habrá que tomar para arriba o para abajo. Nunca remontar una de esas corrientes que llegaron al remolino.

Los otros dos sectores de la exposición "Noé y experiencias colectivas" estaban destinados a otras versiones de la imagen caótica. En el de las obras a medias Noé contó con la colaboración de cinco colegas, Aizemberg, Barilari, Deira, Fernando Maza y De la Vega que formaron en cada caso pareja con él pintando un mismo cuadro objeto. La obra manifestó claramente el sello personal en la parte que correspondió a cada autor. Se producían así contrastes violentos o imprevistas semejanzas.

Por fin en el conjunto final Barilari, Nelson Blanco, Casariego, Carreira Dávila, Jacoby, Fernando Maza, Newbery, de la Vega, Pablo Suárez y Wells,

con una obra cada uno, armaron no ya una barricada sino un recinto. Allí los choques entre lo serio y lo cómico, lo subjetivo y lo impersonal, lo barroco y lo clásico también fueron logrados mediante la reunión de piezas de procedencia desigual. Era un disloque armado desde fuera, más "colectivo" que el de Noé si bien menos profundo en su significado. Resultaba un espectáculo que podría titularse "El carro de mudanzas" en tanto que el primero era el examen de conciencia de la pintura. Éste y aquél se correspondían en la exposición como se corresponden la idea y la palabra. La idea siempre es más rica e inaferrable que cualquiera de las palabras que la expresan.

"Noé y experiencias colectivas" no fue una de esas manifestaciones de vanguardia en la línea de lo anterior que tarde o temprano encajarán en la tradición. No fue como el cuadro cubista que inició una nueva visión de la realidad pero que, en resumidas cuentas, confesó su ascendencia renacentista.

Quienes para condenar la exposición de Noé pensaron "esto no se puede colgar en ningún sitio" se equivocaron puesto que no se trataba de colgar nada sino de asistir a un hecho pictórico sí, pero asimismo moral, fechado en 1965 en Buenos Aires, cuyas derivaciones en la vida real pueden conjeturarse más bien fuera de la actitud estético decorativa burguesa que devora novedades para adornar ambientes.

Por muy atrevido y snob que se hubiera demostrado un visitante de la exposición Noé decidiendo adquirirla entera para ponerla en su casa no habría conseguido incluirla en el inventario de sus cuadros. En todo caso conservarla íntegra en un lugar tendría mucho interés documental, parecido al de una sala del museo naval en la que se alojaran los restos de un catastrófico naufragio (después del cual se construyeron algunos barcos más aun cuando a partir del siniestro la navegación pasara de marítima a aérea).

Para el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires disponer esta exposición no fue ninguna genialidad destinada a mover el ambiente. El ambiente se mueve sólo cuando hay artistas. Fue, en cambio, una afirmación, polémica si se quiere, de su función principal que, como decía al principio, es dar calce a lo nuevo.

El saldo de una manifestación semejante no se puede pesar en unidades-cuadro ni en unidades-calidad ni en intereses-galerías ni en otros patrones corrientes que se usan para valorar los hechos plásticos de una temporada. Es más adecuado pensarlo como "los efectos del acontecimiento", así como se mide por sus efectos el contenido de un manifiesto que propone nuevos conceptos artísticos.

En el caso Noé la redacción del manifiesto fue pictórica, no literaria[1]; su estrategia fue hacer de los mismos objetos pintados miembros de una asamblea donde todos vociferan a la vez; su sentido profundo, desde el punto de vista moral, un sacudimiento para liberarse de las ataduras que el éxito va tejiendo alrededor de un artista (Noé ya ganó el premio Di Tella, la más brillante recompensa que se otorga a un artista en la Argentina) y desde el punto de vista estético una generosa destrucción de las convenciones técnicas y visuales para facilitar la implantación de nuevas imágenes.

¿Qué pasará después? Cuando andan artistas de por medio, nunca se sabe

[1] En coincidencia con su exposición Noé dio a conocer su libro *Antiestética* (Ed. Van Riel) que puede ser considerado la redacción literaria de la actitud manifestada en la exposición. Ésta, de todos modos, fue un hecho fundamentalmente pictórico.

lo que vendrá. Hay que dejarles a ellos la palabra y la acción. Nada contribuye mejor a detener un avance lleno de promesas que la secuela de imitadores. Si otro pintor y luego otro y otro más decidieran hacer a la manera de Noé la misma experiencia colectiva, lo cosa no tendría interés. El primer acontecimiento no fue tan importante por ser el primero como por significar un momento de autenticidad en la tarea creadora de un artista y de sus colegas que aceptaron con alegría la invitación de trabajar en colaboración con él. La experiencia no es repetible porque no se trató de un modo de pintar sino de la explosión oportuna de un modo de ser. Sus efectos pueden ser muy diferentes a lo que se vio en el museo. Uno de ellos podría ser que algún pintor sincero consigo mismo después de reflexionar sobre esa demolición pública de lo que se llamaba pintura dejara de pintar para dedicarse a ser auténtico en otra cosa. También desde ese punto de vista se capta el acento moral de la experiencia colectiva de Noé.

Cuando el Museo de Arte Moderno, que se acerca a su primer decenio de existencia, cumpla como SUR treinta y cinco años, los artistas de vanguardia serán tan inesperados y sorprendentes como hoy. Entonces, en 1990, espero que el director del museo mande otra tarjeta de felicitación, si es posible no tan extensa como ésta, contando qué ha hecho para dar ese año calce a lo nuevo.

HUGO PARPAGNOLI

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

AYER, PERO SOBRE TODO ANTES DE AYER, los Faraones, o los Césares, o los Carlos, o los Luises, condecoraban a poetas o augures eminentes, a insignes cirujanos o estrategas o escultores o filósofos; alguna muy alguna vez, el laurel venía a rodear la cabeza de un atleta con pasta de Atlas pero a la vez de Apolo o de Minerva. Los barqueros del Volga, o del Nilo, los trompeadores o discóbolos de Nínive o Florencia, parece que raramente ingresaban al clan de la Fama.

Las listas de honores que disciernen las modernas repúblicas se apartan un poco de esa tradición cortesana. Obsérvese por ejemplo la última Lista de los Notables de Francia (1964), que abarca un considerable conjunto de personalidades incorporado a la Orden Nacional del Mérito. Entre ellas, se destaca un embajador, un compositor, un sindicalista, un alpinista, un ex campeón de boxeo, un ex campeón ciclista, un atleta y un ex campeón atlético, un ex campeón de esgrima, dos campeonas y dos campeones de esquí y una esquiadora, un campeón de patinaje artístico, un periodista.

A falta de lista completa y aceptando que la noticia resuma los principales nombres significativos y mientras se elabora si no la Filosofía del Honor que hubiera sido grata a Schopenhauer o a Gracián, al menos la filosofía de las Listas de Honores—, se obtienen estas conclusiones: que hay sólo un embajador, un músico, un sindicalista y un periodista homologados de Notables, mientras hay doce deportistas del mismo nivel; que no aparece ningún microbiólogo, cosmonauta, jurista, filósofo, teólogo, novelista, cineasta, poeta, botánico, químico, pacifista, pedagogo; que incluso dentro del deporte no figura un nadador, un tenista, un futbolista.

Esta lista de honores democráticos nos alecciona sobre la novísima axiología, o sobre el juicio de valor por parte de las autoridades supremas en Francia —cuyo ministro de asuntos culturales es Malraux—. Se puede preguntar: ¿es que no se producen otros valores o es que se los estima menos dignos de la Notabilidad? (El caso Beatles, condecorados por Inglaterra —y declarados indeseables por otros países— requiere ser dilucidado por un equipo de pensadores y pensadoras y aquí sólo puede ser callado.)

Saltando de continente, obsérvese lo que pasa por los mismos días (1964) en Estados Unidos. Aquí el criterio para la Medalla de la Libertad (el más elevado honor civil conferido en tiempos de paz) es al "talento creador y los probados méritos". Aparecen un ex secretario de Estado, dos dirigentes obreros, tres periodistas, un empresario, una pareja de baile, un rector de universi-

dad, una diva negra de la ópera; pero, entre varios médicos, poetas, escritores, folkloristas y catedráticos, emergen nombres sobre los que el lector no necesita recurrir al *Quién es Quién,* ni siquiera saber el nombre, porque el apellido basta: Disney, Mumford, Sandburg, Steinbeck.

Parecería que Estados Unidos honrara hoy lo que antaño honraba Francia: el genio creador, mientras Francia honra hoy lo que ayer honraría Estados Unidos: la genialidad en esquí o boxeo. Pero creo que la explicación no es tanto que Francia haya transferido la "ilustridad" a sectores de valores como los deportivos mientras Estados Unidos aprecia las excelencias humanistas sobre las pragmáticas o deportivas, sino que la Medalla de la Libertad recién se otorga por segunda vez y existe por tanto gran *stock* de genialidad clásica acumulada (Steinbeck o Sandburg, por ejemplo) mientras que la Orden del Mérito francesa se ha estado otorgando regularmente, por lo que está al día, y para no declararla desierta hay que acudir al *stock* de proezas de ciclismo o atletismo.

No quisiera incurrir en esta reflexión: qué diferencia entre premiar a un Mattisse o un Cocteau y premiar a una pareja de esquiadores, no en cuanto a superioridad de genio o de heroísmo sino de "vida útil", o de "perdurabilidad" de los productos de una y otra genialidad. No quiero recordar a François Villon o a Bocángel, pero la belleza de las damas o rosas de antaño, como la de los pasos de baile o las trompadas de antaño u hogaño, perdurarán menos (como agentes de alguna felicidad) que un capricho de ese Mattisse o ese Cocteau que ya no existen en cuerpo físico pero sobreexisten en cuerpo artístico. ¿Es mi irritación de intelectual resentido, mi ineptitud para el "punching ball" lo que me lleva a opinar así? Quizá la verdadera belleza es la que pasa; quizá perdurar es una inferioridad, una limitación de la plenitud del instante.

Premio Nobel de Esquí o de Box, por qué no. (Si no hay fondos, dotando a los nuevos premios con dinero sustraído a los de Paz, Física o Literatura). Y una inquisición final: ¿es un pecado, o una virtud, que nuestro país no haya instituido todavía Notables de la Argentina o Medalla de la Libertad?

La ciudad de Biblos tiene 7.000 años de población ininterrumpida. Quiere decir que es un lugar sin discontinuidad en el nacer y morir hombre, en que no hubo un minuto durante millares de años sin que seres humanos respiraran, trabajaran, riñeran, oraran, procrearan, esperaran. Dentro de 3.000 años —Bomba no mediante— se podrá hacer un balance de 10 milenios —un minuto cósmico— de humanidad continua.

Recoger en un volumen los mejores 1.000 diagnósticos sobre la crisis de la cultura o el hombre de nuestros días.

Censo comparativo de "estrellas" y "lunas" en la poesía de 1850, 1880, 1900, 1920, 1940, 1960.

Nuestro país necesita más una solución mágica que técnica.

Sugestión a una editorial: reunir, en un libro de autocrítica nacional, los textos en que nuestros prohombres han definido nuestras insuficiencias (y nuestras suficiencias): Moreno, Rivadavia, Castro Barros, Iriarte, Echeverría, Sastre, Alberdi, Sarmiento, Gutiérrez, Mitre, Cané, Avellaneda, Wilde, Estrada, López, J. A. García, García Mérou, Pellegrini, Agustín Álvarez, Ramos Mejía...

Progresos en preparación. Palomas

mensajeras argentinas irán a perfeccionarse en la República Federal Alemana, y en reciprocidad, como parte del programa de intercambio zoocultural, palomas alemanas seguirán cursos en Córdoba. Monos del "Central Park" neoyorquino cursarán pintura informalista en Dinamarca.

El inmemorial precepto hindú del "ahimsa", que lentamente penetra en Occidente, exige respeto por toda vida. ("Rehusa la carne y el pescado, niégate a gozar de lo que tuvo el soplo de la vida y lo perdió con dolor. Deja que los animales se coman a los animales": Lanza del Vasto). Pero Occidente no se conforma con aplicar tardíamente la enseñanza recibida, sino que, según su costumbre, la "recordizará" y llevará a su límite: se les enseñará canto a los gatos y velocidad a las mariposas y habrá partidos de tenis para osos, y becas internas e internacionales para perros y caballos.

Interesa desde ahora ir registrando el orden de los progresos que van desde la curiosidad interesada o desinteresada hasta la piedad y la co-hermandad, o sea desde la zoología y la veterinaria a la zoopsicología y la zoofilosofía.

Se sabe que no se sabe nada, o, mejor, sólo se sabe que no se sabe nada, aunque se necesite ser un Sócrates o un Leibniz para saberlo. Se sabe que nuestra ignorancia es infinita, cósmica, pánica, galáctica, tan universal como el mundo, porque si la verdad es la conformidad del pensamiento con el objeto, existe manifiesta inconnaturalidad entre el pensamiento y el objeto. Para no abusar de las matemáticas no digo que una especie de ley de Malthus del Conocimiento afirma que mientras la pretensión de saber crece en proporción aritmética la dimensión del ignorar crece en proporción geométrica.

Pero el que curiosamente se llama a sí mismo *Homo Sapiens* (en cambio de *Homo Ignorans*) se da el lujo de crear ignorancias de segundo grado, enigmas, laberintos, hipótesis de trabajos o "asunciones", criterios estadísticos. Por ejemplo, en el orden de los hechos, estos acertijos: la patria de Homero o de Colón, amén de su "raza"; el destinatario de los sonetos de Shakespeare (Mr. W. M.); la identidad del propio Shakespeare o del Hombre de la Máscara de Hierro; la entrevista de Guayaquil o la "carta de Lafond" o la estatura de San Martín (entre las cuatro que consignan los pasaportes). O, en orden de la abstracción, el valor exacto de Pi. Al suponer insolubles estos asuntos, o sujetos a rectificaciones infinitas, se viene a dar ánimo y suponer que los resultantes son solubles, tanto en el orden de la física como de la metafísica o la matemática.

Se publican pues centenares de libros anuales para complicar más estas incógnitas, para irresolverlas cada vez más documentadamente, y volvemos cada vez a jugar a la hipótesis con la ciudad natal de Colón, o si sus restos descansan en Sevilla o Santo Domingo; o sobre si América la predescubrieron los fenicios, los hebreos o los vikingos, o sobre si W. H. es William Hughes o William Hylton; o sobre los factores de la Revolución de Mayo y aun si fue o no una revolución; o el origen de las palabras "gringo" o "tuyú"; o si Las Casas fue un santo o un paranoico o Napoleón fue o no envenenado con arsénico. Y se rectifica periódicamente la antigüedad de la Tierra: un millón y no treinta millones de años, o doscientos cincuenta mil y no setecientos mil para el mesozoico. El ignorar se sutiliza a veces: se corrige el nacimiento de un prócer o héroe pasándolo del 9 al 11 de junio, o se averigua *indubitablemente* (hasta la próxima indubitabilidad) que una revolución griega cayó en viernes y no en sábado.

Este esfuerzo no es desdeñable: si

la mente, en lugar de ignorar que nunca sabrá nada, lo supiera, se quedaría empantanada y cada vez repetiría ignorancias de peor calidad o más rancias. El entrenamiento de los mecanismos del ignorar llamado Ciencia, evita que la mente se estanque, se corrompa; que le diera lo mismo un diploma de La Quiaca que un diploma de Eton, como si el estilo y calidad y nivel de la ignorancia y su homologación no importaran. Claro que también es posible que si la mente quedara en reposo, si los laboratorios y escuelas y excavaciones y universidades se quedaran quietos y callados un día entero, alguna verdad asomara tímidamente al horizonte de la inteligencia humana.

Los modernos teólogos de la historia hablan de un punto Alfa y un punto Omega; los más revolucionarios (o evolucionarios) creen que la Historia tiene sentido y que un desenvolvimiento positivo-progresivo culminará con el cumplimiento de los tiempos, hacia el punto Omega. En el orden meramente profano o civil, también están los que sueñan con el punto Omega o hacerse creador del Futuro, y los que sueñan con el retorno al punto Alfa, con las restauraciones o involuciones. Es posible que cada hombre pueda ser categorizado según que se enrole en la jocunda Corriente o en la melancólica Contracorriente histórica.

Tres recientes sentencias judiciales, referentes al derecho de familia, ejemplifican cómo actúan las mentalidades evolucionaria e involucionaria (o al menos retardataria o estabilista), en un mismo ambiente histórico. El punto Omega jurídico, es decir la concepción de la Historia como creciente realización de la libertad y la autenticidad, está representado por un fallo de la Corte Suprema que reconoce el derecho a pensión de la nueva esposa de un divorciado (contra la primer esposa separada de hecho y sin voluntad de re-unirse), y por un fallo de la Cámara de Apelaciones en acuerdo plenario, que reconoce que se deben alimentos en matrimonios por poder en el extranjero. El punto Alfa jurídico, o sea la concepción de la Historia como el esfuerzo por sacrificar el espíritu de los tiempos nuevos a la letra sobrevivida de tiempos superados, está representado por la sentencia de una sala de cámara provincial que obliga a una mujer, divorciada por exclusiva culpa del marido, a seguir usando el apellido marital.

Estos magistrados de provincia, no contentos con la indisolubilidad del matrimonio quieren la indisolubilidad del apellido. Libertad sólo para atarse y no para desatarse. Libertad de encerrarse (en un matrimonio o un apellido). Libertad autoliberticida. ¿Dónde está escrito que no se tenga siquiera el derecho al nombre? ¿O que la mujer que adiciona a su apellido de soltera —único relativamente inmutable— el patronímico de su marido, no pueda renunciar a usarlo una vez divorciada legalmente, cuando en buena doctrina (alias buena civilización) debería sostenerse que puede prescindir de usarlo aun durante el matrimonio? Si fuera tan inmutable como lo quisieran esos dos magistrados, no debería perderlo al enviudar y casarse de nuevo: la viuda debería limitarse a tener la obligación de agregar cada vez el apellido de su nuevo marido a los precedentes.

Esos magistrados admiten una única hipótesis de excepción: cuando sobrellevar ese apellido afecta la dignidad o el honor de la mujer, todo sujeto a la prudente apreciación del tribunal, lo que equivale a agregar al juicio de divorcio, ya ganado por la mujer por culpa del marido, un segundo juicio para convencer a los jueces de que, además de esa culpa que disuelve al matrimonio, hay un *plus* de infamia que justifica

disolver el apellido. Quiere decir que la ley no tiene sensibilidad para elementales razones de molestia personal, que no bastan; tiene que probarse, además, la indignidad, lo que vale por admitir que alguien que ha afrontado una decisión tan seria como la de separarse y llevar adelante un juicio de divorcio en tribunales argentinos, pudiera sentirse cómodo con seguir llevando una señal de un pasado vencido. Y como la presunción racional es que tampoco el ex marido tiene interés en que la ex esposa siga usando su apellido, no se comprende quién al fin tiene interés, quién es más conyugalista que los propios cónyuges (algún solterón o alguna solterona, quizá, o la gran célibe, la Ley o la Justicia.)

Que se tomen precauciones para que nadie perjudique a otro cambiándose de nombre, vaya y pase; pero que en una humanidad con corazones de plástico, cambios de córnea o de huesos, riñones injertados o estatura acortada, una mujer tenga que seguir usando el apellido marital veinte, treinta o cuarenta años después de divorciada (y aun re-casada en el extranjero), delata alguna irrisión, y hasta ingenuo sadismo, en esa supuesta intención de la ley, al menos a través de los intérpretes judiciales. (Agravio ni siquiera igualitario, porque el ex marido no está obligado a usar pegado al suyo el apellido de su antes de ayer esposa.)

Y tan se revela como expresión de la contracorriente histórica, que en la misma provincia donde se ha dictado este fallo, la autoridad administrativa ha resuelto suprimir el apellido de casada en los nombramientos de empleadas, no sólo para el futuro sino con efecto retroactivo.

Es el viejo prestigio mágico del No sobre el Sí, del Prohibir sobre el Conceder, del Orden sobre la Libertad, de la Rutina sobre la Sinceridad, de la Justicia ciega sobre la Justicia vidente.

SI CINCUENTA, Y HASTA CUARENTA, Y hasta treinta, y hasta veinte años atrás, algún occidental hubiera pretendido hablar seriamente de que una planta crece más o crece menos según que oiga o no cierta clase de música, la respuesta hubiera oscilado entre la sonrisa, la burla, la injuria, el hospicio. Relación causal entre música y crecimiento vegetal. Resabios del oscurantismo pitagórico, o de Paracelso, o de Arnaldo de Vilanova o Flamel, que no se quiere dar por vencido delante del Microscopio, el Cálculo Infinitesimal, la Termodinámica, la Cibernética, la Electrónica. Y, sin embargo, ayer, por televisión, millares de seres han presenciado los efectos del sonido sobre el crecimiento de una planta, los inmemorialmente conocidos (por los ocultistas intuitivos o instintivos) efectos creadores y destructores del sonido.

En ciertas materias tenemos que llegar a mediados del siglo XX para que las universidades acepten alborozadas como novedad lo que hace cinco mil años (para no hablar de cincuenta mil) sabían muchas lavanderas y peluqueros de los suburbios de Memfis o Damasco, lo que hace doscientos años sabían las curanderas de Tucumán o Buenos Aires: que un disgusto puede producir un trastorno gástrico, que una yerba ignorada por la farmacopea europea puede curar un edema, que un sonido puede insensibilizar al dolor de muelas (audioanestesia). Existe un progreso científico, sin duda: consiste en dar a la verdad empírica o intuitiva la formulación convencional o sistemática de la "ciencia": llamar úlcera gástrica o gastritis al dolor de estómago y describirlo, ficharlo, producirlo experimentalmente, enseñar a curarlo o evitarlo; peor sería nada. Otro día quedará probado *científicamente* que Jean de la Taille tenía razón cuando en su poema sobre las piedras preciosas dedicado a la Reina de Francia aseguraba que no

sólo tienen vida sino que están "sujetas a enfermedad, alimento, vejez y muerte"; que la mayoría languidecen y aun se ofuscan si se las trata mal, o se oxidan o vuelven pálidas.

Y, sin embargo, no todo ese saber intuitivo o silvestre es conocimiento de curanderos o comadronas o boticarios sanguijuelistas. Paracelso no era un mero curador con la "medida" o tirados del "pellejito". Y Federico Schiller, médico, había publicado a los veinte años, hacia 1779, una *Filosofía de la Fisiología* y luego *La conexión entre la naturaleza animal y la espiritual en el hombre,* con principios de medicina psicosomática que hoy son novedad. ¿Por qué estas sugestiones, como las de Mesmer, no fueron recogidas durante ciento cincuenta años por la Ciencia? ¿Porque Schiller además de médico era el poeta del *Himno a la Alegría* y el dramaturgo de *La novia de Messina* o de *Guillermo Tell*? La sospecha de relaciones entre el cuerpo y el alma o entre el microcosmos y el macrocosmos, es inmemorial, como la sospecha de vida o sensibilidad en todos los reinos de la naturaleza. Pero la Ciencia no quiere dar pasos en falso y prefiere que los Hechos esperen a la puerta del laboratorio. Sólo que ahora, de pronto, los hechos saltan a la televisión y presionan por todas partes, y en dominios como la Biología, la Medicina, la Psicología o la Parapsicología se impone un *aggiornamento* más bien apresurado para aceptar cosas que sabían los egipcios, los hindúes, los sumerios, los druidas, los aztecas, los griegos, los galos, hace siglos de siglos.

ADOLFO DE OBIETA

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

Jorge Luis Borges ha publicado últimamente un libro de letras para milongas titulado *Para las seis cuerdas;* las páginas de Victoria Ocampo corresponden al principio de sus *Memorias,* todavía inéditas; María Rosa Oliver tiene en preparación un segundo libro de *Recuerdos.* El capítulo que publicamos pertenece a ese volumen; la editorial Emecé acaba de publicar el segundo tomo de *Obras Completas* de Eduardo Mallea, de quien en diciembre pasado apareció un volumen de ensayos: *Poderío de la novela* (Aguilar). Sudamericana editará en abril un vasto volumen novelesco titulado *El Resentimiento.* El artículo de Roger Caillois forma parte de un volumen titulado *Pierres,* que publicará Gallimard. El artículo de Eduardo González Lanuza es parte de su libro editado recientemente por Emecé. Guillermo de Torre acaba de publicar *Historia de las literaturas de vanguardia.* Próximamente aparecerá *La difícil universalidad española.* Losada publicó en 1965 una antología de poemas de Alberto Girri. En estos días aparecerá, editado por Troquel, un volumen de Alberto Salas titulado *Nueve cartas a un intelectual.*

EL PREMIO LEONOR VASSENA

A este premio, creado como homenaje a la pintora desaparecida en 1964, han sido invitados: Roberto Aizemberg, Juan Carlos Benítez, Miguel P. Caride, Néstor Cruz, Víctor Chab, Miguel Dávila, Janos Eichler, Ricardo Garabito, Mina Gondler, Rebeca Guitelzon, Katria, Orlando Leiva, Carlos Lesca, Esther Minucci, Elena Tarasido y Miguel Ángel Vidal. Sus obras se expondrán en la galería Van Riel, en mayo próximo. El jurado, que otorgará un premio de pintura y otro de dibujo, estará formado por: Héctor Basaldúa, Manuel Mujica Láinez, Jorge Romero Brest, Aldo Pellegrini y David Vogelman.

ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1965

NÚMEROS 292 A 297

ALBORNOZ, AURORA DE: *Poesía y prosa* de Antonio Machado, Nº 294, pág. 125.
ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Martínez Estrada en 1926*, Nº 295, pág. 49.
ARCIDIÁCONO, CARLOS: *La edición de libros en Argentina*, de Raúl H. Bottaro, Nº 292, pág. 73.
ARTAUD, ANTONIN: *Poemas*, Nº 294, pág. 40.
AXELOS, KOSTAS: *Lo vivo, el movimiento y la grafía*, Nº 292, pág. 28.

BABIN, MARÍA TERESA y VIENTÓS GASTÓN, NILITA: *La situación de Puerto Rico*, Nº 293, pág. 113.
BAEZA FLORES, ALBERTO: *País de la memoria*, Nº 292, pág. 46.
BAYÓN, DAMIÁN CARLOS: *Lo "nuevo" y la responsabilidad del crítico*, Nº 297, pág. 52.
BORDELOIS, IVONNE A.: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, Nº 295, pág. 92; *Retrato de un desconocido*, de Nathalie Sarraute, Nº 296, pág. 79.
BULYGIN, EUGENIO: *Lenguaje y realidad*, Nº 294, pág. 21.

CANAL-FEIJÓO, BERNARDO: *Los enfermos de patria*, Nº 295, pág. 20.
CARPENTIER, ALEJO: *La actualidad cultural de Cuba*, Nº 293, pág. 61.
CARRERA, ALICIA DORA: *Dos revoluciones*, de Enrique Williams Álzaga, Nº 292, pág. 71; *Hambre y desnudeces en el Río de la Plata*, de Ernesto J. Fitte, Nº 292, pág. 77.
COYNÉ, ANDRÉ: *Fe de errores*, Nº 294, pág. 69.
COZARINSKY, EDGARDO: *El país más viejo del mundo*, de Luis Guillermo Piazza, Nº 297, pág. 104.
CRESPO, JULIO: *Los muchos que no viven*, de Alberto Vanasco, Nº 294, pág. 115.
CRUZ, JORGE: *Rostros del teatro de vanguardia: Vauthier, Billetdoux*, Nº 292, pág. 97.
CUADRA, PABLO ANTONIO: *Juana Fonseca*, Nº 294, pág. 78.

DOLAN, MIGUEL E.: *El laberinto de la apariencia*, de Edgardo Cozarinsky, Nº 296, pág. 76; *El tiempo de los asesinos*, de Henry Miller, Nº 297, pág. 106; *La conquista de la mente humana*, de William Sargant, Nº 294, pág. 118; *La poética de St. John Perse*, de Roger Caillois, Nº 294, pág. 107.

ELENBERG, FERNANDO: *Leonardo da Vinci*, de Marcel Brion, Nº 295, pág. 96.
ELIOT, T. S.: *Dante*, Nº 297, pág. 31.

FERNÁNDEZ MOLINA, ANTONIO: *La obra literaria del pintor José Gutiérrez Solana,* Nº 297, pág. 90.
FERREIRO, OSCAR: *El cielo guaraní,* Nº 292, pág. 39.
FIGUEIREDO, WILSON: *Brasil: la revolución, la izquierda y la clase media,* Nº 293, pág. 10.
FUTORANSKY, LUISA: *Un día, el tiempo, las nubes,* de Ricardo E. Molinari, Nº 297, pág. 96.

GALLO, MARTA: *La fuerza de las cosas,* de Simone de Beauvoir, Nº 296, pág. 82.
GARASA, DELFÍN LEOCADIO: *El erotismo,* de Georges Bataille, Nº 294, pág. 112.
GARCÍA, LEÓN ROBERTO: *El hechizado,* Nº 292, pág. 51.
GARCÍA MORALES, LUIS: *El material de los años,* Nº 293, pág. 85.
GIRRI, ALBERTO: *Poemas,* Nº 294, pág. 12.
GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO: *Antiestética,* de Luis Felipe Noé, Nº 296, pág. 72; *Los hijos de Sánchez,* de Oscar Lewis, Nº 295, pág. 86; *Verbigracia,* Nº 292, pág. 37.
GORBEA, FEDERICO: *Los signos en rotación,* de Octavio Paz, Nº 297, pág. 98; *Un lenguaje de la existencia,* Nº 296, pág. 35; *Una mirada sola,* de Viviano Hidalgo; *Una posibilidad, un reino,* de Rodolfo Godino, Nº 296, pág. 91.
GUEVARA, ROBERTO: *El mensajero del otoño,* Nº 293, pág. 88.
GUIMARAES, FERNANDO: *Viento; Arúspice; Día,* Nº 296, pág. 36.
GULLÓN, RICARDO: *El rayo de Miguel,* Nº 294, pág. 86.
GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL: *El número 200 de Merkur,* Nº 292, pág. 68.
GUZMÁN CAMPOS, Monseñor GERMÁN: *La violencia, ¿un fenómeno Colombiano?,* Nº 293, pág. 24.

HERNÁNDEZ, JUAN JOSÉ: *América en la poesía de Juan Liscano,* Nº 296, pág. 67.

JURADO, ALICIA: *La hija de Homero,* de Robert Graves, Nº 296, pág. 90.
JUSTO, LUIS: *Genios y figuras,* de Roberto Ledesma, Alicia Jurado, Margarita Aguirre y C. Nalé Roxlo-Mabel Mármol, Nº 294, pág. 117.

KORVIN-KRASINSKI, CYRILL von: *El carácter sapiencial del arte médico tibetano,* Nº 296, pág. 43.

LANCELOTTI, MARIO A.: *El mito de la interpretación única,* Nº 294, pág. 82; *El arte narrativo de Francisco Ayala,* de Keith Ellis, Nº 297, pág. 95; *Leguas de polvo y sueño,* de Alicia Jurado, Nº 295, pág. 95; *Martínez Estrada cuentista,* Nº 295, pág. 55; *Siam, Di Tella y Compañía,* Nº 292, pág. 62; *Vigilia-Fuga,* de Enrique Anderson Imbert, Nº 292, pág. 74.
LASALA, MARÍA ELENA: *Temas de mística y religión,* de Vicente Fatone, Nº 295, pág. 90.
LISCANO, JUAN: *Cinco poetas jóvenes venezolanos,* Nº 293, pág. 79.

MALRAUX, ANDRÉ: *En memoria de Le Corbusier,* Nº 296, pág. 19.
MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *Carta a Victoria Ocampo,* Nº 295, pág. 3; *Dos capítulos*
MILLER, HENRY: *Analogías, afinidades, correspondencias y repercusiones,* Nº 294, pág. 1.
MODERN, RODOLFO E.: *El "Grupo 47" en la literatura alemana actual,* Nº 292, pág. 64.
MOLINA, ENRIQUE: *La aventura; Memoria; Geografía,* Nº 294, pág. 15.
MOLLOY, SYLVIA: *Edith Sitwell: excentricidad y permanencia,* Nº 294, pág. 98.
MURENA, H. A.: *El monólogo de la negación,* Nº 296, pág. 23.

OBIETA, ADOLFO DE: *Jesuitas y masones,* del P. Töhötön Nagy, Nº 292, pág. 79; *Los trabajos y los días,* Nº 294, pág. 128; *Ser, No Ser y Deber Ser de la Argentina,* Nº 295, pág. 26.
OCAMPO, VICTORIA: *Algunas cartas de Ortega y Gasset,* Nº 296, pág. 1; *Cortina de alas,* Nº 295, pág. 1; *En el día de Unamuno,* Nº 292, pág. 1; *Recuerdos sobre recuerdos (Al margen de "Mundo, Mi Casa",* de M. R. Oliver), Nº 295, pág. 79; *Saludo a Juan José Castro,* Nº 296, pág. 66; *El premio María Moors Cabot,* Nº 297, pág. 3; *Página sobre Dante,* Nº 297, pág. 41.
ORCE REMIS, GUILLERMO: *En estos abiertos, violentos corredores,* Nº 297, pág. 50.
ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Cartas a Victoria Ocampo,* Nº 296, pág. 3.

PAITA, JORGE ANDRÉS: *Cuatro poemas a Neptuno,* Nº 297, pág. 58.
PALOMARES, RAMÓN: *Saludos,* Nº 293, pág. 89.
PÉREZ, FRANCISCO: *La reciente elección presidencial en Chile,* Nº 293, pág. 51.
PEZZONI, ENRIQUE: *Los trabajos y las noches,* de Alejandra Pizarnik, Nº 297, pág. 101; *Poesía nueva,* Nº 294 pág. 121.
PIÑERA, HUMBERTO: *Cultura y revolución en Cuba,* Nº 293, pág. 68.
PIAZZA, LUIS GUILLERMO: *Fábulas,* Nº 292, pág. 21.
PIZARNIK, ALEJANDRA: *El demonio de la armonía,* de H. A. Murena, Nº 294, pág. 103; *El verbo encarnado,* Nº 294, pág. 35; *La revista Zona Franca,* Nº 297, pág. 108.
PRIOR, ALDO: *Bibliografía,* de Martínez Estrada, Nº 295, pág. 73; *Después de Martínez Estrada,* Nº 293, pág. 32; *Estudios sobre Alejandro Korn,* Nº 296, pág. 71.
PUCCIARELLI, EUGENIO: *La imagen de la Argentina en la obra de Martínez Estrada,* Nº 295, pág. 34.

RABOSSI, EDUARDO A.: *Formas lógicas, realidades y significados,* de Thomas M. Simpson, Nº 294, pág. 110.
RAMA, ÁNGEL: *La cultura uruguaya en "Marcha",* Nº 293, pág. 92.
REDACCIÓN: *Una distinción para SUR y su directora,* Nº 297, pág. 1.
REST, JAIME: *Evocación de Martínez Estrada,* Nº 295, pág. 69.
RIVAS, ENRIQUE DE: *Las puertas de la noche,* Nº 297, pág. 83.
ROA BASTOS, AUGUSTO: *Crónica paraguaya,* Nº 293, pág. 102.

SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN: *La evolución del llamado indigenismo,* Nº 293, pág. 44; *Testamento ológrafo,* Nº 296, pág. 59.
SALVADOR, NÉLIDA: *El forastero,* de Celia de Diego, Nº 292, pág. 78;
SARDUY, SEVERO: *Curriculum Cubense,* Nº 297, pág. 42.
SASTRE, ALFONSO: *Noticia del teatro español contemporáneo,* Nº 292, pág. 58.
SCHNEIDER, MARIUS: *Consideraciones acerca del canto gregoriano y la voz humana,* Nº 292, pág. 4.
SCHNEIDER, PIERRE: *La máscara y la imagen,* Nº 297, pág. 62.
SCUDERI, MARÍA: *El tema de España en la poesía española contemporánea,* de José Luis Cano, Nº 296, pág. 87.
SÉJOURNÉ, LAURETTE: *Vigencia del pasado en México,* Nº 293, pág. 1.
SILVETTI PAZ, NORBERTO: *Ovidio; Álamos; La mano; Soliloquio,* Nº 296, pág. 60.
SPENDER, STEPHEN: *Recordando a Eliot,* Nº 297, pág. 8.
SUBERO, EFRAÍN: *No mires hacia atrás,* Nº 293, pág. 87.
SUCRE, GUILLERMO: *Después de tanto orgullo,* Nº 293, pág. 81.

TORRE, GUILLERMO DE: *Autobiografías de Unamuno,* de Ricardo Gullón, Nº 296, pág. 85.
TREVOR, WILLIAM: *A tiempo de nacer,* Nº 294, pág. 56.

VERA OCAMPO, RAÚL: *África ambigua,* de Georges Balandier, Nº 292, pág. 69; *El "Sarmiento" de Martínez Estrada: Un ensayo de autobiografía,* Nº 295, pág. 60; *La mano y su viaje,* de Magdalena Harriague, Nº 292, pág. 74.
VIENTÓS GASTÓN, NILITA y MARÍA TERESA BABÍN: *La situación en Puerto Rico,* Nº 293, pág. 113.
ALBORNOZ, AURORA DE: *Poesía y prosa,* de Antonio Machado, Nº 294, pág. 125.

ÍNDICE

Pág.

XXXV Aniversario 1
Sobre los clásicos, por Jorge Luis Borges 3
Comienzos de una autobiografía, por Victoria Ocampo 5
Años de plácida inquietud, por María Rosa Oliver 14
Infima parte, por Eduardo Mallea 19
Soles inscritos, por Roger Caillois 24
Monólogo, por Silvina Ocampo 39
¿Es posible una historia del arte?, por Eduardo González Lanuza 41
La cara de la verdad, por Adolfo Bioy Casares 49
Neorrealismo, por Guillermo de Torre 56
A un lector de Keats; A lo que el mirar con atención revela, por Alberto Girri 67
Corriente alterna, por Octavio Paz 70
La noche de San Silvestre, por Francisco Ayala 78
América y El Espectador, por Fryda Schultz de Mantovani 84
Reflexiones sobre la obra de arte, por Ernesto Sábato 92
La ventana y otros lugares, por Alberto Salas 97
Fin del amor, por Juan José Hernández 101
Originalidad y expresión en Hispanoamérica, por Enrique Anderson Imbert 103
La Doradilla, por Manuel Peyrou 109
Poemas, por Federico Gorbea 122

DOCUMENTOS

Impresiones de España (Dos cartas inéditas de Carlos Pellegrini) 125

CRONICAS

El Premio Vaccaro de 1965, por Bernardo Houssay, Eduardo Mallea y Victoria Ocampo 132
Un Congreso con disfraz, por G. de T. 143
Palabras sobre el libro en el homenaje a un impresor, por Carlos A. Erro 146

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Mario A. Lancelotti: *La atención,* de Alberto Moravia 152
Ivonne A. Bordelois: *El inocente,* de Juan José Hernández 159
Jorge Cruz: *Tallando una estatua,* de Graham Greene 161
Edgardo Cozarinsky: *Los enanos gigantes,* de Gisela Elsner 163
Fernando Elenberg: *Historia de la poesía hispanoamericana,* de Hellen Ferro 165
César Magrini: Un número de *Encounter* dedicado a América latina .. 166

ARTES PLASTICAS

Dar calce a lo nuevo, por Hugo Parpagnoli 170
LOS TRABAJOS Y LOS DIAS, por Adolfo de Obieta 175
EL PREMIO LEONOR VASSENA 181
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 181
INDICE GENERAL DEL AÑO 1965 183

Este número 298-299
de S U R terminóse
de imprimir el día
21 de marzo de
mil novecientos sesenta y
seis, 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

GALERÍA BONINO

Pintura

argentina

y extranjera

Maipú 962, Buenos Aires

Barata Ribeiro 578, Río de Janeiro

7 West 57th St., New York

JORACI

Galería de Arte
Editorial

Obras de:

GAMBARTES
DUCMELIC
BRUZZONE
MÓNACO y otros

Láminas de artistas argentinos, firmadas y numeradas.

Florida 681 y en Mar del Plata
San Martín y Corrientes

RIOBOÓ - NUEVA

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948

Teléfono 32 - 2544

GALERÍA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

BUENOS AIRES

LARUCHE

GALERIA DE ARTE

MAIPÚ 466, 1º PISO
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
Nueva Visión

especializada en artes visuales
y ciencias sociales.

libros de procedencia nacional
y extranjeros
(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

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

LIBRERIA
"SARMIENTO"

LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

Su librería

en el corazón de Belgrano
donde encontrará las últimas novedades
extenso surtido de libros de historia,
política, economía, ensayos, religión.

LIBRERÍA
NUESTRO TIEMPO

Galería Mignon - local 33
CABILDO 2010, Buenos Aires

LIBRERÍA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ

SOCIOLOGIA - ECONOMIA
POLITICA - DERECHO - OBRAS
NACIONALES Y EXTRANJERAS

TALCAHUANO 485 - T. E. 35-6875

200 números

RADIOGRAFIA

de *índice*

ANALISIS DE ESTRUCTURA Y DE CONTENIDO

¿Desea usted conocer cuál fue la ideología de ÍNDICE, sus problemas y peripecias, sus colaboradores principales, su vida por dentro? Un equipo de personas, ajeno a la Revista, ha aplicado a ÍNDICE, por primera vez en España, las nuevas técnicas de análisis de prensa. (Se incluyen gráficos, cuadros explicativos, mapas, fotografías seleccionadas, etc.)

Este análisis de contenido y de estructura, aplicado a la historia de ÍNDICE, con porcentajes y valores absolutos —en los términos cuantitativos más exactos— arroja unos resultados de índole cualitativa: el retrato fiel y objetivo de ÍNDICE, dentro de la circunstancia española de los últimos 15 años. ¿ÉXITO, FRACASO?

Con ÉXITO o con FRACASO, la historia de ÍNDICE no puede separarse de la historia de España.

ÍNDICE es comparada, en este análisis, con otras publicaciones nacionales y extranjeras. Sorprenderán las conclusiones.

"INDICE" LE OFRECE SU PROPIA RADIOGRAFIA EN EL NUMERO 200

MONTE ESQUINZA, 24 - Ap. 6076 - TEL. 2192012 - MADRID - 4

CUATRO números en uno: DOS dólares

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.


SABANAS
Grafa
La marca está en el orillo



olivetti

La nueva

MERCA

Mecaniza al j
proceso de co
ración, introduciendo en él la
simplicidad y la velocidad del
cálculo electrónico. Escribe en
los documentos tanto los ele-
mentos descriptivos como los de
cálculo. Es de utilidad en cual-
quier tipo de negocio, oficina ad-
ministrativa, institución bancaria
y empresa industrial y comercial.

La Mercator 5000 confecciona las facturas con todos sus conceptos:

- imprime a gran velocidad toda la parte descriptiva;
- efectúa electrónicamente los cálculos de las cantidades por los precios;
- imprime los respectivos productos y los acumula en los totalizadores;
- calcula incrementos, descuentos, impuestos, etc.;
- imprime los importes de estos cálculos con los eventuales redondeos;
- imprime el importe total de la factura.



OLIVETTI ARGENTINA S. A.

PRECIO: $

H0008095

S1CJ.15.1.