Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

RENÉ MAHEU	La Quinta Jornada Mundial del Teatro.
HANS MAGNUS ENZENSBERGER	Conceptos topológicos en la literatura moderna.
OCTAVIO PAZ	La poesía de Montes de Oca.
MARCO A. MONTES DE OCA	Poemas.
THOMAS MERTON	La otra cara de la desesperación.
MARIO VARGAS LLOSA	Pichula Cuéllar.
MIGUEL A. OLIVERA	El siglo XVIII español.
OLGA OROZCO	La reina Genoveva y el ojo de alcanfor.
PIERRE EMMANUEL	La consideración del éxtasis.
F. J. SOLERO	Matrimonio secreto; Poeta desocupado.
DAMIÁN C. BAYÓN	Una tarde.

CRÓNICAS Y NOTAS

Pedro Henríquez Ureña, por Ana M. Barrenechea y F. S. de Mantovani ● Benavente, Centenario, por Edmundo Guibourg ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS, por F. S. de M., Sylvia Molloy, Emilia de Zuleta, Isaías Lerner, Julio Crespo y R. Vera Ocampo ● TEATRO, por Jorge Cruz ● LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS, por Adolfo de Obieta.

300

MAYO Y JUNIO DE 1966

BUENOS AIRES

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

S1CJ.15.1.2 19

H0008096

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
MARIA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 150.—
Números especiales . . . . $ 200.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual . . . . . $ 600.—
Número suelto: $ 150.—

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

J15-1-2

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
Nº 522
Top. 201.551

COLECCIÓN TERCER MUNDO

En un universo ya interdependiente por sus intercambios y por sus conflictos, el Tercer Mundo, es decir, pueblos, naciones y continentes, con sus misterios, sus culturas, sus problemas, pasa a ocupar todo su lugar, que es grande.
Ayer ignoradas, descuidadas o sometidas, inmensas poblaciones alteran el orden internacional y nuestros hábitos mentales, al plantear sus problemas, al manifestar su voluntad, al gritar sus necesidades. Conocerlas, para comprenderlas, es una tarea difícil, complicada por los odios, los desprecios, los temores y las propagandas.
Al proyectar esta colección consagrada al Tercer Mundo, se ha querido que la opinión latinoamericana se vea informada por los mejores especialistas de las diversas disciplinas, estudiosos cuyo saber es fruto de la investigación objetiva.
Sociólogos, etnólogos, antropólogos, observadores, no son jueces. Son testigos, y testigos de oficio.

ETIENNE BALAZS

CIVILIZACION CHINA Y BUROCRACIA

En esta primera traducción de los ensayos de una de las principales figuras entre los sinólogos europeos, el lector trabará conocimiento con parte de los hombres y de las fuerzas que produjeron una civilización china característica. Además es posible que se vea conducido por los senderos del conocimiento de sí mismo. Porque para Etienne Balazs la historia china, aparte de constituir el mayor registro ininterrumpido de una civilización, era similar a un espejo en el cual el hombre occidental podía aprender mucho sobre su persona.

Títulos publicados

Georges Balandier: **AFRICA AMBIGUA**
Robert Guillain: **600 MILLONES DE CHINOS** (agotado)
Morroe Berger: **EL MUNDO ARABE ACTUAL**
Hoang Van Chi: **VIETNAM NORTE: DEL COLONIALISMO AL COMUNISMO**

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **T. E. 31 - 3220** **Buenos Aires**

MUNDO NUEVO

Revista de América Latina

Director: EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

Redacción y Administración

97, Rue Saint-Lazare **PARIS**

ASOMANTE

Revista literaria trimestral editada por la
ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Directora: NILITA VIENTÓS GASTÓN
Subdirectora: MONELISA L. PÉREZ MARCHAND

SUMARIO
(NÚM. 4, 1965)

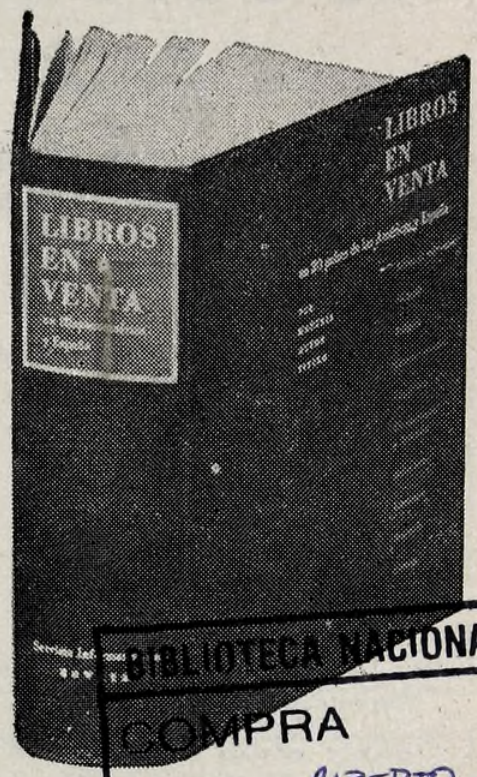
JOSÉ FERRER CANALES: *Hostos y Giner.*
FRANCISCO AYALA: *¡Aleluya, hermano!*
JULIO RODRÍGUEZ LUIS: *Los Jiménez.*
NIMIA VICENS: *Canto a Ciales.*
JUAN ANTONIO CORRETJER: *Pausa para el amor.*
JOSÉ LUIS ABELLAN: *El humanismo renacentista de Ortega.*
JOSÉ BALLESTER GOZALVO: *El Marqués de Beccaria.*
JOSÉ LUIS CANO: *Carta de España.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Carta 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.

Dirección postal:
APARTADO 1142, SAN JUAN DE PUERTO RICO

Suscripciones:
Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos ... u$s. 4.50
Otros países ..... „ 4.50
Ejemplar suelto ..... „ 1.25

¿NECESITA CONOCER TODOS LOS LIBROS DE SU ESPECIALIDAD?

LIBROS EN VENTA



Primera publicación bibliográfica que incluye todos los libros en lengua española en existencia, de más de 800 editores de las Américas y España. Índices por autor, título y materia. Cada asiento incluye la siguiente información: autor, título, número de páginas, precio y el nombre del editor. Contiene también una lista de direcciones de los editores cuyos libros se mencionan.

Número de libros incluídos: 87.000

Número de asientos: 230.000

Número de páginas: 1.900

Medida: 29 x 21½ cm.

Fecha de publicación: 4 de abril de 1964

Precio neto: $ 4.600 m/n. - U$S. 25.—

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

NOTICIA IMPORTANTE:

RESERVE SU EJEMPLAR DE
"SUPLEMENTO DE LIBROS EN VENTA 1966"

Incluirá los libros editados en 1964, 1965 y primeros meses de 1966.

Contendrá más de 60.000 asientos.

Compilación de América Latina y España.

Precio: $ 3.000 aprox.
U$S 12.50 aprox.

BOWKER EDITORES

LIBERTAD 836 **BUENOS AIRES, Argentina**

APORTES

Revista trimestral del

INSTITUTO LATINOAMERICANO DE RELACIONES INTERNACIONALES

Director: Luis Mercier Vega

Número 1

Mayo 1966

Dr. Carlos A. Fayt: *El fenómeno Peronista.*

Primer estudio socio'ógico con una serie de documentos inéditos.

Prof. François Bourricaud: *Élites y desarrollo.*

Un análisis crítico de los trabajos del Seminario de Montevideo.

Inventario permanente de las investigaciones en ciencias sociales sobre América latina.

180 pp.

Suscripción anual: Dol. US 4

I.L.A.R.I. 23, rue de la Pépinière, Paris VIIIe

PREUVES

publie dans son numéro de MAI

JEAN LALOY
La division du monde

JEAN LACOUTURE
Une politique de paix au Sud-Vietnam

WITOLD GOMBROWICZ
Pages du Journal de Berlin

FRANCOIS BONDY
Les duels d'ombre d'un gentilhomme polonais

JAN KOTT
La famille de Mrozek

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

Le Nº de 96 pp. ill'u. —
France: 3 F. 60 — Etranger: 4 Frs.
C. C. P. PARIS 178-00

Un ancien numéro sera gracieusement envoyé sur simple demande comme spécimen

DUCILO S.A.

VIAMONTE 1145 BUENOS AIRES

DIÓGENES

Publicada bajo los auspicios del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas y con el Concurso de la UNESCO

Año XIII — Nº 50

SUMARIO

EL ARTE Y EL JUEGO

ANDRÉ CHASTEL, *El juego y el arte en el siglo XX* 3
KARL ASCHENBRENNER, *Hacia la era estética* 13
JEAN-RENÉ VERNES, *El tiempo en los juegos de competencia* 23
EDMOND RADAR, *La mímica como manifestación de sociabilidad, juego y expresión artística* 39
JEAN A. KEIM, *Fotografía y realidad* 51

CRÓNICAS

NORMAN E. ZINBERG, *El psicoanálisis en los EE. UU.* 63
IRVING LOUIS HOROWITZ, *Las iniciativas unilaterales: una estrategia en busca de una teoría* 93
FRANCESCO GABRIELI, *Apología del orientalismo* 107

NOTAS BIOBIBLIOGRAFICAS

de los colaboradores del número 50 114

Publicada en español por
EDITORIAL SUDAMERICANA
Humberto Iº 545 — Buenos Aires

En venta en todas las buenas librerías

Argentina: ejemplar suelto m$n. 150.— Suscripción anual m$n. 540.—
Exterior: ejemplar suleto dól. 1.25. Suscripción anual dól. 5.—

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
$ 700

Número suelto
$ 120

Redacción:

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

Administración:

Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**

COLECCION AGUILAR

LA PALABRA

CARACTERÍSTICAS

Monoaurales, de alta fidelidad, microsurco, de 30 cm., 33 1/3 r.p.m. Incluye también el texto de los poemas, fragmentos, etc., reproducidos en el disco correspondiente. Con ilustraciones musicales.

Volúmenes publicados

POESÍA DE ESPAÑA. Selección de los mejores poemas sobre España, desde la poesía arábigo-andaluza hasta la actual.

POESÍAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

De próxima publicación

POESÍA DE AMOR EN CASTELLANO. Desde el Marqués de Santillana y anónimos medievales, pasando por el Renacimiento y el Romanticismo, para llegar a la época moderna y a la contemporánea.

En preparación

Diálogos de Don Quijote y Sancho.
Poesías de Juan Ramón Jiménez.
Poesías de Rubén Darío.
Poesías de Miguel de Unamuno.
Poesías de Antonio Machado.
Poesías de Gustavo Adolfo Bécquer.
Romancero español.

TOLLE, LEGE

AGUILAR

Córdoba 2100 T. E. 46-6400 y 6559
Buenos Aires

Córdoba: Deán Funes 501
Rosario: 3 de Febrero 1080

CADERNOS BRASILEIROS

REVISTA BIMESTRAL
Maio-Junho 1966 ..
Ano VIII - nº 3

SUMARIO

ARTIGOS:

VICENTE BARRETTO: *Terminou o julgamento.*

FLORESTAN FERNANDES: *Contradições sociais brasileiras.*

SULAMITA DE BRITO: *O radicalismo estudiantil.*

JOSÉ G. MERQUIOR: *O navio negreiro.*

ANDREI SINYAVSKY: *Boris Pasternak.*

DEBATES:

NELSON RODRIGUES.

FICÇÃO

ABRAM TERTZ: *Pkhentz.*

POESIA:

ADEMAR RIBEIRO: *Sobra.*
ENRIQUETA LISBOA: *Entre o céu e a terra.*

LIVROS:

JUDITH GROSSMANN: *Hospício é Deus.*
ELIANE ZAGURY: *O día mais longo de Thereza.*
AIRTON LIMA BARBOSA: *Música popular - Um tema ainda não debatido.*

REVISTAS:

V. B.: *Bombas para todos?*
L. O. C.: *De Gaulle e as urnas.*

ASSINATURAS:
Por um ano (6 números) $ 4.000
Por dois anos (12 números) ,, 8.000

Outros países:
Número avulso ..... U$S 2.00
Por 1 ano (6 números) ,, 11.00
Por 2 anos (12 números) ,, 22.00

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

HOTEL

por Arthur Hailey

Tras las puertas cerradas a lo largo de pasillos espesamente alfombrados, los grandes hoteles suelen guardar el secreto de incontables destinos humanos, signados a veces por la aventura, y otras, por la tragedia.

Tal el caso del Saint Gregory's, lujoso hotel del sur de los Estados Unidos, entre cuyos muros se oculta todo un mundo de pasión, opulencia y sordidez, que Arthur Hailey pinta con el vigor y el realismo que le valieron éxitos como el alcanzado por su novela *Diagnóstico final.*

La plana mayor del establecimiento sabe discriminar perfectamente entre huéspedes tan importantes como el duque de Croydon, de paso para Washington, donde habrá de hacerse cargo de una embajada, y el muy modesto Mr. Wells, que lucha penosamente por ganarse el pan en una habitación sofocante.

El hotel es lo suficientemente grande como para que al amparo de una organización sin fallas, más de un escándalo pase inadvertido. Lo cual no es obstáculo, por cierto, para que buena parte del personal obtenga pingües beneficios, extorsionando a los huéspedes o lucrando con las sobras de costosas comidas. Pero las cosas se complican inesperadamente cuando un inescrupuloso personaje, que conoce mejor que nadie los secretos de la casa, decide inmiscuirse por cuenta propia en aquella peligrosa telaraña de intereses creados.

Arthur Hailey exhibe en esas páginas su consumada habilidad de narrador, ampliamente demostrada en la pintura de personajes y ambientes a través de una manera peculiarmente atractiva.

Emecé Editores S. A.

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



PHILIPS

símbolo universal de confianza

TEMAS

Número 5

Índice

Mario Vargas Llosa: *La casa verde*

Alejandro Paternain: *Presentación de Pierre Emmanuel*

Héctor J. Apezechea: *En torno a la sociología del poder*

Graciela Mántaras Loedel: *El mundo de un fronterizo*

Jesús C. Guiral: *Lo erótico y lo pornográfico*

Jorge Sclavo: *Un cuento de muertes*

Milton Schinca: *Ellos y sus muertes selladas*

Encuesta

Erotismo, pornografía, censura

Contestan: C. Martínez Carril - Gabriel Saad - Esteban Otero - Claudio Trobo - Clara Silva - Carlos Martínez Moreno

Seis poetas jóvenes del Perú

presentados por José Miguel Oviedo

ENERO - FEBRERO - MARZO 1966

¡CRITICA A LA U.R.S.S. PUBLICADA EN EL EXTRANJERO CON NOMBRE DEL AUTOR MIENTRAS ESTE AUN VIVIA EN LA U.R.S.S. !

ESTE ES EL AUTOR:

VALERY TARSIS



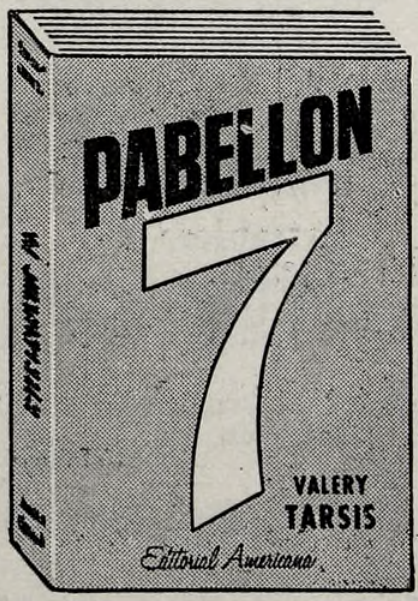
ESTA ES SU NOVELA-DOCUMENTO QUE CONMOVIO AL MUNDO

¿Es Valery Tarsis un loco, tal como fue acusado? ¿Es un héroe? ¿Es un gran novelista? Valery Tarsis es un hombre que se jugó por un concepto de vida. Júzguelo usted mismo. Lea el libro que ha sido "best-seller" en varios idiomas y que será sensación aquí.

En su primera versión autorizada al castellano.

Un volumen de 192 pág. **$ 350.-** m/n.

Está en venta en todas las librerías del país.



Editorial Americana

Brasil 675 - Buenos Aires

CROMO S. A.

REVISTA DE OCCIDENTE

Publicación mensual

ÍNDICE DEL Nº 37 (abril 1966)

Artículos:

Georg Lukacs: *Un realismo socialista actual.*

Juan Reglá: *En torno al concepto de la Historia.*

Mauricio Serrahima: *Tiempo y Arte.*

José Medina Echavarría: *El desarrollo económico y su filosofía.*

Jorge Campos: *Cuentos de la bomba.*

José María Valverde: *Estampas de costumbres.*

Notas: *Luis Díez del Corral*: La Administración española (sobre el libro de Eduardo García de Enterría).

Elías Díaz: Para un diálogo catolicismo-marxismo.

Fernando Vela: Después de una lectura de Dostoievsky.

Crítica: *José María Naharro*: "Estructura económica de España", por Ramón Tamames.

Viñeta de *P. Palazuelo*

Número suelto ..... 50 pts.
Extranjero ..... 60 pts.
Suscripción anual ..... 500 pts.
Extranjero ..... 600 pts.

Redacción y Administración:

REVISTA DE OCCIDENTE S.A.

Bárbara de Braganza, 12 **Madrid, 4 (España)**

HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Entre las colaboraciones de este número señalamos:

- CARLOS MARÍN: *Alarmante indiferencia por la cultura.*
- EMILIO CANESSI: *Hacia una ortopedia sin limitaciones.*
- RODOLFO CASTELLANOS: *Ante todo: erradicar el apremiante problema del hambre.*
- ROBERTO MONTEVERDE: *Nostalgia sobre ruedas.*
- L. M.: *Erasmo, el gran humanista holandés.*
- MARIO ORTS: *Entre yeso, pinceles y buriles.*
- ALDO BRANCA: *Volteando bolos.*
- MARIO INTAGLIETTA: *"007" ídolo de la mediocridad.*
- ROBERTO N. MEDINA: *Muerte de un poeta.*
- LORENZO BOCCHI: *Las tonterías del mundo reunidas en el "Dictionnaire de la bêtise".*
- RAFAEL BIORDI: *La atribulada vigilia de Orfeo Tamburi.*

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

Precio del ejemplar $ 90.—

Suscripción anual $ 900.—

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.



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

Año XIII - Nº 51 Septiembre-diciembre 1965

SUMARIO

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

JUAN D. GARCÍA BACCA: *Dos definiciones más de filósofo.*

JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ: *Algo más sobre la vida y la poesía de Julia de Burgos.*

SUMNER M. GREENFIELD: *Valle-Inclán en transición: Una brujería dialogada.*

RODOLFO E. MODERN: *Situación de Georg Trakl.*

JUAN ANTONIO NUÑO: *Imagen de la filosofía contemporánea.*

ANTONIO PAGÉS LARRAYA: *Rasgos de la literatura argentina.*

FRED PETERSEN: *Notas en torno a la publicación reciente de Ernesto Sábato.*

JOSÉ SÁNCHEZ-BOUDY: *"Dostoievski penalista y reformador".*

ADAM SZÁSZDI: *Integración de la historia de Europa e Hispanoamérica.*

MARÍA T. VILLAFAÑE CASAL: *Doña María de Toledo, virreyna de las Antillas.*

Bibliografía Puertorriqueña - Bibliografía Española - Bibliografía Argentina - Bibliografía Mexicana

Reseñas: Camilo José Cela, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, por ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA.

Ricardo Gullón, *Un nuevo libro de Ricardo Gullón*, por ILDEFONSO-MANUEL GIL.

Notas: Silueta de Gabriela Mistral, por ARTURO TORRES-RIOSECO.

Suscripción anual ..... u$s. 1.50
Números sueltos ..... „ 0.50

Dirija sus pedidos a su librero o directamente a:

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

PARA EL QUE EXIGE LO MEJOR *Ambassador* 990
RAMBLER



NUCLEO

DIÁLOGOS

REVISTA DE LETRAS Y ARTES

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

VOLUMEN 2, Nº 2 ENERO-FEBRERO 1966

Colaboraciones de:

José Luis Martínez
Sara de Ibáñez
Ralph Blum
J. M. Caballero Bonald
Miguel León Portilla
E. Jonquieres
Susan Sontag
Ulises Carrión
Juan Carlos Becerra
Francisco Corzas
San Gregorio de Nisa

Suscripción anual 3.00 dólares
Precio ejemplar 0.50 dólar

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

ÚLTIMAS NOVEDADES

MARÍA GRANATA: *Color humano.*

Poesía decantada, esencial como una forma de la naturaleza, y sin embargo viva, urgente en su necesidad de comunicación con el hombre, *Color humano* interrumpe felizmente un prolongado silencio en la obra de María Granata. (*Poetas de Ayer y de Hoy.*)

EUGÈNE IONESCO: *Notas y contranotas.*

Obra que no sólo ilustra sobre la génesis de las famosas piezas del autor, sino que constituye también uno de los más valiosos testimonios sobre el teatro del siglo XX. (*Cristal del Tiempo.*)

EUGÈNE IONESCO: Teatro IV: *El peatón del aire - Delirio a dúo - El cuadro - Escena para cuatro personajes - Los saludos - La ira.*

Este nuevo tomo reúne pruebas muy variadas, pero igualmente irrefutables, de uno de los talentos más originales del teatro contemporáneo. (*Gran Teatro del Mundo.*)

EUGÈNE IONESCO: *El rey se mucre.*

El último avatar de Béranger, esa encarnación del hombre común que Ionesco presentó en *Rinoceronte* y otras festejadas creaciones. (*Teatro en el Teatro.*)

JEAN-PAUL SARTRE: *Colonialismo y neocolonialismo.*

Forma este libro el tomo V de *Situations,* nombre ejemplarmente existencial que Sartre ha dado a sus colecciones testimoniales de artículos y ensayos sobre temas contemporáneos. (*Cristal del Tiempo.*)

ANTONIO DE LA TORRE: *Mi padre labrador.*

El distinguido poeta argentino ha sabido alcanzar la difícil sencillez de lo auténticamente popular, sin renunciar a los dones de una sensibilidad sumamente culta. (*Poetas de Ayer y de Hoy.*)

ANA WEYLAND: *La vida simple.*

El lector de esta engañosa *vida simple* descubrirá en su trasfondo los sentimientos más profundos e intensos, y será premiado por el descubrimiento de esta voz tan precisa, aun en la angustia, tan sencilla, aun en la exploración de la experiencia humana más compleja. (*Poetas de Ayer y de Hoy.*)

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

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

NORTE

Revista Hispánica de Amsterdam

Año VII - Nº 2 **marzo-abril de 1966**

HOMENAJE A CÉSAR VALLEJO

JAN BAKKER: *César Vallejo, hacedor.*

ALEJANDRO LORA RISCO: *Dimensión del paisaje en los heraldos negros.*

ALEJANDRO ROMUALDO: *César Vallejo.*

A. VALBUENA BRIONES: *El nuevo estilo de Vallejo.*

Redacción:
POSTBUS 297, Amsterdam, Holanda

Editorial: Polak & van Gennep, 608 Keizersgracht, Amsterdam, Holanda

Suscripción anual ..... u$s. 3.50
Números sueltos ..... u$s. 0.75

Cuenta Postal / Postgiro 289400 a nombre de la Editorial



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)

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 Haperin, 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

NOVEDADES

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

De venta en las principales librerías

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035

Apartado 965 Tel.: 23-34-68

México 12, D. F.

NEUE RUNDSCHAU

Vierteljahrsschrift
Begründet v·n 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

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... $ 600.—
EXTERIOR ..... u$s. 6.—

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

DIA	MES	AÑO

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

CHEQUE O GIRO Nº

por valor de ..... pesos m/a.
..... dólares m/a.
a la orden de REVISTA SUR.

.....
FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

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

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....
.....
Dirección .....
.....
Localidad .....
Giro Postal / Cheque por $ 600, a partir del número .....

índice

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

Los temas más vivos del pensamiento contemporáneo:

POLITICA - LITERATURA - ARTE - CIENCIA - FILOSOFIA

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

He aquí algunos trabajos de sus últimos números:

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

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

índice DICE LO QUE NO SE DICE (en España)

APARTADO 6076 - MONTE ESQUINZA 24 - MADRID 4 - ESPAÑA

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

Suscripción anual (6 volúmenes)

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

Precio del ejemplar del año corriente:

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

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

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

HISPANIC REVIEW

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

Editors:

OTIS H. GREEN

ARNOLD G. REICHENBERGER

Subscription price: $ 7.50

BENNET HALL

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

Philadelphia 4, Pennsylvania

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**

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 *Indice*, 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!

alcor

Publicación Paraguaya de Cultura

Director: *Rubén Bareiro Saguier*

●

Aparición Bimestral

Suscripción anual: u$s 2.—

Libros publicados:

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

En preparación:

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

ITURBE 870 **ASUNCIÓN** **PARAGUAY**

SURVEY

A Journal of Soviet and East European Studies

Nº 60 July 1966

Annual subscription £ 10 or $ 4

Free specimen copy on request

Editorial office: Summit House

1 Langham Place, London W.1

Subscription office:

133 Oxford Street, London, W.1

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.

HUMBOLDT

Revista trimestral dirigida por Alberto Theile

Nº 24 1965

ÍNDICE

HERMAN LÜBBE: *Ciencia y política.*

HELMUT SCHELSKY: *Ideas sobre la función del periodismo en la sociedad moderna.*

RUDOLF GROSSMANN: *Bolívar y Bello.*

En conmemoración del 10º aniversario de la muerte de JOSÉ ORTEGA Y GASSET (18 de octubre de 1865).

UDO RUKSER: *Rasgos principales de la filosofía orteguiana.*

MARTIN HEIDEGGER: *Encuentros con Ortega y Gasset.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Recuerdo a José Ortega y Gasset.*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Con Einstein en Toledo.*

JOHANNES FRANZE: *El imborrable recuerdo de Richard Strauss en la Argentina.*

HANS MAGNUS ENZESBERGER: *Ensoñación.*

HORST BIENEK: *Coloquio con Jorge Luis Borges.*

ALDO PELLEGRINI: *Evolución del arte moderno en la Argentina.*

HEINRICH BOLL: *La balanza de los Balek.*

STEFAN GEORGE: *Al parque ven que dicen muerto.*

BLAS DE OTERO: *Yo soy aquel que ayer no más decía.*

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

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

ÜBERSEE-VERLAG, Hamburgo 36, Neue Rabenstr. 28

Zona Franca

REVISTA DE LITERATURA é IDEAS

Año 11

Director: *Juan Liscano*

Comité de Redacción: Guillermo Sucre
Luis García Morales
Baica Dávalos
Elisa Lerner
César Dávila Andrade
Pierre de Place
Pedro Briceño
Alfredo Gerbes
David Alizo

Suscripción anual: 12 números, $ 6,00

Número suelto: $ 0,50

Redacción y Administración

Edificio Llaguno, Esquina de Llaguno, Torre 1, Ap. 1-A10

Teléfono 829240 - Apartado 8349 - Caracas - Venezuela

ENSAYOS

FRANCISCO AYALA: El Escritor en la Sociedad de Masas.
ARTURO BAREA: Unamuno.
ROGER CAILLOIS: La Incertidumbre que nos Dejan los Sueños.
ROGER CAILLOIS: La Poética de St-John Perse.
RICHARD CHASE: La Novela Norteamericana.
LEÓN CHESTOV: La noche de Getsemani.
LANZA DEL VASTO: Principios y Preceptos del Retorno a la Evidencia.
FRIEDRICH DURRENMATT: Problemas de Teatro.
T. S. ELIOT: Sobre la Poesía y los Poetas.
DORIS V. FALK: Eugenio O'Neill y la Tensión Trágica.
M. K. GANDHI: La Civilización Occidental y Nuestra Independencia.
JEAN GIONO. El Caso Dominici.
ROMANO GUARDINI: La Cuestión Judía.
MARTIN HEIDEGGER: La Pregunta por la Cosa.
KARL JASPERS: Esencia y Formas de lo Trágico.
KARL JASPERS: Leonardo como Filósofo.
C. G. JUNG: Sobre Cosas que se Ven en el Cielo.
C. G. JUNG: Presente y Futuro.
ERNST JUNGER: Tratado del Rebelde.
VICTORIA KENT: Cuatro Años en París.
LANCELOT LAW WHYTE: La Forma de lo Desconocido.
DWIGHT MACDONALD: El Cine Sovietico.
EDUARDO MALLEA: La Vida Blanca.
ANDRÉ MALRAUX: Discurso ante el Acrópolis.
THOMAS MANN: Advertencia a Europa.
P. MANSELL JONES: Charles Baudelaire.
ROMANO GUARDINI: El Fin de los Tiempos Modernos.
JACQUES MARITAIN: Los Judíos entre las Naciones.
HENRI MICHAUX: Un Bárbaro en Asia.
MAX MULLER: Crisis de la Metafísica.
IRIS MURDOCH: Sartre.
H. A. MURENA: Ensayos Sobre Subversión.
H. A. MURENA: Homo Atomicus.
VICTORIA OCAMPO: De Francesca a Beatrice.
VICTORIA OCAMPO: Juan Sebastián Bach (El hombre).
VICTORIA OCAMPO: La Belle y sus Enamorados.
VICTORIA OCAMPO: Tagore en las Barrancas de San Isidro.
VICTORIA OCAMPO. Testimonios (5ª serie).
VICTORIA OCAMPO: 338171 T. E.
VICTORIA OCAMPO: Virginia Woolf en su Diario.
GEORGE ORWELL: Ensayos Críticos.
Panorama de la Cultura de los Estados Unidos.
THEODOR REIK: Masoquismo en el Hombre Moderno.
DENIS DE ROUGEMONT: El Amor y Occidente.
JEAN-PAUL SARTRE: Reflexiones sobre la Cuestión Judía.
JEAN-PAUL SARTRE-MARTIN HEIDEGGER: Humanismo y Existencialismo.
MAX SCHELER: Amor y Conocimiento.
ALBERT SCHWEITZER: Filosofía de la Civilización.
C. P. SNOW: Las Dos Culturas.
CECIL SPRIGGE: Benedetto Croce.
ENID STARKIE: André Gide.
LOGAN PEARSALL SMITH: Imágenes del Yo Romántico.
EDMUND WILSON: Literatura y Sociedad.
VIRGINIA WOOLF: un Cuarto Propio.
ELEMIRE ZOLLA: Antropología Negativa.

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

ÚLTIMA NOVEDAD

SUR

CARAMELO FUNDIDO

por TENNESSEE WILLIAMS

CARAMELO FUNDIDO es un volumen de cuentos que junto con **LA EXPIACIÓN** —colección de relatos que SUR ofrecerá próximamente— ha servido para asegurar a Tennessee Williams un puesto como autor vigoroso y original en el campo de la narración breve. En ellas puede vislumbrarse el dominio que Tennessee Williams posee de muy diferentes estilos. "Tres actores de un juego de verano", por ejemplo, es un profundo y conmovedor estudio de la desintegración de un individuo, tal como la mostró en *Un tranvía llamado Deseo*. La delicada y luminosa nostalgia de "Semejanza entre la caja de un violín y un ataúd" hará que los lectores recuerden *El zoo de cristal*. Otras narraciones, como "Dos en una reunión", son más vivaces y brillantes. Y una de ellas —"Algo le sobreviene a la viuda de Holly"— es un ejercicio de ironía fantástica. Sin embargo, cada uno de los relatos demuestra, en su forma particular, la característica mezcla de penetración psicológica, compasión e inteligencia que han valido a Tennessee Williams sus éxitos en el teatro.

SUR

Viamonte 494, 8º — Buenos Aires

C. G. JUNG

PARACELSICA

El médico y alquimista que anticipó nuestros tiempos

No es extraño que fuese Jung, uno de los padres de la moderna psicología profunda occidental, quien se interesase por restaurar a la imagen de Paracelso —que si bien no resulta en general desconocida, se tiene de ella una versión que en verdad la falsea totalmente. Su mirada profunda y amplia sirve para mostrarnos la vida y obra caóticas del maestro renacentista en forma tal que estas páginas se convierten en una inolvidable lección acerca de la infinita complejidad del hombre.

SUR

VIAMONTE 494, 8º BUENOS AIRES

Teoría y Praxis

por Jürgen Habermas

Con un amplio dominio de la historia y de la acción de las ideas en la historia, Habermas practica —en estos estudios para la investigación sistemática de la relación entre la *teoría* y la *praxis*— un estilo de pensamiento dotado de la serenidad de quien confía en la fuerza de sus argumentos, libre de resentimientos y de la tentación de infructuosas polémicas. Su posición, que no puede clasificarse entre las que han imperado ideológicamente durante la primera mitad de este siglo, tiene un núcleo central que consiste en la provocativa actitud de quitar a las convicciones del sentido común su carácter obvio.

Con esta obra excepcional la Editorial Sur se complace en continuar su nueva

Colección de ESTUDIOS ALEMANES

dirigida por Victoria Ocampo, Helmut Arntz, Hans Bayer, Ernesto Garzón Valdés, Rafael Gutiérrez Girardot y H. A. Murena.

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

Títulos publicados

Fundamento y Abismo del Poder, por Dolf Sternberger.

Hombre y Mundo en la Filosofía Comunista, por Gustav Wetter.

La Universidad: Ensayos de Autocrítica, por autores varios.

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º T. E. 31 - 3220 Buenos Aires

SUR

NÚMERO 300 MAYO-JUNIO DE 1966

MENSAJE EN LA QUINTA JORNADA MUNDIAL DEL TEATRO

Sobre esta escena, lugar cualquiera, en que cualquier cosa es signo porque ninguna es real, cualquiera verosímil o absurda por no ser verdadera, todo es maravillosamente posible. En este aquí que es todas partes, esta noche que es siempre, el mundo entero y la historia de ayer y de mañana, de hoy y de jamás, se ofrecen a la elección de una fantasía gratuita.

Saludo en ti, teatro, al sueño universal.

Milagro, miraje, ante los ojos fascinados y los oídos cautivos, una acción imaginaria va a nacer, a la que corresponderá la adhesión de los corazones exaltados. Poder de la acción: la fuerza cómica, el horror trágico, la turbación dramática se imponen por contacto inmediato, la ilusión actuada crea la creencia. Equivocadamente te llaman representación: eres participación o no existes.

Te agradezco, teatro, el recordarnos que el hombre es acción y que actuar es creer.

Poder, también, de la comunión así realizada entre los hombres. Trasciende las divisiones y las fronteras de la naturaleza y de la sociedad y hasta de la cultura. A diferencia de otros espectáculos, el público de teatro no es una colección de soledades individuales: es una comunidad en busca de su alma y que, ciertos días, la encuentra para nunca más olvidarla.

Teatro, tu puesta en escena es, en la sala, la puesta en condición de la fraternidad humana.

En fin, lenguaje, e incluso de primera necesidad: lenguaje, es decir pensamiento. Palabras que os apoderáis de las voces y de los rostros más expresivos para permitirnos contemplar en público nuestros más profundos secretos, palabras encarnadas que animáis cuerpos vivientes, deseables, frágiles, para conducirlos a través de combates, de seducciones, de argumentos y de trampas, hasta los cumplimientos o anonadamientos, grandiosos, lastimeros o ridículos, del amor o de la muerte, de lo grotesco o de la gloria, vuestras evocaciones inteligibles me hacen sobrepasar lo que veo. Por vosotras, pienso lo que creo, y lo juzgo. Gracias a vosotras, dejaré esta sala de apariencias con un sentido valedero para mi vida real.

Habré, pues, atravesado estos encantos como una prueba significativa. Teatro, que por tus mentiras me aclaras mis errores, y me libras tú mismo de tu magia, eres purificación. Tu nombre es *catharsis*.

En esta Quinta Jornada Mundial del Teatro, la UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, se honra en testimoniar, a través de este homenaje, la grandeza, la universalidad y la eterna juventud de teatro: Actores, actores, directores y todos vosotros, gentes de teatro, gentes de viaje, mecánicos poetas, os digo, en nombre de la Organización, la gratitud del público. Ojalá podáis, por vuestra parte, merecer constantemente su estima y su afecto; ojalá podáis no olvidar jamás la dignidad de vuestro arte, vosotros a quienes se os ha otorgado el temible poder de hacer reír y llorar juntos a los hombres.

RENÉ MAHEU

(*Traducido por V. O.*)

ESTRUCTURAS TOPOLÓGICAS EN LA LITERATURA MODERNA

"Hay un águila sobre la casa roja;
llueve pero no se moja.
Cuenta sus plumitas,
deben ser treinta y dos justitas."

Éste es un viejo poema alemán para niños. Marquen ustedes cada sílaba del poema con una raya en el papel y llegarán a esta conclusión: tienen que ser treinta y dos. Durante siglos, el análisis matemático de obras literarias se redujo a demostraciones de esta clase. La ciencia literaria entendió y utilizó las matemáticas sólo como el arte de contar. Ya en la antigüedad muchos autores se limitaron a preguntarse cuántas plumitas tuvo tal o cual águila literaria. Ernst Robert Curtius es autor de un sorprendente capítulo sobre la composición numérica. La enorme abundancia de datos que recogió muestra fehacientemente la importancia del papel que representaron ciertos órdenes aritméticos en la literatura antigua y latina medieval. Desde luego, en esta destreza de composición están implícitos la mística y el simbolismo pitagóricos del número. Después, a estos elementos se sumaron imágenes bíblicas: el número tres alude a la trinidad; el número siete, a la creación; el número treinta y tres, a los años de vida de Jesús, etcétera. La composición de muchos poemas y tratados clásicos se basa en estas relaciones numéricas y en otras aún más complejas. La obra de Dante todavía abunda en ese tipo de referencias, y no faltan eruditos ensayos que procuran descifrarlas. Pero también se ha atribuido a obras más modernas, con razón o sin ella, una estructura aritmética. Se ha creido encontrar en Goethe y en Novalis una oculta ley de construcción de este género. Hace poco el germanista Kurt Weinberg publicó un grueso volumen sobre la obra de Kafka, poblada de juegos numéricos. A menudo es difícil decir qué es método y qué es locura escolástica en estas oscuras interpretaciones. En todo caso, la base matemática es primitiva: es medieval, más que moderna.

Sólo muy recientemente se han intentado nuevas formas de análisis matemático. En los últimos diez años, los estudiosos del manierismo han descubierto un aspecto que permanecía ignorado desde los tiempos de Leibniz: la relación entre poesía y arte combinatoria. Y no sería difícil mostrar con el ejemplo de las obras contemporáneas las posibilidades estéticas y también los callejones sin salida que se presentan en este ámbito. Por otra parte, los progresos logrados por la teoría de la información dan intervención a dos disciplinas matemáticas: la estadística y el cálculo de probabilidades. Aplicarlas a textos literarios suscita considerables dificultades metodológicas y es preciso admitir que por ahora son meras posibilidades. Además, plantean un problema filosófico que no me propongo resolver: el problema de si es posible medir la literatura.

Por mi parte, no ambiciono proceder con exactitud matemática. Ni tengo el propósito de tomar medidas. Cuando emplee algunos principios y conceptos elementales de una disciplina matemática como es la topología, cometeré una usurpación, un robo. Más que matemático, soy un salteador de caminos. Y puesto que ante todo me permitiré explicarles qué entiendo por topología, ruego a quienes sepan matemáticas que se tapen los oídos y piensen que aquí no se ha de hablar de Hausdorff y de Brower, sino de Sterne, Clemens Brentano y Borges.

La topología investiga las propiedades generales de los espacios. No tiene en cuenta las dimensiones mensurables, como las rectas o los ángulos; procura en cambio averiguar si un espacio es cerrado o abierto, limitado o ilimitado. Se ocupa de las relaciones entre la totalidad de un espacio y sus partes; de su dimensión y la relación entre interior y exterior. Conceptos como *ejecución y unión,* como *circunstancia* y *margen* son muy importantes. Con respecto a sus propiedades topológicas una esfera del tamaño de la tierra y una pelota de fútbol no se diferencian. Tampoco importa que la pelota esté desinflada. En cambio, la cualidad topológica se modifica cuando la esfera o la pelota tienen uno o más agujeros. Diferenciar diversas clases de nudos o exponer sobre la superficie de un papel la superficie curva de la tierra son problemas topológicos sencillos. El trébol en los cruces de las autopistas es una solución topológica para el problema de establecer una red de carreteras sin cruces. En fin, la topología permite componer una teoría general del laberinto, y ya me permito recordar aquí que el laberinto ha llegado a ser una metáfora central en la literatura moderna.

Por lo demás, el concepto de espacio, tal como se aplica aquí, no se

limita al mundo corporal tridimensional. Como sabemos, en matemáticas puede hablarse de espacios de ene-dimensiones. En ese caso, *ene* puede tener cualquier valor y es indiferente que el espacio se constituya mediante números o cuerpos o sucesos o esferas de la realidad o cualquier otro elemento. Esta peculiar neutralidad del concepto de espacio hace posible razonar topológicamente inclusive fuera de las matemáticas. Los psicólogos han aprovechado esta posibilidad: existe una disciplina que se llama psicología topológica y que ha logrado excelentes resultados en la investigación de las percepciones y los procesos de aprendizaje y orientación en los niños.

Quiero comenzar con un texto muy sencillo, que traduciré para ustedes: *Un perro corrió a la cocina, / allí se robó un hueso. / El cocinero lo mató / con un cucharón bien grueso. / Vinieron muchos perros. / Le hicieron un sepulcro / y en una negra piedra con lágrimas escribieron: Un perro corrió a la cocina, allí se robó un hueso* . . . etcétera.

Pueden ustedes imaginar cómo sigue esta canción y también que nunca termina. Espero que no la menosprecien. A mí, por lo menos, me parece mucho más interesante que los versos sobre el águila con sus treinta y dos plumitas. A primera vista bastaría comprobar que el sentido de este último texto es el de una repetición sin fin. Quien quiera darle un nombre especial podrá llamarlo cíclico y recurrente, con lo cual habrá acudido ya a dos conceptos matemáticos. Pero con ello no se habrá descrito del todo la estructura de la narración. Pues los versos recurrentes no están puestos uno junto a otro. Cuando el relato acerca del perro que corrió a la cocina aparece por segunda vez, no está ubicada *junto* al primer relato sino *en* el primero. Imaginemos el espacio narrativo *Uno* como un círculo; el espacio narrativo *Dos* será entonces como un segundo círculo ubicado en algún lugar del primero. Y el espacio narrativo *Tres* estará en el interior del *Dos*; el *Cuatro*, dentro del *Tres* y así sucesivamente. Puede decirse que el poema infantil describe y constituye a la vez una sucesión infinita y periódica de espacios entrecruzados. El límite de estos espacios se da respectivamente mediante los dos puntos que siguen a las palabras "con lágrimas escribieron". No se trata sólo de un final de estrofa, sino de un margen que diferencia entre sí diversos grados de ficción. Y lo vertiginoso en esta configuración no es tanto su infinitud potencial cuanto su grado creciente de abstracción. Pues a cada repetición, el relato se aleja cada vez más del acontecimiento narrado originariamente. Para que no crean ustedes que mis indagaciones se reducen a un par de poemitas infantiles, quiero leerles unas cuantas frases de una novela publicada en 1962:

"Turmann —así comienza Ernst Augustin su primer libro, *La cabeza*— vivía realmente, vivía entre torres de gas e inquilinatos y se fue a pasear por una corriente de la realidad. Pero en su casa, y en su cómoda, tenía una plazuelita de arena con torres de gas e inquilinatos pequeños y en esta plazuelita de arena vivía un hombre llamado Asam, que desde allí se fue a pasear por una corriente de la realidad; pero en su casa, y en una cómoda muy pequeña, tenía igualmente una plazuelita de arena, en la que un hombre iba a pasearse entre torres de gas e inquilinatos convencido de que existía."

En este texto la iteratividad queda interrumpida por una frase irónica. El número de espacios ficticios queda reducido a tres.

El esquema topológico de ambas composiciones muestra que en ellas hay un espacio narrativo que se diferencia de todos los demás, esto es, el primero. Las palabras "Un perro corrió a la cocina" significan, en su primera aparición, algo distinto de lo que significan en cada una de sus repeticiones, aunque éstas son literalmente iguales a aquélla. Su espacio narrativo incluye los siguientes, pero no es abarcado por ningún otro. Linda directamente con el mundo no ficticio, con el "mundo exterior", es decir, con el mundo en que realmente hay perros y cocinas.

Este límite entre el espacio interno de la ficción y el espacio externo de la realidad define, naturalmente, el hecho literario y, en suma, toda configuración estética. Ese límite hace de la obra lo que la obra es. Pero es difícil de definir y su naturaleza me parece muy problemática. Los escritores no aceptan sin reservas ese límite. La literatura siempre ha intentado relativizarlo. Y puede conseguirlo de dos maneras aparentemente opuestas: o bien cuando se refuerzan los márgenes de la obra, esto es, cuando se los duplica o multiplica, o bien cuando se los rompe o, en una palabra, cuando se intenta suprimirlos.

Ya hemos analizado ejemplos extremos de multiplicación. El poema del perro que corrió a la cocina parece infinito: la iteratividad "hacia dentro" encubre los límites externos y de hecho es imposible resolver cómo ha de leerse el primer verso. Por ejemplo, podría suponerse que, a su vez, es una inscripción en una piedra escrita por otros perros. De modo semejante, Augustin suscita una inseguridad categorial: intenta engañarnos acerca del hecho de que entre "nuestra" realidad y la de la novela existe una diferencia de principio, en cuanto pone la una en tela de juicio mediante la otra. Si nos

entregáramos a su lógica, la ficción ganaría en crédito precisamente en la medida en que lo perdería la realidad.

Pero los dos textos extreman un artificio muy viejo: el de la narración enmarcada, como en *Il Decamerone*, que intenta separar un espacio narrativo *Dos* con la realidad a través de un espacio narrativo *Uno*. Si se continúa el proceso, se obtendrán otras interpolaciones y la imagen topológica de la composición se asemejará al corte transversal de una célula con varios núcleos, como por ejemplo en el *Phantasus* de Tieck. Este esquema admite infinitas variantes y complicaciones. Hay una estructura topológica extremadamente compleja en el *Tristram Shandy* de Sterne; sólo mediante un análisis detallado puede desentrañarse su construcción. Y para describirla es preciso recurrir a la exposición gráfica. Por lo demás, el mismo Sterne volvió una y otra vez sobre su composición, y agregó a su libro, como "símbolo manchado", una hoja marmolada, es decir, un modelo topológico por excelencia. Aquí, el principio gestor de espacios narrativos nuevos no es la iteratividad, sino la divagación. Como en la simple canción infantil, el esquema estructural de Sterne se convierte en tema. Pero la divagación no sólo crea espacios nuevos de ficción: tiene además una dimensión temporal. Y el modelo topológico resulta así duplicado: en el juego con los diversos espacios temporales y en el juego con los espacios narrativos.

De modo semejante funciona en el teatro la representación dentro de la representación. Aquí el principio se hace *visible*, ya que dentro del teatro se alza un segundo teatro, que está como encajado en el primero. El "límite" entre ficción y realidad se da aquí mediante el margen del ámbito de representación. Este procedimiento también es muy antiguo, como se sabe, y si elijo un ejemplo actual es porque lleva muy lejos el proceso. Me refiero a la pieza de Peter Weiss sobre Marat. Se trata de una representación en la representación en la representación. Dentro de la pieza pueden diferenciarse tres espacios: muy "interiormente", la acción misma, esto es, el asesinato de Marat; en torno al asesinato, su escenificación por Sade con los locos de Charenton; finalmente, como el espacio de ficción más "externo" y a la vez como límite con el público, el palco del director del manicomio. Entre la acción central y el espectador situado en el recinto del teatro hay, pues, tres proscenios. Weiss, de modo muy consciente, contrapone esos espacios diferentes. De ello resulta la ambigüedad del esquema. Por una parte, produce un efecto de distanciamiento; por la otra, destruye los límites entre los espacios de ilusión. El *regisseur* se traba en una disputa con Marat, su

héroe; el director-espectador se mezcla en el curso de la acción desde su palco. Las figuras de la acción apelan directamente al público.

Hay una pieza en un acto de Ionesco construida con más virtuosismo y que lleva al colmo el recurso de la representación en la representación, pero que no tiene otro tema que el del propio virtuosismo. La pieza se llama *L'Impromptu de l'Alma*. Éste es el comienzo:

(Ionesco duerme, la cabeza recostada sobre la mesa entre libros y manuscritos. Tiene un lápiz en la mano . . . Suena el timbre. Alguien golpea violentamente a la puerta y llama: ¡Ionesco! ¡Ionesco! Finalmente, Ionesco se despierta. Se restrega los ojos.)

UNA VOZ MASCULINA: Ionesco ¿está usted ahí?

IONESCO: ¡Sí . . . ya voy, un momento! ¿Qué pasa? (*Se ordena el pelo, va hacia la puerta, la abre. Entra* BARTHOLOMAEUS I.)

BARTHOLOMAEUS I: Buenos días, Ionesco . . . Suerte que lo encuentro . . . ¿Qué hacía usted?

IONESCO: Trabajaba, mi querido, trabajaba. . . Estaba escribiendo.

BARTHOLOMAEUS I: ¿La nueva pieza? ¿Ya está lista? ¡Qué curiosidad!

Sigue la conversación entre Ionesco y su visitante. Bartholomaeus I quiere poner en escena la pieza. Ambos hablan sobre cuestiones de teatro. El visitante pide a Ionesco que le lea una parte de la nueva pieza.

IONESCO: Bueno, le leeré algo para que no haya venido en vano. (BARTHOLOMAEUS (se arrellana en la silla.)

IONESCO: La pieza empieza así: Primera escena. Ionesco duerme, la cabeza recostada sobre la mesa entre libros y manuscritos. Tiene un lápiz en la mano . . . Suena el timbre . . . Alguien golpea violentamente a la puerta y llama: ¡Ionesco!

(IONESCO, *leyendo, se sienta en su silla. Entonces suena realmente el timbre, y alguien golpea violentamente a la puerta.)*

VOZ DE UN SEGUNDO VISITANTE: Ionesco ¿está usted ahí?

IONESCO: Sí . . . ya voy, un momento. ¿Qué pasa? (*Se ordena el pelo, va hacia la puerta, la abre. Entra* BARTHOLOMAEUS II . . .)

BARTHOLOMAEUS II (*a* IONESCO): Suerte que lo encuentro . . . ¿qué hacía usted?

IONESCO: Trabajaba, mi querido, trabajaba . . : Estaba escribiendo ¡Siéntese! (*Señala una silla a* BARTHOLOMAEUS II *y se sienta a su vez. Alguien golpea violentamente a la puerta.*)

VOZ DE UN TERCER VISITANTE: ¡Ionesco! ¡Ionesco! ¿Está usted ahí?

Pueden ustedes suponer cómo sigue la pieza. Si el círculo vicioso no se detiene, Ionesco deberá caminar hacia la puerta tantas veces como el perro hacia la cocina.

Pese a la semejanza estructural con la canción infantil, la pieza de Ionesco se diferencia por un punto importante de su estructura topológica. El límite externo del drama con la realidad está "agujereado", ya que en él el autor aparece como figura actuante. La persona empírica de Ionesco se convierte en ficción, y viceversa: el nombre de Ionesco representa algo ambiguo que debe seguir siendo ambiguo.

Este esquema es una invención romántica. Está preformado hasta en sus mínimos detalles en *Godwi,* una "novela rebelde" de Clemens Brentano. Se trata de un relato enmarcado. Un escritor llamado Maria cuenta la historia de Godwi, basándose en cartas y apuntes que tiene a la vista. En el segundo, el mismo Maria aparece como personaje de la novela: visita a Godwi y le pregunta cuál es la continuación de la novela, para que la novela pueda seguir. Pero no hay ocasión para ello, porque el autor muere. Y entonces se cambian los papeles: Godwi se convierte en autor, narra la muerte de Maria y cierra el libro. Pero las cosas no acaban aquí: Maria había planeado este final de la obra. Dice a su héroe: "Haremos juntos el segundo tomo"; y durante un paseo observa: "Ésta es la masa en la que yo caigo, en la página 146 del primer tomo." Como en la obra de Sterne, el juego con los espacios de ficción produce un peculiar encadenamiento de la estructura temporal de la novela.

El hecho de que en su novela Brentano se llame Maria y no, como Ionesco, con su verdadero nombre en nada modifica el intento de romper los espacios de ilusión y de ficción. Tanto en un caso como en el otro se utiliza la persona del autor, que no se sitúa ni en el espacio interior ni en el espacio exterior de la obra. Su situación es indefinida. Como narrador en primera persona, el autor encuentra lugar en la obra; como yo empírico, queda fuera, ligado al espacio de la realidad. El público está situado en una posición intermedia semejante: tanto el narrador como el oyente, tanto el dramaturgo como el espectador pueden incluirse y a la vez excluirse de la obra. Esta laguna topológica se ha utilizado de manera muy variada en juegos con el espacio de ilusión. El romanticismo esbozó por primera vez el esquema con la comedia de Tieck *El gato con botas,* en la que también actúa un público ficticio.

Parece imposible, en principio, romper el marco de la ficción para introducir en la obra fragmentos de la realidad. Sin embargo, se lo ha intentado con frecuencia. El método más sencillo consiste en dejar aparentemente abierto un texto empezándolo o terminándolo en la mitad del relato. Pero de este modo no se pueden borrar sus límites. Los límites serán, sin duda,

inciertos pero no habrán desaparecido. Las interpolaciones de índole no ficticia, como las empleadas por Dos Passos y Döblin, dejan intacto el marco de la ficción. Esto es válido también para el caso límite del *assemblage*, que consta únicamente de fragmentos de realidad. En este caso el espacio de ficción se convierte en simple deslinde, pero existe precisamente como deslinde. Un *readymade* literario sería topológicamente algo definido y sus límites con la realidad permanecerían intactos. Es como si el autor y el público fueran las dos únicas partes atacables de la obra; las únicas en las que podría abrirse una laguna.

Hasta ahora he tratado de mostrar la significación que tienen los modelos topológicos en la relación entre la realidad y el hecho literario. Esas pautas han redundado siempre en rasgos fundamentales de la estructura de la obra literaria. Pero esos modelos pueden convertirse, además, en "contenido" de la narración, como sucede por ejemplo en la obra de Jorge Luis Borges. Las preocupaciones topológicas de este autor se insinúan ya en el título *Laberinto* que se ha dado a la traducción alemana de sus cuentos (se trata de *Ficciones*: observemos, de paso, que el plural indica el manejo de varios espacios de ficción). Borges describe espacios de estructura peculiar sin que por eso su descripción adopte esta estructura. En el relato *La biblioteca de Babel*, dice: "El Universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...]. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos interiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable." Cada una de ellas está ligada con las que la limitan por corredores y escaleras. En los corredores hay espejos. "Los hombres —sigue Borges— suelen inferir de esos espejos que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?)". Ésta es, por lo demás, una observación que plantea cuestiones elementales de teoría de los conjuntos. Operaciones combinatorias pueden llevar a la conclusión de que el número de libros imaginables puede ser muy grande, teniendo en cuenta el número limitado de letras, pero no infinito. De ahí surge la siguiente aporía: "Quienes lo juzgan [el ámbito de la Biblioteca] ilimitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar —lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *la Biblioteca es ilimitada y periódica.* Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, com-

probaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)."

La literatura moderna abunda en descripciones de espacios ficticios de efectos perturbadores. Un relato de Reinhard Lettau titulado *El laberinto* trata exclusivamente de paradojas topológicas. Otro relato insinúa ya en el título el concepto topológico de *Circunstancia;* un tercer relato se llama *Contexto* y describe el espacio que desemboca en sí mismo: "Píntese a Manig... Sol a la derecha. El sol entra por una serie de puertas cerradas de jardín que conducen a un jardín delantero, que lleva a una calle, que lleva a una calle estrecha, que lleva de nuevo a una calle, limitada por jardines delanteros tras los cuales hay una serie de puertas de jardines, tras los cuales Manig se sienta con el pintor. Ahora píntese a Manig."

La estructura de esta narración recuerda la de un cuerpo peculiar que tiene importancia para la topología: la botella de Klein, que desemboca en su propio interior, de modo que no se pueden diferenciar la superficie externa de la interna. Algunas publicaciones de los últimos años demuestran que pueden escribirse novelas enteras basadas en esos principios y acerca de esos principios. Pienso ante todo en la novela de Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe.* Como el título lo indica, se trata de una novela topológica. Un soldado se pierde en una ciudad extranjera. Sus complicadas peregrinaciones lo devuelven incesantemente a determinados puntos iguales o semejantes. De pronto entra a un restaurante donde encuentra a un niño. Hay un pasaje que empieza así:

"*El cuadro con su marco de madera esmaltada representa una escena en un restaurante... Un gran número de personas llena toda la escena: una multitud de huéspedes sentados o de pie y, muy a la izquierda, el patrón, algo elevado sobre el mostrador... Muy a la derecha, una multitud de hombres que, casi todos, lo mismo que los que están sentados en las mesas, están vestidos como obreros, y que vuelven las espaldas a los que están sentados y se amontonan para mirar algún transparente o algún retrato colgado en la pared. Un poco más hacia adelante un niño está sentado en el suelo.*"

Esta descripción desemboca en un diálogo entre el soldado y el niño. Pero no se aclara si el retrato está en el restaurante o el restaurante en el cuadro.

Otro ejemplo es la novela *Los enanos gigantes,* de Gisela Elsner, que originariamente se tituló *El hueco.* Este título indica el tema topológico de la obra, que combina espacios intermedios, lagunas sociales, físicas y

temporales. Gisela Elsner no se limita a tratar y desarrollar el tema, sino que su prosa lo reproduce en todos los niveles formales: sintácticamente, en los diálogos y en la disposición de los capítulos. Al principio estético del hueco, de la laguna, se agrega un segundo principio: el de la incorporación.

También este principio estético se convierte en tema. Con una especie de obsesión el libro reitera formalmente todas las variantes y combinaciones imaginables de dos enunciados elementales, cuya forma básica es ésta: 1. Algo está contenido en algo; 2. Entre algo y algo, hay todavía algo.

Los dos temas del hueco y de la incorporación se entrelazan y pueden elaborarse modelos muy complicados.

El narrador está en la ribera de un río, entre dos puentes. Frente a él, hay un hombre. Desde uno de los dos puentes, cae algo al agua. Dice el texto: "¿Qué ha arrojado usted al agua?, preguntó a un remero que, con el remo alzado a la altura del asiento en medio del río se deja llevar hacia el puente izquierdo . . . ¿Qué? ¿Qué?, dice el remero. Se vuelve hacia él, vuelve la cabeza hacia mí y luego, con el rostro vuelto hacia el puente izquierdo, se deja llevar hacia el puente izquierdo, sin contestar a mi pregunta, a la pregunta del de enfrente, sin una segunda pregunta a mi pregunta, a la pregunta del de enfrente, en caso de que el de enfrente haya preguntado algo, pues yo nada he oído y el remero no ha entendido nada, y se deja llevar hacia la izquierda, quizá porque cree que el de enfrente y yo nos hemos hecho mutuamente la pregunta, y no yo a él. Pues el de enfrente y yo no vemos al remero, nos vemos mutuamente. Voy hacia el banco en que hasta ahora había estado sentado. Mientras camino, me vuelvo hacia el de enfrente para ver si él, mientras camina, se vuelve hacia mí y lo veo volverse hacia mí, mientras camina, quizá para ver si yo me vuelvo hacia él, mientras camino. Y caminando vemos que ambos nos volvemos."

Una prosa semejante tiene una suerte de peculiar avidez, pero no se desarrolla al azar. Crece de manera sistemática como una molécula gigante que se construye mediante una especie de polimerización. En el espacio entre puente y puente, entre el "yo" y el "de enfrente" se pueden interpolar cada vez espacios nuevos y espacios intermedios; entre pregunta y respuesta, nuevas preguntas y nuevas respuestas; en el hueco entre frase principal y frase subordinada, se amontonan otras partes de la oración, en las cuales se abren nuevos huecos, etcétera. Toda comunicación corre el riesgo de sofocarse en sus propias dificultades; cada pregunta lanza un haz de "retro-preguntas".

La prosa de Gisela Elsner es un caso extremo porque sobrepasa los límites de la evidencia. Para analizarla con exactitud necesitaríamos un instrumental algebraico. Quiero citar como último ejemplo un texto cuyo esquema topológico se limita al espacio tridimensional físico y visible. Sus principios estructurales son la simetría y el reflejo. Esto no debe sorprendernos, porque el motivo del espejo es afín al del laberinto en toda la litetura manierista. Hemos encontrado ya una muestra del motivo en Jorge Luis Borges. Volvemos a hallarlo en Alain Robbe-Grillet. Cito un párrafo de su libro *Instantáneas:*

Sobre la mesa sólo hay el hule, la bandeja y la cafetera. A la derecha, ante la ventana, está el maniquí. Detrás de la mesa, sobre la repisa de la chimenea, un gran espejo cuadrangular en que se refleja la mitad de la ventana (la mitad derecha) y, a la izquierda (es decir, a la derecha de la ventana), la imagen del armario con puerta de espejo. En el espejo del armario se refleja, a su vez, la ventana, ahora totalmente (es decir, el ala derecha a la derecha y el ala izquierda a la izquierda). Sobre la chimenea se ven, pues, tres medias ventanas que se suceden casi sin interrupción. Son (de izquierda a derecha): una mitad izquierda, una mitad derecha y una mitad derecha del revés... Además, en el espejo sobre la chimenea se ven dos maniquíes: uno el más delgado, muy a la izquierda, ante la primera ala de la ventana, y otro delante de la tercera (la que está al extremo derecho). Ni uno ni otro aparecen de frente; el derecho muestra el lado derecho; el izquierdo, algo más pequeño, el lado izquierdo... Los tres maniquíes están en fila. El de la derecha está exactamente en la misma línea que la cafetera sobre la mesa. En el vientre de la cafetera brilla una deformada imagen de la ventana... La línea formada por los pilares de madera entre las dos alas se amplía súbitamente hacia abajo hasta volverse una mancha difusa. Es, quizá, otra vez la sombra del maniquí.

Llegado a este punto interrumpiré el análisis para tratar de exponer los resultados. ¿Qué significa esta curiosa acumulación de esbozos topológicos en la literatura moderna? Y en primer lugar: ¿significa algo? Convendrá tener presente que ambas preguntas no pueden responderse acudiendo a razonamientos matemáticos, so pena de caer en un círculo vicioso. Además, tiene que haber una razón de ser para este fenómeno. Está demasiado difundido como para que podamos creer en coincidencias casuales.

Una constante en todos los textos que he citado, desde las canciones infantiles hasta los textos más artificiosos, es la presencia de lo lúdico. Esto nos recuerda que el juego es tanto una categoría estética como una categoría matemática. Desde ambas perspectivas se ha elaborado la teoría de lo lúdico, que reúne a autores tan diferentes como August Wilhelm Schlegel

y John von Neumann y hasta historiadores como Huizinga y psicólogos como Piaget.

Pero la categoría de lúdico es demasiado amplia para determinar el fenómeno que nos ocupa. Lo que estos textos nos transmiten, nada tiene que ver con los juegos de lucha, de azar y de manos. Pero de todos modos hay una serie de juegos de índole topológica. Juguetes sencillos como la muñeca dentro de la muñeca y otros más complejos se relacionan estructuralmente con el versito del perro que corrió a la cocina y con la prosa de huecos e incorporaciones de Gisela Elsner.

Lo que distingue a tales juegos de todos los demás y, según creo, constituye su fundamento de existencia, no es solamente su carácter espacial, sino el hecho de que obligan al jugador a habérselas con el espacio y a saberse mover en él. Por eso quiero mencionar los juegos de orientación. Se ha afirmado que el juego es una actividad que se distingue por no ser provechosa. Ésta es una verdad a medias. Es posible que todos los juegos tengan un sentido biológico, que sean una especie de adiestramiento. Este adiestramiento vital, que ya se ha observado en los animales, pasa a ser, en los hombres, un adiestramiento social. Para la orientación lo que importa en primer término no son las relaciones geométricas, sino las relaciones topológicas. La psicología comprueba esta prioridad de las relaciones topológicas: son las primeras que aprende el niño.

Pero este proceso de aprendizaje se da dialécticamente. Podría asegurarse que toda orientación presupone desorientación. Sólo quien ha experimentado extravíos puede librarse de ellos. Por eso los juegos de orientación son, a la vez, juegos de desorientación. En eso descansa su encanto y su peligro.

El laberinto está hecho para que quien entre en él se pierda, para que yerre. Pero a la vez implica un llamado al visitante para que reproduzca el plan según el cual está construido, y de ese modo resuelva la confusión. Si lo consigue, habrá destruido el laberinto: para quien lo ha desentrañado, ya no hay laberinto.

La dialéctica de la orientación y la desorientación puede seguirse a través de todos los textos topológicos. Es muy simple en la canción infantil y en el breve *divertissement* de Ionesco; es precaria cuando se propone como modelo del mundo. En el momento en que una estructura topológica se presenta como estructura metafísica el juego pierde su equilibrio dialéctico y la literatura que produce se convierte en un medio para demonizar el mundo, para mostrarlo como un mundo que en principio es impenetrable, y también para mostrar la comunicación —cualquiera que sea su género— como algo imposible. El laberinto deja de ser así un desafío a la inteligencia

humana y se instaura como trasunto impenetrable del mundo o de la sociedad. El juego desaparece antes de que el lector lo acepte como tal. Pero con ello deja de ser juego; pues el final abierto pertenece a su naturaleza.

La dialéctica de la orientación y la desorientación puede darse mediante una serie de contraposiciones que son modificaciones de la misma relación fundamental, pero que permiten aproximarse críticamente a los diferentes textos lúdicos. Cuando el juego de la orientación se entabla mediante los espacios de la ficción y de la realidad, que se encajan o se quiebran mutuamente como en Tieck, Brentano, Ionesco o en la novela de Augustin, siempre está presente la contraposición de ilusión y desilusión. El momento crítico y orientador es en este caso la desilusión; el texto lúdico degenera en la medida en que el momento ilusionista cobra más peso. Una relación correspondiente a ese momento ocurre entre la racionalidad y la irracionalidad de los textos lúdicos. La estructura racional es precisamente un rasgo de su calidad estética. Cuando el texto carece de rigor, su valor literario es dudoso. Por otra parte, los modelos logrados muestran una tendencia a convertir la más lúcida racionalidad en irracionalidad. En los textos de Borges se puede comprobar siempre esta conversión. Obran de modo semejante a un *trompe-l'oeil,* esto es: como *trompes-raison* y parece que estuvieran hechos para que ante ellos la razón depusiera sus armas.

Dos conceptos, por fin, podrán ayudarnos a sacar las últimas consecuencias. Desde Brecht, la *Verfremdung* (extrañamiento) ha hecho fortuna como concepto estético. Quizá sea tiempo de recordar que Brecht entendió por ello un procedimiento crítico. Hoy se suele considerar que *Verfremdung* es lo contrario, una especie de mistificación. La conversión de lo uno en lo otro no es siempre fácil de explicar. Las novelas de Robbe-Grillet, por ejemplo, pueden interpretarse tanto de una como de otra manera. Son críticas en cuanto exponen la fragilidad de nuestra orientación en el mundo. Los movimientos del soldado en *El Laberinto* son, literalmente, movimientos "extrañados", es decir se los ha *hecho* extraños. Pero a la vez, esta extrañeza se muestra como una extrañeza insuperable, de principio: el proceso de orientación se interrumpe y, como las figuras en el cuadro del restaurante, se estatifica. Ha desaparecido el juego del soldado; pero esto quiere decir que ya no es juego, sino mistificación.

Como réplica al virtuoso juego de desorientación con el maniquí de Robbe-Grillet podemos citar este texto topológico que ya tiene casi doscientos años:

Cuando arde una casa, hay que tratar ante todo de salvar la pared derecha de la casa que está a la izquierda y la pared izquierda de la casa que

está a la derecha, pues si por ejemplo se quisiera salvar la pared izquierda de la casa que está a la izquierda, entonces la pared derecha de la casa que está a la izquierda está a la derecha y en consecuencia, puesto que el fuego está en esta pared y la pared derecha está a la derecha (pues hemos supuesto que la casa está a la izquierda del fuego) la pared derecha está más cerca del fuego que la izquierda y podría arder, entonces, la pared derecha de la casa, si no se la salva antes de que llegue el fuego a la izquierda que se salva; en consecuencia podría arder algo que no se salva, y podría arder por cierto antes de que algo pudiera arder aunque tampoco se salvara; en consecuencia hay que dejar ésta y cubrir aquélla. Para aprendernos la cosa anotemos: Cuando la casa está a la derecha del fuego se trata de la pared izquierda, y si el fuego está a la izquierda, entonces se trata de la pared derecha.

Lichtenberg, pues de él es el texto, no desconoció el encanto del laberinto, pero no sucumbió ante él. Nunca hubiera aceptado el oscurecimiento como iluminación: Quien toma lo uno por lo otro no tendrá derecho a sorprenderse si el techo, invadido por el fuego, se derrumba sobre su cabeza.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

LA POESÍA DE MONTES DE OCA
O
LA SALUD ES ESCANDALOSA EN UN SANATORIO

Algunos críticos locales reprochan a Montes de Oca su riqueza de imágenes, reparo tan absurdo como el de criticar la esbeltez en el chopo o la blancura en la nieve. No me extrañan los juicios adversos. Tras años de anemia parnasiana es natural que la explosión verbal de este autor, con sus faltas de gusto, lo admito, pero también con toda su fresca y admirable energía, parezca un escándalo. La salud es escandalosa en un sanatorio. Por lo demás, según se ha visto, Montes de Oca sabe que su riqueza es pobreza: "una astilla de silencio atraviesa para siempre los amargos labios del poeta." Las palabras son malas conductoras de poesía y por eso pugna en una lucha de la que no siempre se sale vencedor, por convertir cada palabra en imagen, es decir, por transformarla en *otra cosa*. En juramento: consagración de la realidad por la palabra, de la palabra por la imagen. Como todo poeta auténtico, "hace de tripas corazón". Actitud también escandalosa en un mundo donde muchos hacen tripas de su corazón.

OCTAVIO PAZ

EN EL UMBRAL DE LA PLEGARIA

III

No en palabras de amante que el tiempo vuelve mentirosas,
sino en orgullo,
el héroe al dios iguala.
Y es que la vida abraza nuestro divino nivel
cuando reside en el desarrollo y no en el fruto,
cuando está en el movimiento y no en la flecha,
en el rastro que deja la rodante naranja y no en el árbol,
en el memorable, alucinado viaje que sólo un niño emprende a
[veces.
Así, el instante a la vida otorga el ser,
porque con instantes,
con arrugas que al siguiente vuelco de la ola ya no están,
brotará alguna vez el sólido poema.
Lento al principio, como una flecha que un gallo arrastra,
torpe, como el contoneo del pingüino en la pista del circo,
tembloroso, como el zigzagueante manubrio que lleva un oso
[atravesado
entre los cuernos de metal,
y ágil, definitivamente ágil,
cuando el verso vaya como los humildes veleros impulsados por
[una camisa blanca,
o los zapatos de oro de las hojas
que sin conducir a nadie, viajan.

Y tú señora que haces temblar al pez después de muerto,
que pones en cabestrillo los rayos lunares heridos en la rígida
[montaña;
adorable señora que refuerzas las peceras resquebrajadas
con los esparadrapos de tus lágrimas,
míranos aunque no nos reconozcas.
Y que el mundo de oro que yace amortajado entre mis viejos
[cuadernos,
vuelva a sonreírme.
Que las piedras abandonen el muro al son de la vihuela.
Y que tu invisible semáforo detenga mis pisadas
en la orilla movediza.
Considérame, oh poesía, como un rojo caracol pegado a tu
[torre incandescente.
Acércate a mí con los senos reventando de agua marina
y una flor extraña nadando en los ojos.
Has venido a la guarida de un hombe desacostumbrado a res-
[pirar y a vivir.
Infla entonces este mundo, más arrugado que una bellota,
y que en tus hombros se reclinen las pagodas
y grandes racimos de cabecitas de pájaros.
Comienzo a callarme.
¿De qué seguiría hablando si todo está bien,
si el aire atravesado en la noche por un estilete de finas larvas
[luminosas,
se levanta desde temprano y purifica la cima azul?
¿De qué hablar si no del hombre,
loco de alegría, valsando con su propia sombra
cuando a la nieve le nace un hijo tan puro como ella?
Tal es mi plegaria comenzada en diciembre,
en el mes más amado de las estrellas,
cuando toda invocación es dos veces escuchada.

De *Delante de la luz cantan los pájaros* (1959).

ENSAYO FINAL

Cuando rendimos el cuerpo al sueño
y el sueño a la muerte,
es el paraíso quien responde a nuestras imágenes huecas.
Brilla después el cóndor
ladeado como un pequeño bonete sobre los hombros del planeta
y abandonamos ropajes y vidas que se deshinchan en el aire
como lonas de un circo muerto.
Y al partir, qué lumbre increíble nos cobija,
cuando de pie, en la ola petrificada de los puentes
o en el puente levadizo de la mirada que ya no soporta más
[apariciones,
un orbe nuevo nos saluda
con rientes estafetas impregnadas en el agua y el fósforo del
[porvenir.
Un himno inesperado oprime hasta el derrumbe
las enormes teclas de las escalinatas,
se oye por encima de nosotros el dócil taconeo de los ángeles;
se levanta la raquítica bengala que nunca alcanzó la estatura
[del trébol,
se levanta la fuente que se inclina como una viejecita sobre
[cada instante perdido,
se levanta lo que tiene vida y canta y vuela hasta dejar al aire
[en carne viva,
se levanta la danza imperceptible y la más suntuosa:
la danza inmóvil en la que ofician todas las nostalgias.

De *Delante de la luz cantan los pájaros* (1959).

DESPEDIDA DEL BUFÓN

Se ajaron mis ropas de polvo colorido
al fondo del mar mis vestiduras devolví;
ciego quedé junto al estanque,
junto al río desmayado por un coletazo de su propia espuma.

En vano busqué la imagen mía
mirándome en el espejo oscuro de los girasoles;
perdí el brillo inmortal liquidándolo a grandes sorbos
y también mi franela para limpiar la luna
y el puerto donde el atardecer cae de rodillas.

Perdí mis entrañables pertenencias,
mis lujos de hombre sin nada,
la mirada antigua que crecía
a la velocidad con que el tallo persigue su follaje.

¿Dónde quedarían mis palacios de agua con sueño,
dónde las enormes hojas blancas
que el invierno desprendió del mástil?

¿Las águilas del centro de la tierra,
los dulces inventos de aserrín,
mis bienes todos, apenas mesurables en latidos y alegría,
en qué pliegue del caos hallaron sepultura?

Damas y caballeros, piedras y pájaros:
es la hermosura de la vida lo que nos deja tan pobres,
la hermosura de la vida
lo que lentamente nos vuelve locos.

Oh señores, señoras, niños, flores,
mi corazón comparece por última vez ante vosotros:

se ajaron mis ropas de polvo colorido
al fondo del mar mis vestiduras devolví.

De *Cantos al sol que no se alcanza* (1961)

PRONOMBRES DIVINALES

Pendones y oriflamas
Movían los ojos muertos de los peces
El astro estaba cerca quemaba mis pestañas
Aquello era demasiado los profetas enloquecían
Poniendo en orden el avispero de prodigios

Diciembre se marchaba escoltado por la nieve de las últimas
[dalias
Pompas de turquesa
Volaban por el cráter de una botella sacudida
Todo era cierto porque la ilusión venía desde tan lejos
Mezclaban los tiempos en el presentimiento
La nostalgia refulgente y la caricia renovada

Era el mediodía que yo celebro
Y tú levantas como una custodia derretida en su fulgor
El mediodía del ser
Que él aprieta en su puño
Y ella besa como a una vieja muñeca recién recuperada

El mediodía del ser
Que nosotros descubrimos
Y ustedes defienden con trenos de monja y manotazos de
[soldado
Y ellos que siempre han sido magos
Instalan para siempre en los altares de la perfecta esperanza.

De *Cantos al sol que no se alcanza* (1961)

ESTE IDIOMA

Este idioma brutalmente virgen
y no catequizado
que sin pasar por la palabra
salta desde el aullido hasta el canto;
este aire tan delgado
que avanza por los rulos del sibarita sin tocarlos;
es mi tropa de esquiroles, mi batallón de choque,
mi sonaja para defenderme de los bieldos,
mi tanque guerrero para cruzar las avenidas de alacranes.

Este idioma no catequizado
dirime a besos y estocadas mis asuntos;
cien años de vivir lo hicieron una rosa,
una rosa y un testigo, un ojo abotonado
en la cerradura de las civilizaciones nacientes y caídas.

Es un idioma de amantes encerrados en la aurora,
una escafandra al rojo blanco
que sube a los postes sin alumbrado;
algo sin silencio ni palabras,
en esencia repentino,
como la erupción del ser en la palma de la mano
o un barco transportando al mar en la comba de sus velas.

Este idioma es sólo mío
cuando contiene lo que el cristal contiene,
cuando el hombre se desmaya y refluye
como un tronco o perfumado cetro
hacia la mano que empuña la creación entera.

Y eso es cuanto sé del idioma brutalmente virgen
y no catequizado, que va desde el grito hasta el himno
rozando apenas las palabras.

De *Cantos al sol que no se alcanza* (1961)

BAJO LA TÓRRIDA CEREMONIA SIN ECLIPSE

CANTO XVIII

No volverás a mi mano bumerang florido
No ahora que los ríos de sudor drenan la topera abandonada
Y el impaciente meteoro
Cava en un segundo su propia fosa
No volverás mientras los invitados enseñen
Pesados rostros de arena
Que ningún simún puede levantar
No ahora que la hidra del insomnio
Responde a cada tajo con una cabeza nueva
No ahora sino mañana
Día de reyes que no registra el calendario
Mañana
Cuando la ciudadanía del milagro
Ya no sea tan dudosa en nuestras bocas
Y los balandros extiendan la capa de sus velas
Para que de inmensidad a inmensidad
Pase la riena absoluta que tú eres
Volverás y yo te recibiré
Como recibe el avaro
Una pluma y otra pluma hasta completar un águila
Rombo tras rombo hasta vestir un arlequín
Sueño tras sueño hasta inventar la vida

Selva sobre selva
Hasta componer un ramillete
No volverás ahora
Volverás cuando la sangre inocente remueva los tatuajes
Cuando las tanagras que hoy entierro hasta la cintura
Sean estatuas fogosas y elocuentes
Hasta entonces volverás a mi mano
Bumerang florido
Azor maravilloso.

De *Fundación del entusiasmo* (1963).

ATRÁS DE LA MEMORIA

De hinojos en el vientre de mi madre
Yo no hacía otra cosa que rezar,
Por la grieta de su boca perfumada
Alguna vez el resplandor externo sorprendí;
No estaba yo al corriente de la realidad
Pero cuando ella sonreía
Un mediterráneo fuego se posaba
En el quebradizo travesaño de mis huesos.

Era el impredecible amanecer de mí mismo
Y en aquellas vísperas de gala y de miseria
Pude oír el eco del granizo
Tras la nerviosa ventana carnal;
Arrodillado estuve muchos meses,
Velando mis armas,
Contando los instantes, los rítmicos suspiros
Que me separaban de la noche polar.

Pronto empuñé la vida,
Con manos tan pequeñas

que apenas rodeaban un huevo de paloma;
Jugué a torcer en mil sentidos,
Como un alambre de oro,
El rayo absorto que a otra existencia me lanzaba.

Cabellos y piernas con delicado estrépito
Saludaron el semáforo canicular.
Entonces halé hasta mis labios
La cobija de vapor que yo mismo despedía
Y me dormí en la profunda felicidad
Que uno siente cuando conoce el aire.

De *Fundación del entusiasmo* (1963).

PENÉLOPE

¿Aún son tu manos
las dulcísimas arañas
Que suben y bajan por los hilos del arpa,
Y no descansan si antes no vacían de todo fruto
El nervioso follaje de la música?

No quiero otra cota de mallas
Ni más red aérea,
Que la tejida por ti como defensa
Contra las cuevas encapuchadas
Con el sudor del calamar.
No quiero tampoco ese porvenir
Tasado en un millón de ojos de oro
Y que relumbra en la agujereada alforja
Donde las metáforas sobrenadan
Como un océano de chispas con alas.

Entre los hombres te dejé
En prenda de que mis himnos iban a volver,
Oh fastuoso rehén por cuya causa
Mis charcos murmuran sus sueños de escalera
Y se arrodillan mis raíces,
Cuando destituyo prostituidos trapos como insignias
E implanto vírgenes fuentes que tremolan
Sin tatuaje alguno.

Por eso pregunto si esas manos tuyas,
Que hilaban e hilaban sin cansarse nunca,
Corren todavía en el telar
Como agua por los surcos,
Como descalzos átomos en la pradera inextinguible.

Por eso inquiero por el espigado minuto
Que no tiene los instantes contados;
Por las soberbias predicciones
En trance ya de encarnación:
Por tus manos, Penélope,
Que me aluzaron cuando nada veía
Y que esmaltaron de caricias
Radiosos lunares
Más grandes que los cuerpos.

El suelo está volando.
Ahí donde concluyó mi verdugo también perece.
El porvenir se mide en minas,
No en quilates;
En deslumbramientos,
No en destellos que se interrumpen
En la verdeante alambrada de una zarza.

Tú lo sabes, Penélope,
Cuando sus vuelos no son postizos
El hombre se llama ángel;
Cuando su corazón queda zurcido a los portones sin aldabas,
Hay que llamarlo amante;
Heraldo de sí mismo,
Testigo fijo y de sol a sol,
Si el brillor de sus trompetas
Estremece el umbral de lo que va a nacer.

De *Vendimia del Juglar* (1965).

LA OTRA CARA DE LA DESESPERACIÓN

NOTAS SOBRE EL EXISTENCIALISMO CRISTIANO

Hace diez años, los escritores católicos se ocupaban ya de una síntesis de la "sublevación existencialista". Afirmaban que lo que había comenzado por ser la religiosidad excéntrica de Kierkegaard había desembocado en la franca rebelión de Sartre contra todo lo decente y cuerdo; y hasta se había adentrado en el pensamiento católico con el virus de la ética situacional. Pero la Iglesia estaba alerta; se había hecho oír la alarma. Luego de una operación de limpieza breve y adecuada, llevada a cabo en las revistas teológicas, se conservaría como reliquia otra victoria en las ediciones revisadas de los manuales de teología y todo proseguiría tan triunfalmente como antes. Una vez más, las puertas del infierno no habían prevalecido.

Fuera de la Iglesia, hasta los filósofos existencialistas tendían a finiquitar cuentas. Ya en 1949, F. H. Heinemann preguntaba: "¿Qué está vivo y qué está muerto dentro del existencialismo?" Infería, no sin cierta justificación, que al hablar del existencialismo *como sistema filosófico* se cae en una contradicción, y que por lo tanto el existencialismo había muerto antes de intentar siquiera vivir. Pero el existencialismo es algo que vive, admite, en los problemas que plantea. No obstante, Heinemann da pie para lamentarse, como lo hizo Mounier, de que "una filosofía cuyo propósito es apartarnos de nuestro vano chismorreo" tienda ella misma a degenerar en chismorreo.

Pregunta Heinemann: "¿Son los existencialistas los conductores espirituales de nuestra época?" Y ésta se reduce a otra pregunta: "¿Nos están sacando de la crisis o nos están llevando a un callejón sin salida?" Su respuesta es que Sartre es un pseudoconductor y que todos los existencialistas han dejado al hombre en un callejón sin salida, irreconciliado consigo mismo. Pero ¿es esto exacto?

Estas cuestiones pertenecen al plano del periodismo y el chisme acadé-

mico y no me propongo ocuparme aquí de ellas. El hecho de que el existencialismo *se discuta menos* hoy que en 1950 o 1955 no significa que haya dejado de ser cosa vigente. Por otra parte, sus actividades, diría yo, pueden con justeza considerarse hoy mucho menos nefandas y quizá mucho más provechosas de lo que entonces se creía. Actualmente podemos aceptar sin peligro la presencia de un existencialismo cristiano, vigente no sólo dentro de la filosofía sino también dentro de la teología bíblica renovada, tan elocuente y saludablemente, durante los años del Concilio Vaticano II.

Si al hablar de existencialismo hacemos una distinción entre el "movimiento", la charlatanería sobre el movimiento y la realidad convincente del pensar existencialista, tal vez podamos decir que tanto el movimiento como la charlatanería sobre él tienen menos actualidad hoy que hace quince o veinte años.

El "movimiento existencialista" ("rebelión") se relaciona en la mente popular con los literatos existencialistas franceses, especialmente con el genio austero e irónico de Camus, de quien nos privó la muerte, y con el Sartre amargo de la Segunda Guerra Mundial, también en gran parte perdido, o transformado, en su particular marxismo. Es verdad que, al canonizar a Genêt, Sartre ha mostrado un marcado anhelo de satisfacer la necesidad popular de que el existencialismo sea escandaloso; y al rechazar el Premio Nobel ha improvisado una defensa apresurada contra la posibilidad de que lo identifiquen con los literatos franceses consagrados.

El existencialismo más vigente y de mayor interés hoy para la Iglesia no es algo tan divulgado ni tan discutido como la literatura de ese período: es la teología existencialista, tanto protestante como católica, que tanto debe a Heidegger.

En seguida tenemos que admitir que debemos emplear la palabra "existencialista" con mucha prudencia. Todavía es un término ignominioso entre los católicos, y la gente todavía suele imputarle al existencialismo todo lo que le resulta desagradable o temible. Así, por ejemplo, insinuar que Karl Rahmer (discípulo de Heidegger) podría estar tocado de "existencialismo", en algunos círculos bastaría para reprobarlo; pero difícilmente bastaría para condenarlo ser nada más que un Sartre católico. Eso es lo malo del chismorreo. Puesto que por diversas razones válidas el existencialismo todavía se considera "peligroso", y puesto que la función de los chismes, entre otras, consiste en permitir que la gente goce vicariamente del peligro sin riesgo mayor que el de extraviarse, en este artículo no trataré de agitar ni de conducir a nadie a conclusiones erróneas.

El existencialismo aún está en el aire, en el clima de la teología, y, antes de rechazarlo por enteramente pestífero, intentemos averiguar qué es.

Desde luego que ello resulta a la vez difícil y engañoso. El existencialismo es más una experiencia y una actitud que un sistema de ideas. Tan pronto como empieza a presentarse como sistema, se niega y se destruye a sí mismo. El auténtico existencialismo, no-objetivo, esquivo, concreto, dinámico, siempre en movimiento y siempre buscando renovarse en la novedad de la situación presente, está, como el budismo zen y como el misticismo cristiano, apofático, oculto en la vida misma. Y sobre todo, los clisés periodísticos acerca del nihilismo, el pesimismo, anarquismo y demás del existencialismo son totalmente impertinentes, aunque puedan tener cierto fundamento en determinados escritos existencialistas. Sostengo que tales escritos no pueden tomarse como representativos del existencialismo auténtico.

En vez de intentar una definición más, abstracta y técnica, de lo que de suyo no es ni abstracto ni técnico, empecemos por un ejemplo concreto. La literatura nos ofrece uno muy conocido, en las novelas y cuentos de Flannery O'Connor. Entre los escritores norteamericanos no recuerdo a nadie que haya utilizado tan devastadoramente como ella intuiciones existencialistas. Lo hace, claro está, sin peroraciones, sin plan, sin manifiestos y sin ostentación. El existencialismo común, en realidad, carece de secuaces y de programa. Se contenta con la tarea austera de ocuparse de sus propios problemas literarios, filosóficos o teológicos.

Si nos detenemos un momento en los villanos de Flannery O'Connor, percibiremos y apreciaremos más fácilmente el punto de vista existencialista —ese punto de vista tan fácilmente oscurecido cuando se lo presenta bajo la forma de programa. Así, por ejemplo, en *A Good Man is Hard to Find*, no son los gangsters, por más sangre fría que tengan, quienes se muestran malvados, sino la vieja abuela, charlatana, hueca, sentimental y tonta. No es que sea deliberadamente perversa, pero el hecho es que *hace* morir a todos. Es algo en blanco, una especie de vacío a través del cual habla y obra la némesis peculiar que habita (o ronda) el mundo de Flannery O'Connor —y sin duda también el nuestro, si lo viéramos como ella lo veía. Este aterrorizante obrar de la némesis en y a través del "hombre bueno", nulo y sin valor, se da en su identidad plena y pública en tipos como Rayber, el maestro positivista de *The Violent Bear It Away*.

Lo primero que notan quienes leen a Flannery O'Connor es que sus valoraciones morales parecen extrañamente revueltas. Los personajes buenos son malos y los malos tienden a ser menos malos de lo que parecen. Esto no es de suyo tan inusitado. Pero los personajes extravagantes de Flannery O'Connor, aunque siguen siendo lo más extravagantes posible, resultan dominados por una extraña cordura. Al final, los cuerdos son los dementes incurables. Los "buenos", los "justos" y los "mansos" son los

que causan todo el daño. El "amor" es una fuerza destructiva y la "verdad" es la mejor forma de mentir.

Ahora bien, Rayber, según todos los cánones el tipo de persona que nuestra sociedad acepta como normal, no sólo es un hombre cuerdo, sino que es bueno. Maestro, hombre de perspectivas audaces y optimistas, inspirado y agraciado con una visión científica del mundo, conoce los mejores métodos para ayudar a la gente a ser feliz y adaptarse a la mejor de las sociedades posibles.

Él es quien ve más allá de las tonterías, prejuicios y mitos. Él es quien hace que el muchacho dedicado a los estudios bíblicos se acueste con la muchacha frustrada del bosque para librarla de su ansiedad e iniciarla en una forma de vida más dichosa y plena. Él es quien, cuando nace el hijo de aquellos, quiere protegerlo contra el tío fanático, profeta y creyente. Él es quien sufre (se queda sordo para siempre) por tratar de librar al chico de las trabas tremendas del oscurantismo y la superstición. Rayber es nuestro tipo de hombre ¿verdad? Un positivista cabal y práctico, adaptado a una época científica. Es cierto que no es católico, pero hay católicos que piensan como él, quizás hasta podríamos convencerlo de que nosotros también somos así de razonables cuando queremos.

Sin embargo, cuando leemos a Flannery O'Connor sentimos que nos invade un sentimiento molesto: estamos del lado del fanático y el chico demente, y en contra de este zombi razonable. Estamos contra todo lo que él representa .

Tal es el efecto lamentable que produce leer a los existencialistas.

Rayber quiere ayudar al muchachito salvaje a encontrarse a sí mismo, a olvidar la locura aprendida del profeta, a convertirse en un ciudadano dócil y útil dentro de un mundo de oportunidades donde por último podrá alcanzarlo todo. Rayber no calcula el costo que habrá de pagarse en sacrificios. *"Yo puedo compensar todo el tiempo que hemos perdido. Puedo ayudarte a corregir todo lo que él te ha hecho, ayudarte a que tú lo corrijas . . . Es un problema nuestro, de los dos."*

Tal vez no haya sido bondadoso de parte del muchacho, Tarwater, dudar tanto del mundo de la razón y la compañía, ni mirar de ese modo el aparato que debido a su sordera usaba el Maestro. *(Lo que encargaste —dijo lentamente— ¿Se te enciende en la cabeza?)*

Y nosotros compartimos su satisfacción cruel. Hemos llegado a admitir que este Mefistófeles positivista es un vacío total, un portavoz de los demonios.

—No recuerdo qué color de ojos tiene —solía decir, fastidiado, el viejo—. ¿Qué importa el color si conozco la mirada? Sé lo que hay detrás.

—¿Qué hay detrás?

—Sabe una barbaridad —dijo el chico—. No creo que haya nada que no sepa.

—No sabe que haya nada que él no pueda saber —dijo el viejo—. Ese es su problema. Cree que si hay algo que él no puede saber, alguien más inteligente que él se lo puede decir, y lo sabrá de todos modos. Y si fueras allá, lo primero que haría sería probarte la cabeza y decirte en qué estabas pensando y cómo llegaste a pensarlo y qué deberías estar pensando. Y antes de mucho ya no serías dueño de ti mismo, sino que le pertenecerías.

Éste es, en suma, el argumento del existencialista contra el cientificismo y el sociologismo de la sociedad positivista. Es un alegato a favor de la persona y la libertad personal, espiritual, contra el determinismo y el cercenamiento.

El viejo no era injusto con Rayber. Su *hubris* consiste precisamente en eso: en la convicción de que la exactitud infinita y la fuerza niveladora del "método científico" le han otorgado un mandato para transformar a los demás según su propia imagen de la nada. Y aunque él es "nada", sabe bien que otros le pertenecen, puesto que él cuenta con la ciencia.

Si para Flannery O'Connor el maestro apacible, agnóstico y objetivo no es tanto un mal como un vacío, y si eso es lo que significa ser un villano —esa voluntad de reducir a todos los demás, mediante un proceso infalible, al mismo vacío— empezamos a comprender al existencialismo en su resistencia apasionada contra la actitud positivista. También empezamos a ver por qué el existencialismo no es, después de todo, un peligro inmediato en una sociedad inclinada casi en su totalidad a los consuelos del pragmatismo.

El existencialismo no ofrece ni atractivos ni peligros para la gente perfectamente convencida de que su rumbo es el acertado, de que posee los medios para lograr una felicidad razonablemente perfecta, de que tiene un mandato divino para destruir o eliminar a cualquiera que parezca entorpecer este propósito.

El existencialismo cuestiona la validez y hasta la posibilidad misma de tal propósito. Pero para el positivismo, no es discutible su exactitud. Ni tampoco su naturaleza. El positivismo ni siquiera requiere estar totalmente seguro de su propia meta. La dirección debe ser la acertada, puesto que está determinada por sus procesos y su método científico. Para él el único problema que realmente cuenta es *cómo* seguir moviéndose cada día con mayor rapidez en la misma dirección. La filosofía se reduce a saber cómo. El interrogante "¿qué?" es relativamente insignificante. Con tal de que se

sepa *cómo*, no hay que preocuparse del *qué*. Sólo hay que iniciar el proceso, y mantenerlo en marcha. El *qué* viene solo. De hecho, el *cómo* tiende cada vez más a determinar el *qué*.

(En Vietnam, por ejemplo: sabemos cómo se hace cierto tipo de guerra. Volcamos nuestro "saber cómo" en una guerra que no es del tipo de las que conocemos. Insistimos en ese "cómo" que conocemos, y puesto que tenemos medios para insistir en nuestra posición, en contradicción con todos y con todo, incluso la realidad, acabamos por transformar la guerra en un *qué* correspondiente al *cómo* conocido. *Qué* estamos haciendo resulta así al fin de cuentas carente de importancia. La tecnología reduce todo a los términos de sus propios procesos. La marcha de esos procesos ocupa el lugar de todas las demás realidades.)

El interrogante "quién" también resulta impertinente excepto en la medida en que es reductible a un *cómo*. Es decir, lo que importa no es tanto la persona sino la posición que ocupa, la influencia que despliega, el dinero que gana, y su utilidad general para lograr que se hagan las cosas, o al menos su lugar dentro de la maquinaria social. De modo que no se identifica al hombre por su carácter sino por su función o su renta, no por lo que es sino por lo que tiene o lo que sabe hacer. Si nada tiene, no cuenta, y lo que se le haga o se haga con él deja de ser motivo de preocupación ética.

Por eso al pragmatismo y al positivismo le interesa el interrogante "cómo". A la metafísica tradicional, sea la escolástica (realista) o la idealista, le interesa el interrogante *qué*. El existencialismo se plantea también el problema del *quién*.

La verdad objetiva de la ciencia persiste sólo como una media verdad -o menos aún, si la verdad subjetiva, la *Wahrsein*, del sujeto no se toma en cuenta. No se halla el verdadero ser examinando al sujeto como si fuera objeto. Se lo halla en la autorrealización, es decir, en la libertad, en la responsabilidad, en el diálogo (con el hombre y Dios), y en el amor. Al existencialista, para decirlo con otras palabras, le interesa la identidad personal auténtica, y le interesa en la forma en que no puede interesarle nunca a los métodos behavioristas y a la psicometría. (A los tests no les incumbe, ni son capaces de descubrir, *quién* piensa, sino sólo *cómo* reacciona). La objeción principal del existencialismo, que lo coloca en diametral oposición con el positivismo, es la siguiente: la pretensión de la ciencia y la tecnología de ampliar la capacidad de la persona humana para la vida y la felicidad es fundamentalmente fraudulenta, porque a la sociedad tecnológica no le interesan en lo más mínimo los valores, y menos aún las personas: le interesa pura y simplemente el funcionamiento de sus propios

procesos. Los seres humanos son utilizados como meros medios para este fin, y el único problema importante que se plantea con respecto a ellos no es *quiénes* son sino *cómo* se los puede usar más eficazmente.

A esta altura, podríamos retroceder cien años para examinar una página profética de Kierkegaard, de *La época actual*. Se describe allí el proceso de "nivelación" y de "reflexión", relacionado con lo que el pensamiento existencialista más reciente llama "alienación" y "enajenamiento".

El proceso que Kierkegaard llama "nivelación" es aquel por el cual la persona individual se pierde en la extensa vaciedad de un espíritu público. Puesto que identifica esta abstracción con la realidad objetiva, o simplemente con "la verdad", renuncia a su propia experiencia e intuición. Reniega de la conciencia y se pierde. Pero el espíritu público es una pura abstracción, un no-ser. "*Porque*", dice Kierkegaard, "*el público está hecho de individuos en los momentos en que no son nada*", es decir, cuando han renunciado a la conciencia, la decisión personal, la elección y la responsabilidad, y se han entregado al goce de ser parte de un puro mito. El ser mítico que piensa y obra por todos y comete los actos más vergonzosos sin un momento de vacilación o de vergüenza, en realidad no es ser alguno. Quienes participan de sus actos pueden hacerlo en la medida en que se han abstraído de sí mismos, y se han rendido a la vacuidad pública que creen entera y objetivamente real: ese ser colectivo cuya voluntad no es la voluntad de nadie, cuyo espíritu no es el espíritu de nadie, que puede contradecirse a sí mismo y sin embargo seguir siendo consecuente consigo mismo. "*Cada vez más individuos, debido a su indolencia exangüe, aspiran a no ser nada a fin de convertirse en el público.*" Por lo tanto, concluye Kierkegaard, el público es un "*todo abstracto formado del modo más ridículo por todos los participantes que se convierten en un tercero (un espectador)*". Este proceso de nivelación, de autoabandono, la renuncia a la identidad a fin de atreverse a lo que nadie se atreve y participar en lo impensable como si fuese uno un testigo inocente, arrasa el mundo como un "*irremediable incendio de la abstracción*". "*El individuo ya no pertenece a Dios, a sí mismo, a quien ama, a su arte o sus ciencias; tiene conciencia de pertenecer en todo, del mismo modo que un siervo pertenece a una heredad, a una abstracción a la cual lo somete la reflexión (enajenamiento)... El proceso de nivelación abstracta, esa autocombustión de la raza humana producida por la fricción iniciada cuando el individuo deja de existir como particularizado por la religión, está destinada a continuar como un alisio hasta que consuma todo.*"

El existencialismo tiene sobre todo conciencia de ese peligro. Insiste incansablemente en que es el único gran peligro de nuestra época, puesto

que prevalece tanto dentro del positivismo capitalista de Norteamérica como dentro del positivismo marxista de los países comunistas. Por ese motivo en todas partes se condena al existencialista por diversas razones que en general se reducen a ésta: es un rebelde, un individualista que, por apartarse del empeño común de la sociedad tecnológica y rumiar sus propias insatisfacciones, se condena a sí mismo a la inutilidad, la esterilidad, la desesperación. Puesto que no quiere participar en el glorioso y opulento estar juntos de la sociedad de masas, tiene que pagar el precio del aislamiento infructuoso. Es un masoquista. Tiene su merecido.

Desde luego que esta crítica encierra una exageración considerable de una clase especial de existencialismo, el de Sartre, por ejemplo, que se presta a una caricatura fácil por ser desaforado, negativo, licencioso y generalmente abatido. La conclusión moral que de ello sacan los órganos de difusión masivos es, por ejemplo, que el disconformismo resulta hoy más fatal que nunca. No someterse a la "nivelación" es convertirse en un ser extraño. Sólo el público es plenamente humano. La esfera privada ya no puede serlo, excepto si da entrada en su intimidad a lo abstracto y lo general.

Para probar la docilidad, hay que dejarse invadir totalmente por la imagen pública y la voz pública. Si uno lo hace, recibirá en pago cierta particularidad negativa: no se verá obligado a una perturbadora confrontación *personal* con otros seres humanos. Los tratará como a desconocidos, como a objetos que no reclaman directamente amor; y si lo hacen, puede eludirse fácilmente tal exigencia. De modo que para no correr riesgos, nunca hay que apagar la TV, y nunca, en circunstancia alguna, hay que tener una idea, un deseo o tomar una decisión que sea auténticamente propia. En la vacuidad general, el ruido universal, es donde uno se queda solo.

Todos los existencialistas han protestado contra este estado de cosas. Citaré dos obras típicas: *El hombre en el mundo moderno*, de Karl Jaspers, y *El hombre frente a la sociedad de masas*, de Gabriel Marcel. La "existencia" auténtica (en cuya defensa se convierte uno en "existencialista") se contrapone al *dasein* descarnado e inerte, el "estar presente" del objeto indiferenciado que es el hombre alienado en la masa, el hombre neutro, *das Man*. *Dasein* es el modo pasivo, sin motivo, del ser del individuo que simplemente se halla arbitrariamente inmerso, por un destino inescrutable, en un mundo de objetos. Es un dado en un juego de azar. Ni se acepta ni se rechaza a sí mismo, es incapaz de querer auténticamente ser lo que es, se somete al proceso. Es la única realidad que conoce. Está empeñado sobre todo en una cosa: la gimnasia mental y social mediante la cual sigue siendo al mismo tiempo partícipe y espectador, público y particular, sigue estando pasivamente comprometido y emocionalmente distante de la masa

pública amorfa dentro de la cual todos son espectadores y sin embargo todos de algún modo ejecutan inexorablemente las enormidades que el público "hace". Todos ven, todos participan como por substitución de la agitación colectiva (a veces, hasta del éxtasis colectivo) sin "estar presentes" realmente nada más que como cosas, como fragmentos de la escena. Todos están enterados, todos consienten, pero consienten sin riesgos porque son neutrales. Es decir, consienten pasivamente, no eligen, no deciden. Aceptan lo que ha decidido el público, o sea nadie.

Desde el momento en que uno elige existir verdadera y libremente, acaba todo eso. La decisión empieza con la aceptación de la propia finitud, las propias limitaciones, en realidad, la propia insignificancia: pero cuando la propia insignificancia es vista como cuestión de elección personal, de aceptación libre, y no como parte de la extensa vacuidad informe de la masa anónima, adquiere un nombre, una presencia, una voz, una opción en las acciones del mundo real: no el mundo abstracto del público sino el mundo concreto de los hombres vivos.

Aquí llegamos a un punto que requiere inmediata aclaración. El existencialismo no es un apartarse de la mundanalidad. No es "monástico". Todo lo contrario; es una filosofía abiertamente mundana en el sentido de que no concibe más opción realista que la de ser un hombre vivo en el mundo de los hombres. Pero el auténtico mundo de los hombres, precisamente, no es la ilusión colectiva, ficticia y arbitraria, de "el público".

La verdadera oposición entre el existencialismo y sus contrarios está justamente en esto: el existencialismo sostiene siempre de uno u otro modo que las formas de pensamiento y de vida aceptadas y convencionales de hecho han intentado substituir la verdadera comunidad del hombre con el hombre por un mundo engañoso de relaciones inauténticas e ilusorias. Esto, dirían, es obvio. Un sistema que exige la renuncia de la personalidad, destruye por ese solo hecho toda posibilidad de comunidad. Tenemos entonces un conflicto entre dos conceptos de comunidad: una ficción falsa y arbitraria, un colectivo estar juntos, dentro del cual se entrega toda posibilidad de existencia personal auténtica y se contenta uno con la propia presencia neutral de casi-objeto dentro de la masa pública; o una genuina comunidad de personas que ante todo han aceptado su suerte frágil, que han elegido existir contingentemente y por ende han aceptado la soledad de la persona que debe pensar y elegir por sí misma sin el cálido apoyo de las ficciones colectivas. Sólo entre tales personas libres es posible la verdadera comunicación. Al mismo tiempo, esa comunicación es absolutamente necesaria si han de ser personas libres y maduras, que existen auténtica-

mente, con rostros, identidades, e historias propias. La persona auténtica no nace en aislamiento estoico sino en el abrirse y en el diálogo del amor.

La clave de este concepto de comunidad se halla en la palabra "abrirse". El mundo del *dasein* es un mundo donde todas las posibilidades se cierran al individuo, que *a priori* ha renunciado a su elección. Como individuo es indiferente: ha entregado sus opciones, su capacidad de determinar el futuro recurriendo a tal o cual posibilidad. Se ha sometido a la fuerza niveladora abstracta de "el público", "el partido", "la ciencia", "los negocios" o lo que fuere. En tal caso, en vez de comunicación franca entre libertades personales, tenemos la sumersión de individuos atomizados en una masa general. El verdadero abrirse significa la aceptación de la propia existencia y las propias posibilidades en confrontación con, y en relación libre, vital, con la existencia y las potencialidades de los demás. Aquí es donde el famoso "Yo-Tú" del existencialista judío Max Buber ha aportado tanto al personalismo cristiano de nuestros días. El mundo del *dasein* y de los objetos se define sólo mediante la relación "Yo-ello". El "yo" que se considera a sí mismo como puro sujeto aislado rodeado de objetos, también inevitablemente se considera un objeto. En un mundo donde nadie más, ningún "otro" es voluntariamente identificado, el "Yo" también pierde su propia identidad. En la práctica, la vida colectiva de la sociedad de masas es un mero conjunto de identidades espurias y ficticias. Por un lado vemos a los conductores o héroes que resumen en sí el no-ser colectivo de la masa y se convierten, por así decir, en íconos de la vaciedad pública (ver el libro de Max Picard *Hitler in Ourselves*); por otro, a los individuos alienados que se fabrican para sí burdas identidades contemplándose a sí mismos en el héroe tipológico. La vida interior de todas esas gentes es una rutina opaca y comunal de fantasías admitidas cuya existencia se mantiene gracias al sueño colectivo que continúa, sin interrupción, en los órganos de opinión masivos.

La libertad mediante la cual se libera uno de la tiranía de la vacuidad es la libertad de elegir uno mismo sin estar de antemano determinado por el público, sea en sus fantasías tipológicas o en sus presiones sociológicas. ¿Cuál es entonces la base de esta elección? ¿En qué sentido se la puede llamar absoluta? En el sentido de que se la hace en, y procede de, el santuario inviolable de la conciencia personal.

Precisamente aquí es donde el existencialismo ateo se muestra tan insatisfactorio y tan contradictorio. Según Jaspers, Marcel y todos los demás existencialistas fundamentalmente religiosos, la conciencia es incomprensible salvo como voz de una Razón trascendente del ser y la libertad: con otras palabras, Dios mismo. De ahí que la elección fundamental mediante

la cual uno escoge una existencia propia, personal y autónoma, sea una elección de *uno mismo como una libertad que ha sido dada por Dios.* Es aceptación de la propia existencia y la propia libertad como puro don.

Dentro del existencialismo religioso, la nada vacía, atea, de la libertad y la persona, el *néant* de Sartre, se convierte en el abismo luminoso del don divino. El yo es por cierto "vacuidad", pero vacuidad en el sentido de los místicos apofáticos como San Juan de la Cruz, en quien la *nada* del yo totalmente libre de imágenes, proyectos y deseos ficticios, se convierte en el *todo*, el *Todo* en que la libertad del amor personal se descubre en su Razón y Fuente trascendente que solemos llamar Amor de Dios, del cual ningún nombre humano puede dar cuenta ni puede explicar.

Cuando se aclara esto, inmediatamente vemos por qué aun el existencialismo no religioso está inconscientemente orientado hacia una visión religiosa de la vida (si es que la palabra "religiosa" es adecuada, como ya veremos). También por esta razón puede afirmarse que los existencialistas religiosos son más numerosos que los ateos, y también que aun los que no sostienen idea religiosa alguna, como Heidegger, están espontáneamente orientados hacia una visión religiosa del destino humano.

Si echamos una mirada amplia y rápida al terreno del existencialismo, encontramos por un lado a Camus y a Sartre, ambos explícitamente clasificados por ellos mismos de ateos. Tenemos a Heidegger, que es no-religioso. Por otro lado, tenemos a Jaspers, cuyo pensamiento es fundamentalmente teísta y hasta cristiano; tenemos el existencialismo judío de Buber, el existencialismo ortodoxo de Berdiaev, el existencialismo budista de Suzuki y Nishida, el existencialismo protestante de Bultmann, Tillich y demás, el existencialismo católico de Gabriel Marcel y Louis Lavelle. Es cierto que tanto Marcel y Lavelle como otros aquí nombrados han renunciado a la designación de existencialistas. Pero persiste el hecho de que el pensamiento religioso más significativo de nuestra época, sea dentro de la filosofía o la teología, ha recibido la marca de ideas "existencialistas" sobre la situación actual del hombre. Recordemos también que hasta Maritain y Gilson, aunque fieles a Santo Tomás y criticando el existencialismo desde el punto de vista tomista, han contribuido en no pequeña medida a una perspectiva cristiana que de un modo general es existencialista (ver *La existencia y el existente* de Maritain).

Desde luego que debemos repetir aquí que las connotaciones corrientes del término son del todo engañosas, y dejar claramente sentado que no debemos entender por eso una supuesta infiltración en el pensamiento católico de negativismo, desilusión y desenfreno moral. El existencialismo cristiano, al contrario, se relaciona con el retorno a un modo de pensar

bíblico, enteramente concreto y personal y, en realidad, mucho más fundamentalmente cristiano que la actitud abstracta e intelectual que se ha aceptado como "único" enfoque católico durante casi setecientos años.

Examinemos entonces los elementos básicos de la nueva teología existencialista.

Hace años, Karl Adam, a quien nadie pensaría en llamar existencialista, protestaba contra la idea católica rutinaria de la fe nada más que como conformidad intelectual con proposiciones dogmáticas. La fe, decía, no podría jamás reducirse a "*un conocimiento puramente intelectual y por ende superficial de la doctrina de la Iglesia, y a una mera conformidad de la mente.*" Y luego agregaba lo que sigue, que entona exactamente con la nueva teología y, podríamos añadir, con la perspectiva renovada de la fe vista a la luz del Segundo Concilio Vaticano.

"*Todo 'Credo', dicho en el espíritu de la Iglesia, debería ser un acto de dedicación completa del hombre total a Dios, una conformidad surgida de la grande e inefable aflicción de nuestra naturaleza limitada y nuestro pecado.*"

Ya aquí aparece formulado lo que el Concilio Vaticano II ha explicado perfectamente. Vemos la diferencia entre dos conceptos de fe y de Iglesia. Por un lado, tenemos que la Iglesia es en primer término un organismo público autoritario y el acto de fe es, por parte del individuo, la aceptación intelectual de lo que este organismo enseña pública y oficialmente. De modo que el acto de fe es eterna profesión de ortodoxia y orden, declaración de conformidad (respaldada sin duda por una voluntad sincera) a fin de merecer, por así decirlo, una garantía religiosa. El acto de fe, entonces, es una declaración de que uno es un miembro de la organización digno de confianza, dispuesto a obrar de acuerdo a todo lo que ésta sostiene públicamente, y a atacar todo lo que a ella se oponga. Esas profesiones dogmáticas de fe son desde luego necesarias y oportunas en determinadas circunstancias. Les corresponde un lugar. Pero como dice Karl Adam, no agotan las posibilidades de la verdadera fe cristiana.

Para empezar, no toman suficientemente en cuenta la "situación existencial" del hombre. En esto es en lo que ideas como las de Jaspers y Heidegger pueden servir a los teólogos.

Ciertamente puede uno aprobar con toda sinceridad fórmulas dogmáticas correctas sin que se discuta la base espiritual íntima de la propia existencia. Puede uno admitir que Dios lo ha creado y redimido sin manifestar un sentimiento profundo de compromiso personal en una relación religiosa con Él. En realidad, y ello siempre es trágico tanto para el individuo como

para la Iglesia, la mera admisión formal de tales verdades puede llegar a reemplazar, en la práctica, toda entrega íntima y personal a Dios. La religión se torna así cuestión de formalidades y gestos. "*Esta gente me honra con los labios y no con el corazón.*"

En ese caso, nos enfrentamos con el tipo de cristianismo que Kierkegaard atacaba precisamente porque transfería a la esfera religiosa toda la facticidad, la rutina y la falsedad de la "nivelación abstracta". En vez de obedecer la Palabra y el Espíritu de Dios vivos en su Iglesia (cuerpo de quienes se aman unos a otros precisamente en la medida en que se han liberado de la facticidad y la rutina) renuncia uno al mismo tiempo a la propia integridad humana y religiosa. Efectivamente, ello es desastroso si se considera que la Iglesia debería ser la única esperanza del hombre alienado que se recobra a sí mismo y su libertad. La Biblia nos muestra, sin ambigüedades, que la sociedad humana es de suyo "caída" y alienada. Enajena al hombre de sí mismo y lo hace esclavo del error. La palabra de Dios saca al hombre de ese error y lo vuelve a su verdadero ser. La función primordial de la Iglesia es inquietar al hombre y perturbarlo en el mundo de la facticidad incitándolo a volver a sí mismo. *Metanoiete*, arrepiéntete, muda tu corazón, es el mensaje inagotablemente repetido de la palabra de Dios al hombre en la sociedad caída. Quien oye esta palabra, no puede contentarse con la "rutina" niveladora de la sociedad de masas. Desgraciadamente, vemos que, de hecho, la sociedad de masas va restringiendo cada vez más la superficie del suelo apto para que germine la semilla del Evangelio. En el mejor de los casos, el alma del hombre-masa es una parcela de abrojos. Casi siempre es simplemente el borde de un camino pisoteado por una multitud impaciente e inmotivada.

Ahora hay que examinar y delimitar muy seriamente el concepto actual de "religión".

Si en la práctica la función de una religión organizada resulta ser nada más que la justificación y canonización de las rutinas de la sociedad de masas; si la religión organizada renuncia a su misión de inquietar al hombre en las profundidades de la conciencia, y busca en cambio tan solo "ganar adeptos" que se ajusten, sonrientes, al status quo, la religión entonces merece la crítica más severa e inflexible. Y tal crítica no es una deslealtad. Al contrario, la exigen la fidelidad a la verdad y a Dios. Uno de los aspectos más importantes de nuestra teología bíblico-existencialista actual es precisamente la conciencia profética de una obligación de oponerse a las pretensiones de cualquier práctica religiosa que colabore con el "proceso de nivelación" y la alienación.

Ello significa que esa teología ha de poner de manifiesto una preocupación social definida y, a la luz de la Biblia, ha de identificar y rechazar todo lo que comprometa las normas de justicia y misericordia exigidas por la palabra de Dios. Las identificará precisamente por la medida de auténtico amor y respeto a la persona humana. De modo que, por ejemplo, toda pretensión de que tal o cual política o estrategia merece sanción "cristiana" y el favor de la Iglesia debe ser examinada a la luz de los principios a que nos hemos referido. Si de hecho supone el apoyo a la organización abstracta, que aprueba o concede a una fuerza destructiva el poder de coercer la conciencia individual, ha de rechazarse por fraudulenta, por incompatible con la verdad cristiana, y por desobedecer el mandato bíblico del amor. En una palabra, la Iglesia no puede poner implícitamente al hombre en poder del "público" irresponsable y anónimo. Si lo hiciera, se destruiría a sí misma al destruir la verdadera libertad y la auténtica comunidad humana.

Por cierto que debemos reconocer el peligro del individualismo, pero debemos también tener plena conciencia de dónde está ese peligro.

La falsa comunidad de la sociedad de masas es en realidad *más individualista* que la comunidad personalista contemplada por el Evangelio, la *koinonia* del amor intersubjetivo entre las personas, que es la Iglesia. La sociedad de masas es individualista en el sentido de que aísla a cada sujeto individual de su semejante inmediato, reduciéndolo a un estado de relación impersonal, puramente formal y abstracto, con otros individuos objetivizados. Al disolver los vínculos más íntimos y personales de la vida en la familia y el pequeño subgrupo (la granja, el taller del artesano, la aldea, el municipio, el pequeño negocio), la sociedad de masas aparta al individuo de "el otro" concreto y humano y lo deja solo y desamparado en presencia de una vacuidad colectiva, sin rostro: el público. De modo que, como ya se ha dicho, el hombre-masa no se halla relacionado con seres humanos de carne y hueso, dotados de la misma libertad y responsabilidad y con los mismos conflictos que él, sino con imágenes tipológicas idealizadas: el Fuehrer, el Presidente, el As del Deporte, el Cantante de Moda o el Hombre Espacial.

La sociedad de masas integra totalmente al individuo en la masa confinándolo rigurosamente a los límites de su propio no-ser individual. La función de la Iglesia consiste, entonces, en no intensificar ese proceso otorgándole una sanción religiosa inviolable y tranquilizando la angustia del espíritu alienado instándolo a obedecer al Estado. Consiste precisamente en fortalecer a la persona individual contra la gran tentación de entregarse, de renunciar a su personalidad, de caer y desaparecer en el vacío. "*El hombre*", dice Heidegger, "*quiere entregarse al mundo. En su conversación y su curiosidad cotidiana se prepara para sí una tentación permanente, la tentación de la*

caída." Hay en esto, sin duda, algo de la ineludible jerga existencialista, pero en esencia recuerda el mensaje escatológico del Nuevo Testamento.

Si de hecho la Iglesia no hace nada para combatir esta "tentación de la caída" salvo invitar al hombre a que acepte unas pocas fórmulas intelectuales y siga luego su camino con el resto de la multitud, habrá faltado a su responsabilidad más grave. Si por otra parte interpreta mal la seriedad de la teología moderna y se deja llevar con entusiasmo aparentemente plausible por una imagen espacial de sí misma, fracasará igualmente.

Si bien el concepto popular hace suponer que el "existencialismo" no tiene más función que permitir que el hombre haga lo que quiera, dejándolo a merced de la fantasía y la pasión subjetivas, apartándolo de la vigencia protectora de la autoridad social, vemos que en realidad se trata de algo diferente. Si se comprende bien la teología existencial, se ve que esa teología pone a descubierto la responsabilidad social espuria mediante la cual el hombre huye de su verdadero ser y se refugia en el mundo neutro, caído, de la alienación. La verdadera rebelión de hoy contra Dios no es la del individuo desafiante y prometeico, sino más bien la de la colectividad masiva y abstracta dentro de la cual el hombre en neutro, *das Man*, el hombre en la masa anónima, llega a estar serenamente convencido de su inviolable seguridad como amo de su destino y de su mundo. Al buscar su lugar dentro del mundo moderno, la Iglesia debe cuidarse de no aceptar o canonizar la *hybris* de la sociedad tecnológica.

Donde fallan algunas formas de existencialismo es en su incapacidad para ir más allá del descubrimiento del individuo y la afirmación de sí mismo fuera y aparte de la masa neutra y obligado a defenderse con todas sus fuerzas contra la explotación o la invasión por otros. Ello es particularmente cierto en el Sartre de la primera época, para quien "*L'enfer c'est les autres.*" Ni sus posiciones políticas doctrinarias ni su relación "ilegal" con Simone de Beauvoir pueden modificar en nada ese juicio del existencialismo sartriano cerrado al diálogo y a la verdadera comunión.

Con respecto a Camus, el problema es mucho más sutil y profundo. Pocos hombres de nuestra época, cristianos o no, han tenido a la vez una conciencia tan serena de las limitaciones del hombre dentro de la sociedad de masas y tanta piedad y comprensión de la situación de ese hombre. *La peste* es una novela de crisis y alienación en la cual unos pocos consiguen mostrarse personas auténticas por abiertos y disponibles en medio de una masa de seres humanos irreflexivos y estupefactos. En esa obra, dicho sea de paso, se hace un examen de la Iglesia y se la halla deficiente en la persona de un sacerdote jesuita que, a pesar de cierto grado de heroísmo y ab-

negación, permanece aislado de las realidades humanas y de los demás hombres debido a las "respuestas oficiales" mediante las cuales ya ha resuelto de antemano todos los problemas.

La teología existencial no pretende conocer de antemano todas las respuestas. No le interesan las respuestas ni las declaraciones ("qué", "cómo") sino la existencia auténtica del hombre (*quién*). Depende de su capacidad para el diálogo con su semejante, su aptitud para acudir en la necesidad de otro, para desistir de sus propios derechos y pretensiones anteriores a fin de entenderse con el otro en un terreno común. Por lo tanto, no le interesa simplemente (como parece ocurrirle a Sartre) la fría afirmación de la propia particularidad. Pero en la *teología* existencial cuenta algo más que el abrirse a los demás. El hombre no puede abrirse sinceramente a los demás a menos que antes admita su capacidad de oír y obedecer la palabra de Dios, de soportar y comprender la angustia inevitable de un alejamiento de Dios y de su propia verdad íntima. Puesto que este llamado a la autenticidad se oye en las profundidades de la conciencia, la teología existencial hace hincapié en la formación de la conciencia. A toda costa busca defender la conciencia personal contra la deformación producida por influencia de la ilusión colectiva. Es desgraciadamente fácil que la conciencia se deforme nada más que por prestar atención a los reclamos de las inquietudes mundanas. La inquietud de la propia particularidad y la propia libertad pueden incluirse entre las "mundanas".

La teología existencial se concentra en la gracia y el amor más que en la naturaleza y el derecho. Tiende a mirar la gracia menos como una cualidad sobrenatural modificante de nuestra naturaleza humana que como un acontecimiento, un encuentro escatológico con Dios, que, mediante Su palabra, nos restituye la capacidad de auténtico arbitrio personal y la facultad de amar en una "nueva creación". Lejos de ser un paso más en el desleimiento liberal y racionalista del mensaje evangélico, la teología existencial, por su contenido bíblico, pone muy de relieve la obediencia de la fe, la entrega de la persona libre a Cristo. Lejos de ser una justificación de la desobediencia, la teología existencial insiste en que sólo en la obediencia de la fe descubrimos verdaderamente nuestra existencia auténtica, nuestro verdadero ser. Aunque Heidegger no sea nunca explícitamente cristiano, ese elemento de apertura a la gracia, esta capacidad de obediencia está implícita en su filosofía, de la cual ha dicho John Macquarrie: *"Aunque Heidegger no lo reconoce, su modo de ver al hombre nos lleva a un punto en que, o bien debe intervenir la gracia divina, o hay que abandonar enteramente toda concepción de una existencia auténtica."*

A la teología existencial le interesa el hombre en su mundo y en su

época. La palabra de Dios, el diálogo del hombre y Dios, no se limita a una meditación sobre la Biblia escrita hace dos mil años. A la luz de la revelación bíblica, el cristiano siente que Dios lo incita, lo requiere, le habla aquí y ahora en los hechos de nuestra propia historia confusa y a veces alarmante. Pero el existencialismo cristiano sabe con precisión que no puede eludir el presente y escapar de él hacia un pasado seguro y estático, conservado para él en un reino de esencias ideales al cual puede apartarse en el silencioso recogimiento. Su recogimiento no le valdrá de nada si sólo le sirve de pretexto para no abrirse a su hermano aquí y ahora. La insistencia existencial en la gracia como acontecimiento, como encuentro siempre renovado con Dios y con el semejante *ahora*, en la realidad presente, en la aceptación y la disponibilidad dinámica, altera la perspectiva idealista y estática que trata la gracia como una "cosa", una "mercadería" a la cual se llega por virtud de un secreto espiritual, un sistema seguro, una técnica de meditación.

Dígase lo que se dijere, el existencialismo cristiano no es gnóstico. No considera la gracia como una "provisión" de luz y combustible para la mansión espiritual en la cual uno vive en aislamiento satisfecho. Ve la gracia como un encuentro y una respuesta escatológica, como un abrirse del corazón a Dios, una respuesta del Espíritu que está en nosotros a nuestro Padre Dios (Romanos, 8,15-16) con la obediencia de la fe, con humildad y abriéndose a todos los hombres. La gracia es filialidad y diálogo, a los cuales la muerte y la resurrección de Cristo han quitado todos los obstáculos y limitaciones, sea de la ley, de la naturaleza, del pecado, del egoísmo, del temor, y hasta de la muerte. La gracia es reconciliación perfecta y total, en Cristo con el verdadero ser de uno, con el semejante, con Dios.

John Dalrymple (que no es "existencialista" declarado) resume así todo esto en *New Blackfriars* de julio de 1965: "*La cuestión es si hoy ofrecemos a Cristo al mundo como persona liberadora o como agente de restricción. Si hemos de presentar a Cristo como agente liberador, antes tenemos que haber alcanzado nosotros esa liberación; haber vencido nuestros prístinos temores; tenemos que haber orado antes. En este nivel es donde la teología moderna tiene su mayor significación espiritual. Sus ideas nos mueven poderosamente a la creación.*" Es importante recordar esto porque la comprensión superficial de la teología moderna parece desembocar en un activismo inquieto, de suyo una ilusión y una evasión.

Rudolf Bultmann ha hecho lo posible por sacar a la luz todo lo que de implícitamente cristiano estaba latente en la filosofía existencial de Heidegger, y Macquarrie dice de él: "*El propósito de la teología de*

Bultmann, incluso sus opiniones sobre la demitologización, es proyectar una luz sobre el mensaje esencial del Nuevo Testamento para los hombres y mujeres de nuestro tiempo, y presentarlo como la única posibilidad apropiada que todavía le queda a un mundo perplejo."

De ahí que aunque pueda parecer que el existencialismo de Heidegger acaba con heroísmo estoico en presencia de la muerte inevitable, Bultmann y otros teólogos cristianos influidos por Heidegger han ido mucho más lejos. Han reestructurado convincentemente la teología clásica de la esperanza cristiana y evangélica dentro de las categorías de la libertad existencialista.

Lejos de ser un culto negativo de desesperación antivital, la teología existencial es un reto a la esterilidad y la desesperanza íntima, el optimismo falso y la verdadera desesperación que se ocultan en la ilusión laica y positivista. Para el mundo caído no puede haber futuro auténtico: sólo muerte. Pero para la libertad cristiana sí lo hay. En realidad, para Bultmann, la libertad no valdría nada si no incluyera el abrirse a un futuro auténtico —un futuro liberado de la facticidad de la vida en una masa despersonalizada, libre de la preocupación y el interés por meros "objetos", libre por último hasta de la muerte.

El derecho más serio a la consideración que pueden alegar los teólogos existenciales es la sinceridad total, la entera franqueza con que enfrentan los problemas cristianos fundamentales de la muerte, el pecado, la ira de Dios, la gracia, la fe, la libertad y el amor. En donde se muestran reconocidamente débiles es quizás en su sentido de la comunión cristiana y de la Iglesia. Pero no olvidemos que debido a su sensibilidad al peligro de una organización eclesiástica alienada e infiel, el existencialismo nos ha prestado un gran servicio y nos ha prevenido contra el peligro permanente de la satisfacción institucional. En el mundo moderno no hay peligro mayor que ése para la Iglesia, y día a día lo recordamos cuando vemos la facilidad con que los creyentes, hasta algunos pertenecientes a la jerarquía, sucumben a la tentación de identificar a la Iglesia con el status quo, lo públicamente consagrado, y de sumergir la conciencia cristiana en los cuidados complejos y dudosos de una existencia que es inauténtica por ser más sociológica que cristiana.

THOMAS MERTON

(*Traducido por María Raquel Bengolea.*)

PICHULA CUÉLLAR

Al año siguiente, cuando Chingolo y Mañuco estaban ya en Primero de Ingeniería, Lalo en Pre-Médicas y Choto comenzaba a trabajar en la "*Casa Wiese*" y Chabuca ya no era enamorada de Lalo sino de Chingolo y la China ya no de Chingolo sino de Lalo, llegó a Miraflores Teresita Arrarte: Cuéllar la vio y, por un tiempo al menos, cambió. De la noche a la mañana dejó de hacer locuras y de andar en mangas de camisa, el pantalón chorreado y la peluca revuelta. Empezó a ponerse corbata y saco, a peinarse con montaña a lo Elvis Presley y a lustrarse los zapatos: qué te pasa, Pichulita, estás que no se te reconoce, tranquilo chino. Y él nada, de buen humor, no me pasa nada, había que cuidar un poco la pinta ¿no?, soplándose, sobándose las uñas, parecía el de antes. Qué alegrón, hermano, le decíamos, qué revolución verte así, ¿no será que?, y él, como una melcocha, a lo mejor, ¿Teresita?, de repente pues, ¿le gustaba?, puede que sí, como un chicle, puede que sí.

De nuevo se volvió sociable, casi tanto como de chiquito. Los domingos aparecía en la misa de doce (a veces lo veíamos comulgar) y a la salida se acercaba a las muchachas del barrio ¿cómo están?, qué hay Teresita, ¿íbamos al Parque?, que nos sentáramos en esa banca que había sombrita. En las tardes, al oscurecer, bajaba a la Pista de Patinaje y se caía y se levantaba, chistoso y conversador, ven ven Teresita, él le iba a enseñar, ¿y si se caía?, no qué va, él le daría la mano, ven ven, una vueltecita no más, y ella bueno, coloradita y coqueta, una sola pero despacito, rubiecita, potoncita y con sus dientes de ratón, vamos pues. Le dio también por frecuentar el "*Regatas*", papá, que se hiciera socio, todos sus amigos iban y su viejo okey, compraré una acción, ¿iba a ser boga, muchacho?, sí, y el Bowling de la Diagonal. Incluso se daba sus vueltas los domingos en la tarde por el Parque Salazar, y se mostraba siempre risueño, Teresita ¿sabía en qué se parecía un elefante a Jesús?, servicial, ten mis anteojos, Teresita, hay mucho sol, hablador, ¿qué novedades, Teresita, por tu casa todos bien? y convidador ¿un hot-dog, Teresita, un sandwichito, un milkshake?

Ya está, decía Fina, le llegó su hora, se enamoró. Y Chabuca qué templado estaba, la miraba a Teresita y se le caía la baba, y ellos en las noches, alrededor de la mesa de billar, mientras lo esperábamos ¿le caerá?, Choto ¿se atreverá?, y Chingolo ¿Tere sabrá? Pero nadie se lo preguntaba de frente y él no se daba por enterado con las indirectas, ¿viste a Teresita?, sí, ¿fueron al cine?, a la de Ava Gardner, a la matinée, ¿y qué tal?, buena, que fuéramos, no se la pierdan. Se quitaba la chaqueta, se arremangaba la camisa, cogía el taco, pedía cerveza para los cinco, jugaban y una noche, luego de una carambola real, a media voz, sin mirarnos: ya está, lo iban a curar. Marcó sus puntos, lo iban a operar, y ellos ¿qué decía, Pichulita?, ¿era de veras?, y él como quien no quiere la cosa ¿qué bien, no? Se podía, sí, no aquí sino en Nueva York, su viejo lo iba a llevar, y nosotros qué magnífico, y él pronto, dentro de un mes, a Nueva York, y ellos que se riera, canta, chilla, ponte feliz, hermanito, qué alegrón. Sólo que no era seguro todavía, había que esperar una respuesta del doctor, mi viejo ya le escribió, no un doctor sino un sabio, un cráneo de esos que tienen allá y él, papá ¿ya llegó?, no, y al día siguiente ¿hubo correo, mamá?, no corazón, cálmate, ya llegará, no había que ser impaciente y por fin llegó y su viejo lo agarró del hombro: no, no se podía, muchacho, ten valor. Hombre, qué lástima, le decían ellos, él pero puede que en otras partes sí, en Alemania por ejemplo, en París, en Londres, su viejo iba a averiguar, a escribir mil cartas, se gastaría lo que no tenía, muchacho, y viajaría, lo operarían y se curaría, y nosotros claro, hermanito, claro que sí, y cuando se iba, pobrecito, daban ganas de llorar. Choto: en qué maldita hora vino Teresita al barrio, y Chingolo él se había conformado y ahora está desesperado y Mañuco pero a lo mejor más tarde, la ciencia adelantaba tanto ¿no es cierto?, descubrirían algo y Lalo no, su tío el médico le había dicho no, no hay forma, no tiene remedio y Cuéllar ¿ya papá?, todavía, ¿de París, mamá?, ¿y si de repente en Roma?, ¿de Alemania, ya?

Y entretanto comenzó de nuevo a ir a fiestas y, como para borrar la mala fama que se ganó con sus locuras de rocanrolero y comprarse a las familias, se comportaba en los cumpleaños y salchicha-parties como un muchacho modelo: llegaba puntual y sin tragos, un regalito en la mano, Chabuquita, para ti, feliz cumplete, y estas flores para tu mamá, dime ¿vino Teresita? Bailaba muy tieso, muy correcto, pareces un viejo, no apretaba a su pareja, a las chicas que planchaban ven gordita vamos a bailar, y conversaba con las mamás, los papás, y atendía sírvase señora a las tías, ¿le paso un juguito?, a los tíos ¿un traguito?, galante, qué bonito su collar; cómo brillaba su anillo, locuaz ¿fue a las carreras, señor, cuándo se saca

el pollón? y piropeador, es usted una criolla de rompe y raja, que le enseñara a quebrar así, no sabe qué daría por bailar como él, don Joaquín.

Cuando estábamos conversando, sentados en una banca del Parque, y llegaba Teresita Arrarte, en una mesa del "*Cream Rica*", Cuéllar cambiaba, o en el barrio, de conversación: quiere asombrarla, decían, hacerse pasar por un cráneo, la trabaja por la admiración. Hablaba de cosas raras y difíciles: la religión (¿Dios que era todopoderoso podía acaso matarse siendo inmortal?, a ver, quién de nosotros resolvía el truco), la política (Hitler no fue tan loco como contaban, en unos añitos hizo de Alemania un país que se le emparó a todo el mundo ¿no?, qué pensaban ellos), el espiritismo (no era cosa de superstición sino ciencia, en Francia había mediums en la Universidad y no sólo llaman a las almas, también las fotografían, él había visto un libro, Teresita, si quería se lo conseguía y prestaba). Anunció que iba a estudiar: el año próximo entraría a la Católica y ella disforzada qué bien, aplaudía ¿qué carrera iba a seguir? y le metía por los ojos sus manitas blancas, seguiría abogacía, sus deditos gordos y sus uñas largas, ¿abogacía? ¡uy, qué feo!, pintada, color natural, entristeciéndose y él pero no para ser picapleitos sino para entrar a Torre Tagle y ser diplomático, alegrándose, manitas, ojos, pestañas, y el sí, el Ministro era amigo de su viejo, ya le había hablado, ¿diplomático?, boquita, ¡uy, qué lindo! y él, derritiéndose, por supuesto, se viajaba tanto, y ella también eso y además uno se pasaba la vida en fiestas: ojitos.

El amor hace milagros, decía Pusy, qué formalito se ha puesto, qué caballerito. Y la China: pero era un amor de lo más raro, ¿si estaba tan templado de Tere por qué no le caía de una vez?, y Chabuca eso mismo ¿qué esperaba?, ya hacía más de dos meses que la perseguía y hasta ahora mucho ruido y pocas nueces, qué tal plan. Ellos, entre ellos, ¿sabrán o se harán?, pero frente a ellas lo defendíamos disimulando: despacito se iba lejos, muchachas. Es cosa de orgullo, decía Chingolo, no querrá arriesgarse hasta estar seguro que lo va a aceptar. Pero claro que lo iba a aceptar, decía Fina, ¿no le hacía ojitos, mira a Lalo y la China qué acarameladitos, y le lanzaba indirectas, qué bien patinas, qué rica tu chompa, qué abrigadita y hasta se le declaraba jugando, mi pareja serás tú? Precisamente, por eso desconfía, decía Mañuco, con las coquetas como Tere nunca se sabía, parecía y después no. Pero Fina y Pusy no, mentira, ellas le habían preguntado ¿lo aceptarás? y ella dio a entender que sí, y Chabuca ¿acaso no salía tanto con él, en las fiestas no bailaba sólo con él, en el cine con quién se sentaba sino con él? Más claro no cantaba un gallo: se muere por él. Y la China más bien tanto esperar que le cayera se iba a cansar, aconséjenle que de una vez y si quería una oportunidad se la daríamos,

una fiestecita por ejemplo el sábado, bailarían un ratito, en mi casa o en la de Chabuca o donde Fina, nos saldríamos al jardín y los dejarían solos a los dos, qué más podía pedir. Y en el billar: no sabían, qué inocentes o qué hipócritas, sí sabían y se hacían.

Las cosas no pueden seguir así, dijo Lalo un día, lo tenía como a un perro, Pichulita iba a reventar, se podía hasta matar de amor, hagamos algo, ellos sí pero qué, y Mañuco averiguar si de veras Tere se muere por él o era cosa de coquetería. Fueron a su casa, le preguntamos, pero ella sabía las de Quico y Caco, nos come a los cuatro juntos, decían. ¿Cuéllar?, sentadita en el balcón de su casa, pero ustedes no le dicen Cuéllar sino una palabrota fea, balanceándose para que la luz del poste le diera en las piernas, ¿se muere por mí?, no estaban mal, ¿cómo sabíamos? Y Choto no te hagas, lo sabía y ellos también y las chicas y por todo Miraflores lo decían y ella, ojos, boca, naricita, ¿de veras?, como si viera a un marciano: primera noticia. Y Mañuco anda Teresita, que fuera franca, a calzón quitado, ¿no se daba cuenta cómo la miraba? Y ella ay, ay, ay, palmoteando, manitas, dientes, zapatitos, que miráramos, ¡una mariposa!, que corriéramos, la cogiéramos y se la trajéramos. La miraría, sí, pero como un amigo y, además, qué bonito, tocándole las alitas, deditos, uñas, vocecita, la mataron, pobrecita, nunca le decía nada. Y ellos qué cuento, qué mentira, algo le diría, por lo menos la piropearía y ella no, palabra, en su jardín le haría un huequito y la enterraría, un rulito, el cuello, las orejitas, nunca, nos juraba. Y Chingolo ¿no se daba cuenta acaso cómo la seguía?, y Teresita la seguiría pero como amigo, ay, ay, ay, zapateando, puñitos, ojazos, no estaba muerta la bandida ¡se voló!, cintura y tetitas, pues, si no, siquiera le habría agarrado la mano ¿no? o mejor dicho intentado ¿no?, ahí está, ahí, que corriéramos, o se le habría declarado ¿no?, y de nuevo la cogiéramos: es que es tímido, decía Lalo, tenla pero, cuidado, te vas a manchar, y no sabe si lo aceptarás, Teresita, ¿lo iba a aceptar? y ella aj, aj, arruguitas, frentecita, la mataron y la apachurraron, un hoyito en los cachetes, pestañitas, cejas, ¿a quién? y nosotros cómo a quién y ella mejor la botaba, así como estaba, toda apachurrada, para qué la iba a enterrar: hombritos. ¿Cuéllar?, y Mañuco sí, ¿le daba bola?, no sabía todavía y Choto entonces sí le gustaba, Teresita, sí le daba bola, y ella no había dicho eso, sólo que no sabía, que ya vería si se presentaba la ocasión pero seguro que no se presentaría y ellos a que sí. Y Lalo, ¿le parecía pintón?, y ella ¿Cuéllar?, codos, rodillas, sí, era un poquito pintón ¿no? y nosotros ¿ves, ves cómo le gustaba? y ella no había dicho eso, no, que no le hiciéramos trampas, miren, la mariposita brillaba entre los geranios del jardín ¿o era otro bichito?, la punta del dedito, el pie, un taconcito

blanco. Pero por qué tenía ese apodo tan feo, éramos muy malcriados, por qué no le pusieron algo bonito como al Pollo, a Boby, a Supermán o al Conejo Villarán, y nosotros sí le daba, sí le daba ¿veía?, lo compadecía por su apodo, entonces sí lo quería, Teresita, y ella ¿quería?, un poquito, ojos, carcajadita, sólo como amigo, claro.

Se hace la que no, decíamos, pero no hay duda que sí: que Pichulita le caiga y se acabó, hablémosle. Pero era difícil y no se atrevían.

Y Cuéllar, por su parte, tampoco se decidía: seguía noche y día detrás de Teresita Arrarte, contemplándola, haciéndole gracias, mimos y en Miraflores los que no sabían se burlaban de él, calentador, le decían, pura pinta, perrito faldero y las chicas le cantaban "*Hasta cuándo, hasta cuándo*" para avergonzarlo y animarlo. Entonces, una noche lo llevamos al "*Cine Barranco*" y, al salir, hermano, vámonos a "La Herradura" en tu poderoso Ford y él okey, se tomarían unas cervezas y jugarían futbolín, regio. Fuimos en su poderoso Ford, roncando, patinando en las esquinas y en el Malecón de Chorrillos un cachaco los paró, íbamos a más de cien, señor, cholito, no seas así, no había que ser malito, y nos pidió brevete y tuvieron que darle una libra, ¿señor?, tómate unos piscos a nuestra salud, cholito, no hay que ser malito, adiós, y en "La Herradura" bajaron y se sentaron en una mesa de "*El Nacional*": qué cholada, hermano, pero esa huachafita no estaba mal y cómo bailan, era más chistoso que el circo. Nos tomamos dos "*Cristales*" y no se atrevían, cuatro y nada, seis y Lalo comenzó. Soy tu amigo, Pichulita, y él se rio ¿borracho ya? y Mañuco te queremos mucho, hermano, y él ¿ya?, riéndose, ¿borrachera cariñosa tú también? y Chingolo: querían hablarle, hermano, y también aconsejarlo. Cuéllar cambió, palideció, brindó, qué graciosa esa pareja ¿no?, él un renacuajo y ella una mona ¿no?, y Lalo para qué disimular, patita, ¿te mueres por Tere, no? y él tosió, estornudó, y Mañuco, Pichulita, dinos la verdad ¿sí o no? y él se rio, tristón y temblón, casi no se le oyó: me muero, sí. Pedimos dos "*Cristales*" más y Cuéllar no sabía qué iba a hacer, Choto, ¿qué podía hacer? y él caerle y él no puede ser, Chingolito, cómo le voy a caer y él cayéndole, patita, declarándole su amor, pues, te va a decir sí. Y él no era por eso, Mañuco, le podía decir sí pero ¿y después?, tomaba su cerveza y se le iba la voz y Lalo después sería después, ahora cáele y ya está, a lo mejor dentro de un tiempo se iba a curar y él, Chotito, ¿y si Teresa sabía, si alguien se lo decía?, y ellos no sabía, nosotros ya la confesamos, se muere por ti y a él le volvía la voz ¿se muere por mí? y nosotros sí, y él claro que tal vez dentro de un tiempo me puedo curar ¿nos parecía que sí? y ellos sí, sí, Pichulita, y en todo caso no puedes seguir así, amargándose, enflaqueciéndote, chupándose: que le cayera de una vez. Y Lalo ¿cómo

podía dudar? Le caería, tendría enamorada y él ¿qué haría? y Choto tiraría plan, y Mañuco le agarraría la mano y Chingolo la besaría y Lalo la paletearía su poquito y él ¿y después? y se le iba la voz y ellos ¿después?, y él después, cuando crecieran y tú te casaras, y él y tú y Lalo: qué absurdo, cómo ibas a pensar en eso desde ahora, y además es lo de menos. Un día la largaría, le buscaría pleito con cualquier pretexto y pelearía y así todo se arreglaría y él, queriendo y no queriendo hablar: justamente era eso lo que no quería, porque, porque la quería. Pero un ratito despues —diez *"Cristales"* ya— hermanos, teníamos razón, era lo mejor: le caeré, estaré un tiempo con ella y la largaré.

Pero las semanas corrían y nosotros cuándo, Pichulita, y él mañana, no se decidía, le caería mañana, palabra, sufriendo como nunca lo vieron antes ni después, y las chicas *"estás perdiendo el tiempo, pensando, pensando"* cantándole el bolero de Oswaldo Farrés *"Quizás, quizás, quizás"*. Entonces le comenzaron las crisis: de repente tiraba el taco al suelo en el Billar, ¡cáele, hermano!, y se ponía a requintar a las botellas o a los puchos, y le buscaba lío a cualquiera o se le saltaban las lágrimas, mañana, esta vez era verdad, por su madre que sí: me le declaro o me mato. *"Y así pasan los días, y tú desesperando . . ."* y él se salía de la vermuth y se ponía a caminar, a trotar por la Avenida Larco, déjenme, como un caballo loco, y ellos detrás, váyanse, quería estar solo, y nosotros cáele, Pichulita, no sufras, cáele, cáele, *"quizás, quizás, quizás"*. O se metía en *"El Chasqui"* y tomaba, qué odio sentía, Lalo, hasta emborracharse, qué terrible pena, Chotito, y ellos lo acompañaban, ¡tengo ganas de matar, hermano!, y lo llevábamos medio cargado hasta la puerta de su casa. Pichulita, decídete de una vez, cáele, y ellas mañana y tarde *"por lo que tú más quieras, hasta cuándo, hasta cuándo"*. Le hacen la vida imposible, decíamos, acabará alcohólico, locumbeta.

Así terminó el invierno, comenzó otro verano y con el sol y el calor llegó a Miraflores un muchacho de San Isidro que estudiaba arquitectura, tenía un Pontiac y era nadador: Cachito Arnilla. Se arrimó al grupo y al principio ellos le poníamos mala cara y las chicas qué haces tú aquí, quién te invitó, pero Teresita déjenlo, blusita blanca, no lo fundan, Cachito siéntate a mi lado, gorrita de marinero, blue jeans, yo lo invité. Y ellos, hermano, ¿no veía?, y él sí, la está siriando, bobo, te la va a quitar, adelántate o vas muerto, y él y qué tanto que se la quitara y nosotros ¿ya no le importaba? y él qqqué le ibbba a importar y ellos ¿ya no la quería?, qqqué la ibbba a qqquerrer.

Cachito le cayó a Teresita a fines de enero y ella que sí: pobre Pichulita, decíamos, qué amargada y de Tere qué coqueta, qué desgraciada, qué

perrada le hizo. Pero las chicas ahora la defendían; bien hecho, de quién iba a ser la culpa sino de él, y Chabuca ¿hasta cuándo iba a esperar la pobre Tere que se decidiera?, y la China qué iba a ser una perrada, al contrario, la perrada se la hizo él, la tuvo perdiendo su tiempo tanto tiempo y Pusy además Cachito era muy bueno, Fina y simpático y pintón y Chabuca y Cuéllar un tímido y la China un maricón.

MARIO VARGAS LLOSA

EL SIGLO XVIII ESPAÑOL: LO QUE NO FUE

Menéndez y Pelayo, en su *Historia de los Heterodoxos Españoles* (1880-2) llama, por dos veces, al siglo XVIII: *"época sin gloria que apenas estudia nadie"*, opinión que hemos leído muy repetidamente. Pero para ser honestos habría que completar esta opinión con otra, anterior, del ilustre don Marcelino, en cuyo estudio "La Ciencia Española" (1876), al fijar su atención en el extraordinario movimiento intelectual del siglo XVIII, le llama: *"edad en muchos conceptos gloriosa para España, aunque por nosotros poco estudiada y aún puesta en menosprecio y olvido."* De modo que sumando estos dos juicios del erudito polígrafo sobre *esta época sin gloria en muchos conceptos gloriosa para España*, sólo queda en pie el hecho cierto de que ha sido poco estudiada y aún puesta en menosprecio y olvido.

Para comprender mejor el desdén, a veces furibundo, de crítico tan sabio, hemos de recordar que, para él, el siglo XVIII es la época de Voltaire, encarnación del diablo. De esta identificación infernal arranca la sobreentendida creencia de que la *Ilustración* —como se llamó a este movimiento— era una suerte de herejía, de impiedad. La impiedad es siempre cosa ingrata, pero de la heterodoxia, es decir, de la facultad de discrepar, podemos convenir con Bernard Shaw en que es una de las condiciones de todo progreso. Por otra parte, una "ilustración" extremista, impía, revolucionaria, nunca existió en la España del siglo XVIII.

Se ha dicho también —y es lugar común— que la Ilustración fue madre de la Revolución Francesa y que ésta puso en acto lo que en potencia tenía aquélla de subversión social y religiosa. La verdad es que la Revolución Francesa dio los consabidos dos pasos atrás de crueldad y violencia, después del gran paso adelante. Con toda seguridad los "ilustrados", de preverlo, hubieran preferido la revolución pacífica que se llevó a cabo en Inglaterra sin necesidad de guillotinar a los reyes, ni a nadie.

Otra afirmación, repetida hasta el cansancio, nos dice que el cambio de hábitos y gustos literarios en la España del siglo XVIII se debe al cambio de

dinastía, que el "afrancesamiento" traspuso los Pirineos con los primeros Borbones. Pero la historia nos evidencia que Francia era la potencia culturalmente rectora. En Italia, hasta Goldoni (cuando no se dirige en véneto y a los vénetos) es un Molière, menos poético, que llega a escribir alguna de sus buenas comedias en francés. En Alemania, fragmentada en pequeños reinos, se impuso el espíritu y la lengua francesa que manejó en buena prosa y malos versos el rey Federico el Grande. Aun Inglaterra afrancesó su literatura, la más original e independiente de las modernas: Pope imitó a Boileau, como contrapartida de lo que Voltaire tomó de Swift, o Diderot de Richardson.

Como se ve, muchas son las afirmaciones que enmendar y muchos los juicios y prejuicios que remendar, para que lleguemos a una comprensión siquiera aproximada de lo que esta época —con gloria o sin ella— representa para los españoles y aun para nosotros los argentinos; porque los cambios que entonces se produjeron, y aún los que no se produjeron o frustraron, son un preludio que condiciona lo que pasó después en España, y los que *nos pasó* a nosotros cuando abandonando la monarquía absoluta de Fernando VII nos acogimos a la República liberal de nuestro primer presidente don Bernardino Rivadavia.

Cuando quienes no son *scholars* piensan en el siglo XVIII, evocan generalmente lo que no fue. Con una buena dosis de chisme y regodeo en el escandalete, evocan la corte de Carlos IV y su reina María Luisa de Parma, con Manuel Godoy, "Príncipe de la Paz", en el pináculo del fulgurante triángulo. Los que van más allá, aquellos perennemente dispuestos a remontarse hasta el Diluvio, no pueden apartar de su mente la inquietante figura de Carlos II el Hechizado (de la dinastía de los Austria), cuya sombra enfermiza proyectan, por las hipotecas que dejó, a las primeras décadas del siglo XVIII.

No hay quien no haya visto en el Museo del Prado —o en reproducción— el abigarrado retrato de la familia de Carlos IV que complacientemente posó para que el pincel de Goya hiciera esa genial y sangrienta caricatura. Pero no todo lo hizo Goya; María Luisa luce fea porque era fea, y mala porque era mala. Allí está también Fernando, para quien parece acuñada la palabra latina *turpitudo*, a quien por haberse incluido en el retrato, se une en la mente del transeúnte a su representación del *siglo* XVIII: y fue precisamente "él" y "eso" lo que el siglo XVIII NO FUE.

Más razonable parece incluir a Carlos IV en una evocación del siglo XIX, por razones más profundas que las de la mera cronología que, por otra parte, así lo indica. Con su advenimiento al trono, las ideas rectoras

del siglo XVIII entran precisamente en crisis. Sin la fuerza ni la inteligencia de Carlos III su padre, sin ni siquiera la sensibilidad artística de sus predecesores Borbones, Fernando VI o Felipe V, Carlos IV (mejor dicho, las figuras que se mueven en torno), logra en poco más de tres años dar al traste con todas las reformas (las reales y las posibles) que habían requerido no menos de tres generaciones de hombres capaces.

¡Paradojas de la historia! Los ejércitos del genial advenedizo Napoleón Bonaparte llevaban un respaldo espiritual análogo a aquello que se intentó hacer en la época de oro de Carlos III, porque aquel era el aire que se respiraba en Europa. ¡Quién les hubiera dicho a los ingleses que las victorias de su Wellington, de la mano del esforzado pueblo español, contribuirían a enrarecer aquel aire, hasta hacerlo irrespirable con el Estado policial de Fernando y el restablecimiento de una activa y virulenta Santa Inquisición decididamente política! [1]

Pero las innovaciones de la España del siglo XVIII fueron fecundas y pudieron haberlo sido aún más. En Buenos Aires, en donde el sol sale casi siempre con atraso (¡y la luna!), tuvimos nuestro siglo XVIII después de la Independencia, con Rivadavia y su núcleo: todo lo contrario de Fernando VII. En *El Comendador Mendoza*, de Valera, se nos ofrece un retrato del español culto, "avanzado", del siglo XVIII, que tiene un gran parecido espiritual con el que de un "unitario" hace Sarmiento. Aquí, como en España con Fernando, todas las esperanzas quedaron truncas con el advenimiento de Rosas, versión criolla en formato económico de Fernando VII [2]. Hay una interrelación tan estrecha entre lo que sucedió en la España de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, y lo que nos ha sucedido a nosotros, que no vacilo en afirmar que del estudio de aquello podría desprenderse luz suficiente para orientarnos en nuestros problemas actuales y no reincidir en los errores y culpas que anularon, y aun invirtieron, aquellos meritorios, aquellos extraordinarios esfuerzos.

Pero ¿por qué dice Menéndez y Pelayo que aquella fue "una época sin gloria"? Además del temor latente e infundado por su ortodoxia, es evidente que se refiere sobre todo a las glorias literarias y, dentro de la literatura, a los géneros considerados como más ilustres: la Poesía (lírica, épica o dramática) y la Novela. Sabía también que las clases dirigentes de entonces no creían ya en los ideales de los Siglos de Oro, y que los escritores no estaban dispuestos a escribir como si creyesen en ellos. La "decaden-

[1] De todo lo cual nos libramos los argentinos en buenahora... aunque en forma precaria.

[2] Como que su familia fue perseguida "por goda" durante la guerra de Independencia.

cia", había empezado ya con Felipe II, heredero de los apremios financieros del glorioso Carlos V. Ya se ha dicho que la plata de México y Perú iba a dar a las arcas de los banqueros extranjeros. Portugal, anexada por Felipe en 1580 se había separado, y Cataluña lo intentó y casi lo logró. El fin de la 17ª centuria, en el pleno absurdo, vio sentarse en el trono al último Austria, a Carlos II el Embrujado, mísera y respetable figura de quien, transido de piedad, no quiero hablar. El siglo XVIII español comenzó exactamente a su muerte, en 1700. Esto, que parece una perogrullada, no lo es tanto si se piensa que no terminó en 1800, como lo sugiere el calendario, sino a la muerte de don Carlos III o mejor, con la Revolución Francesa.

Recapitulemos lo ya sabido: con la paz de Utrecht (1714) la corona recayó en los Borbones franceses, herederos testamentarios de Carlos II. Innecesario es recalcar que la paz de Utrecht supone una previa guerra de sucesión y que la guerra supone sangre y dinero. Con la entrada de los primeros Borbones franceses, España fue por un tiempo gobernada por aventureros italianos. Pero aquellos reyes supieron orientarse pronto, probaron ser buenos administradores y tuvieron la habilidad —o la suerte— de encontrar ministros capaces en la propia España. Cuarenta años tardó el país en recobrarse de la guerra, pero hacia la época de don Carlos III era ya otra vez una gran potencia que prometía aún mucho más.

La era de las reformas comenzó con el primer Borbón que se sentó en el trono de España. Para la parte anecdótica, Mr. Sacheverell Sitwell, el notable escritor inglés hermano de Edith y de Osbert Sitwell, nos ha dejado una colorida pintura de aquellos reyes tardíos para Velázquez y tempranos para Goya. Su vida personal estaba asfixiada por la etiqueta (ya Felipe IV consideraba impropio sonreír en público). La única humanidad cordial en la que estos desventurados podían apoyarse era la Reina, la esposa, cuya muerte provocó la abdicación de Felipe y la locura de Fernando. Dos de los más grandes músicos del mundo (de entonces), Domenico Scarlatti y el soprano "castrato" Farinelli, vivieron emparedados en palacio para aventar la real melancolía.

Pero a pesar de la desdicha privada del rey, el de Felipe V fue un próspero reinado. La administración pública fue reordenada, sus abusos y dilapidaciones corregidos, la marina mercante y de guerra debidamente reorganizadas: España volvió a ocupar su puesto entre las grandes potencias navales. Se construyeron caminos, puertos y canales de riego. Revivió el comercio y la industria. Los ingresos generales del tesoro se duplicaron. La imaginación dejó de volar por el cielo de la fantasía (que solía ser el de la patraña) y comenzó a pisar tierra firme. A propósito de la fantasía,

se nos na dicho que el águila de dos cabezas de los Austria (la de la heráldica, que no existe en ningún jardín zoológico), dejó su puesto a la flor de lis borbónica, que es decir a la botánica, a la ciencia. Y esto significó el hecho de que los Borbones sucedieran a los Austria en el trono de España.

En cuanto a la cultura, todavía estamos viviendo de la renta de aquellos capitales. Si el desdén por la producción literaria de aquel tiempo puede reducirse, al fin de cuentas, a una cuestión de géneros, ¿son acaso la Poesía (lírica, épica o dramática) y la Novela toda la literatura, todas las Bellas Artes? Si el siglo XVIII no produjo poetas comparables a Lope, ni novelistas comparables a Cervantes, es en cambio una época de ensayistas comparables a cualquiera de entre los buenos. Es una época que puede además darse el lujo de fundar esas instituciones de la cultura que, como bien se ha señalado, si no suscitan la inteligencia al menos la apoyan y la sostienen: en 1711 se creó la Biblioteca Nacional, en 1714 la Real Academia Española, en 1734 la de Medicina, en 1738 la de la Historia. Para esto se requiere la "vigencia" social de las minorías selectas que son el pan y la sal de toda cultura.

Hasta entonces la gente había vivido de ilusiones. Bernardo del Carpio, el personaje mítico de los Romances tradicionales, es un buen ejemplo: hasta el siglo XVIII no se evidenció que era sólo una creación literaria, una contrafigura de Roldán creada para canalizar todo sentimiento antifrancés. Masdeu comenzó a abatir las ilusiones llegando al extremo de negarse a creer en la existencia real del Cid porque los monjes de San Pedro de Cardeña (donde vivió y escribió el dulce Gonzalo de Berceo) rehusaron mostrarle sus papeles. Luego vino Tomás Antonio Sánchez a quien, siendo clérigo y juicioso, se le permitió copiar el poema de Mio Cid, y hasta imprimirlo, junto con Berceo, el Arcipreste de Hita y el poema de Alexandre [1]. Esto, como la preeminencia del ensayo, significa, sin más, que España había entrado en la corriente general europea, que rebasaba sus campanarios y fronteras, que la gente de pro había dejado de ser provinciana.

El siglo XVIII fue el siglo de los eruditos, como el padre Flórez que,

1 Son curiosos los paralelismos que pueden trazarse entre las literaturas inglesa y española. Ni los dos pueblos ni sus productos son tan ajenos como suele creerse. En la isla fue donde primero se comprendió el Quijote, donde primero se comprendió el genio de Velázquez. ¿Es una mera coincidencia el hecho de que los ingleses conocieran, en esta misma época, su poesía anglosajona y aun su Chaucer?

en ingentes volúmenes publicó innumerables documentos latinos de la España medieval; como Mayans y Siscar, el primero que editó el célebre *Diálogo de la Lengua* de Juan de Valdés, que ocupa desde entonces su lugar en la ciencia filológica junto a la Gramática de Nebrija [1]. A tal punto llega el afán de erudición y la monumentalidad de los trabajos, que a veces confina con el absurdo: la *Historia de la Literatura Española*, por ejemplo, de los hermanos Mohedano, llegó al volumen décimo después de 25 años de incesante trabajo, ¡pero no pasó de Séneca!

Por lo que atañe al Rey Sol español, quiero recordar al Conde de Fernán Núñez, autor de una biografía de Don Carlos III en traje de gala, en donde nos hace asistir a la muerte de su antecesor D. Fernando VI revolviéndose en sus propios excrementos, no por réprobo —como malintencionadamente se nos enseñaba de Elizabeth Tudor— sino por falta de las debidas condiciones sanitarias [2].

Los argentinos de las viejas generaciones solían leer las *Lettres Persanes* de Montesquieu, pero no todos conocían las *Cartas Marruecas* de José Cadalso [3]. Sabido es que las Cartas de Montesquieu sirvieron de inspiración a Cadalso para sus españolísimas cartas, en las que supo dar forma amena a algunos serios problemas de España y de la historia de España.

La inteligencia de entonces se presentaba en Ensayos, como los de Cadalso, como los del P. Feijóo, y en forma didáctica y aleccionante. Los dos pilares de esto fueron la *Poética* de Luzán [4] y la *Retórica* de Mayans y Siscar. Aparece además un periódico, *El Pensador*, de Clavijo, que se diría inspirado en *The Spectator*, de Addison, por su semejanza y utilidad. Aparece también el *Diario de los Literatos de España* (1737), publicación trimestral inspirada en *Le Journal des Savants*. No fue un periódico de

[1] A J. B. Trend, catedrático de la Cambridge University, le gustaba recordar que el Abate Marchena, traductor de Lucrecio, fue suficientemente buen "scholar" como para rehacer los episodios perdidos de Petronio y hasta logró, por algún tiempo, que su patraña pasara por ser de la pluma del "arbiter elegantiorum".

[2] Del Conde de Fernán Núñez queda una sabrosa correspondencia con Salm-Salm, oficial de la Guardia. De él se dice que se separó de la Condesa porque ella hablaba un execrable francés que la hacía inepta para esposa del embajador español en París.

[3] La cultura de los argentinos fue, hasta hace poco, más francesa que española. Una amiga mía, escritora, suele decir que ella "se independizó de España en 1810", majadería rotunda que se echa de ver, por otra parte, en su prosa. En lo que a cultura o civilización se refiere, no es necesario "independizarse" de nada ni de nadie (so pena de inventar el paraguas), sino mantenerse estrechamente unidos con los que pensaron antes, en una ininterrumpida línea que nos liga con el primer cerebro humano de donde brotó la primera chispa de una idea.

[4] Muy superior al tan cacareado *Art Poétique* de Boileau.

combate: sus juicios críticos, severos, eran mesurados. Fue la expresión misma del pensamiento del siglo [1] que supo concitar las iras de todos los malos escritores que no habían logrado figurar en sus páginas.

Frente a todo esto, ¿qué importan unos galicismos más en el vocabulario y en la sintaxis? Los galicismos habían estado entrando en el torrente del habla desde el siglo trece y están ya todos tan incorporados a nuestra lengua que podría transcribirse una interminable lista y provocar en el lector el mismo asombro de Mr. Jourdain al enterarse de que él también hablaba en prosa [2].

La influencia de Francia era por cierto, considerable, como que se trataba de la potencia culturalmente rectora de aquel tiempo; y se fue acentuando durante el s. XIX, hasta el punto de que en tiempos de la "reina maja" se decía que "cuando Francia estornuda España dice ¡Jesús!" En lo que se refiere a la creación de la Academia, por ejemplo, esa influencia no puede ser considerada sino como benéfica, digan lo que quieran los autocandidatos que no logran entrar en las academias. Desde 1726 hasta 1739, la Real Academia Española publicó lo que se conoce con el nombre de *Diccionario de Autoridades* porque cada vocablo tiene ejemplos tomados de autores generalmente de los Siglos de Oro [3]. Antes de esto había que recurrir al *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias, publicado en 1611. Es pues un buen paso adelante. Como quiera que sea, el moderno español, el que más o menos hablamos, se creó en pleno siglo XVIII, entre 1740 y 1808. En el estado de postración en que se hallaba la literatura de ficción, el influjo francés, aun el académico, no podía ser sino beneficioso. En cuanto a la Academia Española, hay que convenir, con Menéndez y Pelayo, en que pocas instituciones ha habido "menos académicas" según el criterio estrecho y pedagógico que a las academias suele atribuirse. La misión de la Real Academia Española fue hacer una especie de inventario de la lengua. No influyó, por supuesto, en prosistas ni en poetas: su misión fue filológica, crítica y hasta estética. Y ha procedido con un criterio tan amplio, que algunos de sus ejemplos, o

1 Cosa que, dicho sea de paso, evidencia su tontería de rastacuer, porque él hablaba de cualquier manera y la prosa es un género literario, una obra de arte.

2 Además de útil, es hoy una pieza para coleccionistas; acaba de aparecer una edición facsimilar que lo pone al alcance de todos. Su verdadero nombre era *Diccionario de la Lengua Castellana;* "castellana" y no "española" porque, según lo recalca la introducción "fue en Castilla donde la lengua se formó y donde se habla mejor". Los últimos diccionarios publicados por la Academia se titulan "de la Lengua Española". ¿Cómo se ha de decir, pues? De ambas maneras: en España resolvieron que "española", en América preferimos "castellana".

3 Se compiló en 7 volúmenes.

"autoridades", más valdría que no figurasen [1]. Menéndez y Pelayo opina que el *Diccionario de Autoridades* [2] "fue un cuerpo conservador de la buena y de la mala tradición castellana" y nunca un cuerpo de humanistas afrancesados, ni de preceptistas. Jamás dio muestras de intolerancia. Entre sus modelos prefirió a Cervantes que es lo menos "académico" que puede pedirse. Lo que se intentó durante el s. XVIII fue una revolución espiritual, *en las almas*, una revolución desde arriba, pero no una revolución literaria que, por otra parte, nunca hubiera podido salir de una academia. Y precisamente porque la Academia no actuó directamente su acción resultó duradera: se hizo un estudio cada vez más científico de la lengua, se difundió lo que dio en llamarse "el buen gusto" [3].

Pero escalemos ahora las altas cumbres. Echemos un vistazo al reinado de D. Carlos III, el rey sol de su siglo, el rey calumniado, el mejor que haya tenido España en todas sus dinastías, que asciende al trono en el año clave de 1759. Inteligente, activo, patriota, "moderno", a cada nueva reforma encontró la resistencia de los cavernícolas. Dos cosas se levantan en su contra que, con el tiempo y la confluencia de intereses, han ido exagerándose hasta convertirse en nube que tapa la luz del día. Estas dos cosas son: a) la expulsión de los jesuitas; b) la prohibición de los Autos Sacramentales. El por qué de la expulsión ya ha sido dicho: los estadistas los consideraban entonces como escollos a toda reforma, cuya organización los constituía en "un estado dentro del estado". Ya habían sido expulsados de Francia y también de Portugal. Cuando llegaron a las costas de Italia, fueron rechazados de los Estados Pontificios por el Papa de sus Estados Pontificios y amenazados los barcos que los conducían con la artillería de costa en el caso de que pretendieran desembarcar. Los que no permanecieron en los barcos se hacinaron durante meses en los presidios de Córcega. Sólo al cabo de mucho tiempo fueron admitidos en Italia y el propio rey de España contribuyó a su manutención. Los jesuitas fueron el alma de la Contrarreforma. Or-

1 Al último diccionario editado por la Academia hace poco, se le llama "el ómnibus", porque en él entran todos, hasta los que no caben.

2 Uno de cuyos ejemplares (6 vols.), dicho sea de paso, pude adquirir para la biblioteca de la S.A.D.E., en donde puede consultarse con provecho.

3 La "Academia del Buen Gusto" funcionó en Madrid en casa de la marquesa de Sarriá, condesa de Lemos y ha sido considerada como el fenómeno literario más notable de la época de Fernando VI. Quiero aquí rendir homenaje a la memoria de mi bisabuelo, D. Domingo de Olivera, traductor de Virgilio, de quien da cuenta Ricardo Piccirilli en su monumental estudio sobre *Rivadavia y su tiempo*. A pedido del gobernador Oliden organizó y fue Secretario de la Sociedad de Buen Gusto en el Teatro (1817); fue también Miembro de la "Sociedad Literaria", fundada en 1821 por Julián Agüero. Innecesario es decir que se trata de dos instituciones argentinas hijas legítimas del Iluminismo del s. XVIII español.

tega y Gasset en *La idea de principio en Leibnitz* tiene una página que gusta citar su discípulo, el católico Julián Marías. Dice Ortega que la Contrarreforma, benéfica quizás en Francia, causó daño precisamente en el pueblo que la emprendió y dirigió: España. Causó la *hermetización* (Ortega dice "tibetanización") de España y la "regimentación de las mentes". Joaquín Casalduero en *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, dice que toda la hipocresía y toda la mojigatería del mundo moderno se derivan de aquel movimiento. Ortega concluye que España era el único país al que no le hacía falta la Contrarreforma, sino que la tenía de sobra, puesto que no había habido, en verdad, Renacimiento, ni, por lo tanto, "subversión" [1]. Esta hermetización de España se había corregido en el s. XVIII por obra de sus clases dirigentes, pero no en todas las capas de la sociedad, ni aún siquiera en la mente de todos los intelectuales. Lo contrario de esta hermetización de España es el Padre Feijóo, o Cadalso, o Jovellanos, o el Padre Andrés (que era, precisamente, un jesuíta). En esto, como en todo, se iban siguiendo las líneas del movimiento general europeo. Aquí aparece la posición que se llamó "regalismo", que no era otra cosa que la pretensión de constituir un estado *secular*. Hoy en día, después de tantas reformas que hemos venido usufructuando —y pagando— esto no nos llama la atención. Pero en aquel tiempo una gran parte de las funciones del Estado las llenaba la Iglesia, que tenía proporción y atributos de Estado. Jean Sarrailh, Rector de la Sorbona, ha publicado un magistral estudio titulado *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII siècle* [2] en donde consigna datos por demás interesantes. En la década de 1760, por ejemplo, en Castilla y en León, *un sexto* de las tierras pertenecían a instituciones religiosas, por lo que les correspondía un cuarto de la renta total. El clero estaba en gran parte exento de tributos y percibía otros muy importantes. Era además dueño de un diez por ciento del ganado, cobraba los diezmos y las tres cuartas partes de todos los censos. *Naturalmente*, como compensación, asumían funciones sociales relacionadas especialmente con la caridad hacia los indigentes. Para corregir esta situación, paulatinamente, se hacía necesario transformar *la mentalidad* española. En el plano social, lo intentaron los sucesivos gobiernos de Don Carlos III; en el plano literario, un benemérito ensayista, el padre Benito Jerónimo Feijóo.

b) En cuanto a los Autos Sacramentales, sólo contaban los de Cal-

[1] No hubo Renacimiento porque el Renacimiento no consiste en imitar a Petrarca sino en serlo.

[2] Ed. Imprimerie National, Paris 1954.

derón, porque los antiguos no se representaban ya. El caso es que producían escándalo en las almas pías —o beatas—; a muchos les chocaba ver una custodia en los corrales donde funcionaban los teatros; otros vociferaban contra la "indignidad" de que una comedianta, "una cómica", encarnase a la virgen María. Etc., etc., etc. Por fin, una Real Cédula del 11 de junio de 1765 prohibió en todo el reino su representación. Para prohibirlos, concurrió la misma causa que para no prohibir la Inquisición: la presión popular. Cuando al Rey se le insinuaba que prohibiera formalmente la Inquisición (que prácticamente ya no funcionaba) respondía: "el pueblo español la quiere y a mí no me molesta". La verdad es que los autos sacramentales estaban muertos como literatura por el mero hecho de que ya nadie era capaz de escribirlos.

Pero al lado de estos dos lunares, ¡qué diafanidad, qué "iluminación"! ¿Habrá que recordar que se distribuyeron gratuitamente entre los labradores vastas comarcas que estaban sin cultivar ni aprovechar? ¿Qué se repoblaron los desiertos, como los de Sierra Morena, adonde fueron a instalarse 6.000 inmigrantes bávaros? ¿Y los bancos de ahorro? ¿Y los hospitales que se crearon? ¿Y los asilos, y las escuelas públicas? Se nacionalizó la enseñanza, se reorganizó el ejército, se implantó la policía rural; se mejoró la administración de las colonias de ultramar, *se suprimieron las encomiendas* y se abrieron las puertas de América a los extranjeros. Y, por si todo esto fuera poco, hasta el reinado de Carlos III *el trabajo manual no fue reconocido como "digno" por las leyes.* ¡Tanto era lo que había que corregir en España!

El gobierno por primera vez estaba verdaderamente "iluminado", pero los ojos del pueblo se habían ya acostumbrado al apagón y se encandilaron. "Habrá que lavarle la cara aunque llore", decía bonachonamente el rey. Porque, hasta este momento, bajo los Borbones, España se había convertido en autocracia ilustrada y los intelectuales, que simpatizaban con todos los proyectos de reforma, concebían su función como la imposición desde arriba de una cultura prefabricada, sobre un pueblo al que creían —quizá no sin razón— ignorante y bárbaro. Que la intención era buena no cabe dudarlo, pero todo se realizó en forma un tanto dogmática y tal vez pedantesca, sin tener en cuenta esa estructura espiritual del español que Américo Castro nos ha dejado magistralmente estudiada en sus trabajos [1]. Por eso se abrió una brecha, tal vez un abismo, entre la vida y la ideología; a veces, entre la vida y la literatura.

[1] Otra vez encuentro aquí una gran semejanza "de estilo" e intención entre lo que se trataba de lograr en España y lo que intentaron los "unitarios" en la Argentina desde Rivadavia hasta Rosas es decir, hasta el Fernando VII criollo.

Pero lo peor que tuvo el siglo XVIII fue el siglo XIX, su consecuencia. Porque las viejas ideas tenían raíces demasiado hondas, y las nuevas —de razón, sencillez y sentido común— que se filtraban al través de los Pirineos, no excitaban la imaginación creadora sino que adoptaban un tono doctrinario, pedantesco y antipático que hizo que el pueblo diera la espalda a sus ilustrados gobernantes. Ya que lo consideraban ignorante, bárbaro, terminó por enamorarse de sí mismo que era la mejor manera de seguir siendo ignorante y bárbaro. Y sin embargo estaba disfrutando —a la vez que desconociendo— el resultado de las reformas. Su vida era más fácil: no era tan severo el código del honor[1]; habían caído en desuso los "autos de fe" por lo que no lo acuciaba tanto el peligro de una delación anónima; se habían suavizado las costumbres y habían dado buen resultado las reformas agrícolas y comerciales. Como consecuencia de todo ello, la nota dominante entre 1760 y 1808 es *la alegría de vivir*, que se evidencia en los sainetes de Ramón de la Cruz, el mejor panorama de la vida madrileña, con sus saraos y bailes de candil, sus visitas de cumplido, sus comidas en el campo, sus escenas callejeras, sus cafés, sus tertulias, su Feria anual de San Isidro. Desfilan aquí majos y majas, petimetres, burgueses y mendigos en digno paralelo con las escenas que tan a lo vivo pintó Goya. Y he aquí, dicho sea de paso, dos *glorias* perdurables del s. XVIII español. Menéndez y Pelayo ha dicho que "la España del s. XVIII está en los sainetes de Ramón de la Cruz *y sólo en sus sainetes*". Pero lo que está en los sainetes es la España esencial, la de todos los tiempos, la que bulle en la sangre del pueblo español, la que vuelve una y otra vez, como las oscuras golondrinas. La del s. XVIII, la *que no fue y pudo haber sido*, esa no es aquí tan evidente y sólo la encuentran quienes saben buscarla. Ramón de la Cruz la vislumbraba sin entusiasmo y escribió tragedias y comedias con las tres unidades de rigor[2], que no conocieron el éxito porque su teatro mejor no era de ideas sino de personajes vivientes.

Relacionado sutilmente con todo esto, quiero ahora referirme a un tema capital que también nos concierne a los argentinos: arranca del s. XVIII, atraviesa el XIX y cruza el océano. La pista se encuentra en *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*, de Richard Herr. (Esto ha sido ya señalado por Julián Marías en su orientador libro *La España posible en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1963). Son las cartas del duque de Almodóvar del Río. Del de Almodóvar se dice que era muy leído y muy viajado: embajador en Rusia, en Inglaterra y en Portugal, conocía Italia

1 Que llenó de sangre —y de ridículo— algunos de los argumentos de Calderón.

2 Cosa que ridiculiza cuando escribe sus sainetes y subtitula: "Tragedias para reír o sainetes para llorar, no con tres sino con tres mil unidades".

y Prusia y hablaba varios idiomas: había superado el espíritu de campanario provinciano. Es un hombre muy moderno, muy al día, muy "ecuménico", un hombre típico del s. XVIII español. En sus Cartas, entre otras cosas, nos informa sobre la *plebeyización* de la sociedad española a mediados del s. XVIII. Al referirse al teatro popular en París, en el lenguaje de la baja plebe, anota: "Esta gente . . . tiene su particular y chavacano modo de hablar, estropeando palabras y frases . . . como en los arrabales de Madrid; pero con la diferencia que el nuestro, con ciertos baños de gitanismo . . . y demás resabios que se le han ido agregando de unos cuarenta y tantos años a esta parte [1], se ha subido a mayores en tanto grado, que las personas poco instruidas califican el magismo de carácter español" [2]. "No lo es, y sí una corrupción moderna . . . introducida y propagada vergonzosamente en la nobleza y gente de forma, en lugar de quedarse, como en París, entre la baja plebe". Como si nos dijera: en todas partes hay plebe, pero en España hay además *plebeyismo* que es una cosa muy distinta. Es decir, que lo del arrabal no queda confinado en él, sino que desborda a las capas superiores que ya sienten una predisposición espiritual para ello. Esto, entre otras cosas, explica por qué la duquesa de Alba posaba de maja [3]. No quiero que se me malentienda en estos tiempos de malentendidos, pero el majismo —como el gauchismo— es forma extremada de localismo, de espíritu de campanario, y quienes lo abrigan y fomentan son espiritualmente "provincianos", gente de criterio estrecho. Esto es lo que vio ya entonces don Pedro de Luján y Góngora, duque de Almodóvar del Río [4].

La distinción clarísima, y deliberadamente confundida, entre plebe y pueblo, nos permite deslizarnos sin tropiezo hacia el período final del siglo XVIII *que fue su negación;* y que hay que unir más bien al siglo XIX, como hay que unir el reinado de Carlos IV con el de Fernando VII, y nunca con el de Carlos III su predecesor.

Para tener una idea de cómo era el pueblo español en el s. XIX nada mejor que acudir a las novelas de Benito Pérez Galdós, el Dickens español.

1 Esto se escribe en 1780.

2 O el gauchismo de carcter típico argentino. O el lunfardo, o el tango. Tan "nuestro" es el más alambicado soneto de *Los Crepúsculos del Jardín* de Lugones, como la más melodiosa canción de Carlos Gardel. Esto lo debiera firmar Perogrullo cuyos dichos suenan ahora a "boutade".

3 Esto explica también por qué Rosas comparaba *elogiosamente* a una soprano con una potranca relinchando; también explica por qué el glorioso Güiraldes dice que lleva en sí al gaucho "como la Custodia lleva la Hostia", etc. Y tantas, tantas, tantas otras cosas.

4 Mientras tanto, nosotros, en pleno s. XX, creamos, en *serio*, la "Academia del Lunfardo".

Y éste es uno de los muchos servicios que los artistas hacen a la verdad: la historia, con todos sus "documentos", no pasa de ser una ciencia conjetural. El Arte va hasta la esencia misma de las cosas: es esto lo que quería decir Aristóteles con aquello de que la Poesía es más verdadera que la Historia. Pues bien, *la gente* del pueblo que aparece en las novelas de Pérez Galdós piensa (llamémosle así) *todo lo contrario* de lo que había animado a los hombres del iluminado s. XVIII. Es, por supuesto, antifrancesa; pero, además, antirrevolucionaria, muy en pro del *Trono* y del *Altar*, aunque el uno fuese ocupado por el tortuoso Fernando VII y el otro mancillado por la Santa Inquisición. Estaba contra Napoleón, no tanto porque fuera un invasor extranjero, sino porque representaba la Revolución Francesa. No luchaba tanto por su independencia, sino más bien por la vuelta de su Rey legítimo que era uno de los peores que había tenido. Cuando muy pocos años después, en 1823, otro ejército francés invadió España, no encontró ninguna oposición "popular". Lo enviaba, no ya la Francia revolucionaria, sino una Francia clerical, en nombre de la Santa Alianza, para poner fin al "subversivo" gobierno liberal de Riego (1820) y abolir la Constitución de 1812 que D. Ramón de Olaguer Feliú —sobrino de nuestro Virrey de Buenos Aires— presentó al rey Fernando para que la firmase, por cuyo "delito", fue a dar con sus huesos en la prisión del Castillo de Benasgnet hasta el fin de sus días. Los franceses se sintieron entonces como los "cruzados" y el pueblo les llamaba "Los cien mil hijos de San Luis" [1].

Y fue precisamente en aquel momento de absolutismo clerical cuando aparece el último representante de lo que de iluminado tenía "el siglo de las luces": Mariano José de Larra profesa los ideales de la Revolución Francesa, con la libertad y el humanitarismo que se desprenden de los Evangelios. Su religiosidad romántica (y la paz de su alma) está nublada por la filosofía de su tiempo: el escepticismo inglés, el enciclopedismo francés, el racionalismo alemán: por eso duda, no logra entender, ni adecuarse, ni aceptar su mundo. Es interesante recordar lo que Larra llama los *quasi* de la España de su tiempo. Porque en la península, es decir, en la casi isla, hay lo que casi podrían llamarse instituciones, reconocidas por casi todos. El país está casi siempre gobernado por hombres que son mediocridades casi totales. Casi les quedaba la esperanza de que algún

[1] Es que sólo las aristocracias (en el sentido lato de la palabra) tienden a la república. El bajo pueblo siempre ha preferido la monarquía absoluta que lo libera del tremendo peso de su responsabilidad. Lo mismo le da que sea coronada o no; lo mismo le da que el monarca se llame Fernando VII o Rosas, o Hitler o Perón. (En los dos casos argentinos la monarquía tuvo rey y reina.)

día fuesen casi libres, pero había demasiada gente casi del todo incompetente, mientras *una casi ilustración se iba extinguiendo por casi todo el país*. Así ve Larra a su España "romántica". Los males de la ignorancia y de la estupidez son irremediables cuando son creídos *y queridos* como bienes.

Cabe preguntarse ahora: ¿cuál de los dos fue el siglo *sin gloria?* Del XVIII nos dice el ilustrado energúmeno Juan Pablo Forner, que fue un "siglo de ensayos, siglo de diccionarios, siglo de impiedad, siglo hablador, siglo charlatán, siglo ostentador". Los historiadores lo llaman Siglo de la Razón, Siglo de las Luces, Siglo de la Filosofía. Comparte esta opinión el Padre Andrés, S. J., que le llama siglo filosófico por excelencia.

Julián Marías ha señalado ya lo evidente: que los españoles tuvieron en el siglo XVIII un proyecto de vida colectiva que no llegó a realizarse pero que estuvo a punto de alcanzar —como reconoce Marañón— la plenitud social e incorporarse al pensamiento y a la cultura universales. Este esfuerzo se localizó en una minoría; pero esa minoría representaba *también, íntegramente*, "lo español", así como la poesía representa y contiene la quintaesencia de la verdad. Importa además saber que estas cosas que no se realizaron *fueron entonces, en el s. XVIII, posibles*. ¡Y eso fue lo que no fue... y lo mejor!

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

NOTA He dado por aceptada la afirmación corriente de que la *poesía*, el *teatro* y la *novela*, no produjeron en el s. XVIII nada comparable a lo de los Siglos de Oro. Pero parecería imperdonable no mencionar siquiera a Leandro Fernández de Moratín, nacido en el preciso momento en que Carlos III ascendía al trono. Conoció a Goldoni y siguió los pasos de Molière. Sus *Cartas* son tal vez las mejores que haya escrito un español, exceptuando las de Santa Teresa. El autor de *El sí de las niñas* es el más ilustre dramaturgo de la Europa de su tiempo: lo troncharon la invasión napoleónica y la Santa Inquisición restablecida en España como poder policial.

LA REINA GENOVEVA Y EL OJO DE ALCANFOR

Se abre un claro en la niebla, y aureolada por un vapor frío, atravesando esas arborizaciones escarchadas del alcanfor, que sin duda terminaron por matarla, aparece la Reina Genoveva.

Se ha escapado nuevamente de su caja, después de mucho tiempo. Su envoltura de hielo la ha conservado intacta, mejor que cuando estaba dentro de su envoltura de recuerdos miserables, una envoltura desgarrada que dejaba entrar toda clase de alimañas. Nada ha destruido su cara de cartón blanco, ni su atavío ocre, que también fue blanco alguna vez y cuyos pliegues sombreados indicaban entonces que se había escapado de otra caja que ella misma trataba inútilmente de encontrar.

La miro, y sólo ahora veo que se asemeja a esas mujeres que se encierran a envejecer a solas con un crimen, con un abandono, con una frase cruel o una esperanza muy secreta. Todos estos fermentos trabajan en la oscuridad y las van carcomiendo hasta dejarlas huecas. Ellas no lo saben. Suponen que están a salvo, como el amor imposible. Se han guardado a sí mismas con un puñado de horquillas, unos restos de valencianas, una caja de polvos que va a durar hasta el final, una guarda bordada de canutillos, un broche con camafeo, unas flores y unas cartas secas. Cada tantos años abandonan su encierro. Irrumpen en el tiempo como aparecidas, envueltas en el momento en que lo abandonaron. Nadie sabe quiénes son y tampoco ellas reconocen a nadie. Miran furtivamente en todas direcciones hacia lo desconocido, y huyen con las manos sobre el corazón agitado, temerosas del aire de ahora que puede disgregarlas, del rápido soplo que las convierta en polvo. Una vez a solas vuelven a bajar, tal vez para siempre, una cortina de musgo piadoso. Una vez vi a una que salía de la cárcel, con sus afeites blancos y morados, sus ojeras crepusculares y sus vestidos de antes. Se tapó la cara con una mano y se abrazó a sí misma por la cintura para protegerse, para no desmoronarse.

Pero a la Reina Genoveva se le había perdido, además, el inventario

ordenado de las cosas del mundo, junto con un ingeniero francés de ojos azules, una promesa de matrimonio y una niña recién nacida. El Rey Malvavisco había partido en un barco, la Princesa Delgadina había desaparecido, y ella no sabía regresar a su castillo. No sabía qué hacer. No se resignaba a encerrarse sin ellos en cualquier parte. Los buscaba por todos lados y los encontraba en todos lados. Pero cuando los encontraba, algo había cambiado. Eran amenazadores y la perseguían. Entonces se marchaba. Sus pasos eran tan parejos y menudos que parecía dejarse llevar, inmóvil, sobre una cinta que alguien enrollara desde Gamay cuando terminaba de desenrollarse en Telén. También podían ser dos rueditas minúsculas o dos carreteles. Este deslizamiento irrevocable, que hacía más infinita la llanura, terminó cuando Dios, por su cuenta, la envolvió en una caja de nieve, y mi abuela, por la suya, la colocó cuidadosamente dentro de otra caja, con los ojos cerrados.

La primera vez que la vi, fue como si hubiera atravesado fugazmente el paisaje de un cuadro. Cruzó por el rectángulo luminoso de la puerta del comedor, abierto a la galería, llevada no sé por quién ni hacia dónde. Tuve la impresión de que se había preparado, de que había tomado antes un envión para pasar resbalando sobre las baldosas.

—Una leve brisa —dijo papá.

—Una brisa que no hace daño a nadie —contestó rápidamente la abuela.

—A mí me deja con el cuello torcido y a usted le vuela las plumas del sombrero.

"Cual piuma al vento", cantó la voz de Nanni, la voz que llegaba desde la cocina y que respondía siempre a todo, desde cualquier distancia, como si supiera.

Yo me había bajado de la silla y caminaba en cuatro pies, mientras oía: "A lo mejor se lo prometió Pero cómo se le ocurre El ingeniero no se iba a casar En el guardapelo de la pobre mujer Ah el retrato que se parece Pero qué importa La criatura está mejor muerta que en la cuna", a tres voces.

Y ahora la estaba mirando. Se había sentado contra uno de los pilares. No en el suelo; estaba sentada sin silla. Yo había hecho lo mismo contra el pilar de enfrente, y no podía dejar de mirarla. El sombrero de paja natural, informe, con la cinta ciñendo una corona de ramas de tamarisco y la copa plegada aquí y allá por alfileres de gancho; la cara recién blanqueada, con dos redondeles violáceos pintados en lo alto de las mejillas (allí había algo peligroso, algo que me hizo pasar rápidamente hacia abajo; si me animaba más tarde volvería); el collar de abalorios rojos, con muchos claros; el vestido ocre, herrumbrado, con azarosas incrustaciones de encajes y puntillas

de cualquier color, y una cascada rota de volados que caían hasta los pies, donde se agitaban levemente, tratando de sacudirse el polvo, unos zapatos de hombre atados con varias vueltas de piolín. Su actitud era muy digna. Miraba hacia adelante, con la cabeza erguida, el camino invisible que parecía continuar desde adentro. Las manos huesudas, demasiado expresivas e independientes, se movían sobre las rodillas. Vi que el pulgar recorría a saltitos la yema de los otros dedos, avanzando y retrocediendo en una cuenta interminable. De pronto su operación cambió de ritmo. Empezó a observar atentamente los círculos progresivos que formaban sus manos de lunes a jueves. Luego las llevó hasta los ojos y me fue enfocando a través de ese movimiento que parecía ahora un cálculo de gemelos y distancia. Entonces vi lo que era peligroso. La mirada oscura se contraía tratando de ascender desde el fondo, de llegar a la superficie, donde ya estaba a punto de aparecer. Pero siempre quedaba trabada, se enredaba en alguna cosa que estaba más allá y que se agregaba a mi persona, convirtiéndome sin duda en alguien que no era yo. Esto le daba una expresión de vaga fijeza, de sospecha y astucia que no pronosticaba nada bueno. He visto esa mirada en muchos otros ojos, igualmente pequeños y de párpados tirantes. Los llevan algunas mujeres dispuestas a pequeñas traiciones, mujeres que se llaman Margarita, Elena o Isabel.

Por fin pareció reconocerme, aunque era difícil que yo la hubiera olvidado.

Torció la boca pálida hacia un costado, despreciativamente; exhaló una risita por el aire de la nariz, y dijo con una voz agudísima y destemplada, una voz de pájaro chirriante o de alfiler herrumbrado:

—Ahhh, la Princesa Delgadina. ¿A usted no la habían convertido en rana? Siempre piernas largas para perjudicarme mejor.

Acababa de suceder por primera vez. Acababa de marcar hacia adelante a todas las mujeres que trasladarían sobre mí sus propias malicias, sus delirios y sus intenciones aviesas. Las reconozco en seguida. Pero inmediatamente les quito la señal y las extravío. Cuando vuelvo a encontrarlas es demasiado tarde: se han vuelto a marcar ellas mismas con el hollín de sus actos.

—Salta, salta, verdecita de mi corazón —decía con una sonrisa de tal falsedad que sólo significaba dientes y ninguna de las palabras.

Chasqueó la lengua repetidas veces, golpeándose el muslo con la mano derecha para que me acercara, como si yo fuera otra clase de animal y no el que acababa de nombrar. Inmediatamente se puso de pie e inclinándose hacia mí hizo castañetear los dedos. Luego subió y bajó el brazo, agitándolo, tratando de atraerme con un objeto imaginario que pendía de un hilo ya a

punto de existir. Después se deslizó detrás de su pilar y me espió con media cara. En seguida arrojó hacia adelante un cordón dorado que empezó a ir y venir encrespándose como una viborita.

Yo estaba inmóvil, deseando que la mirada se fuera, que me volviera a soltar entre todo lo que era de verdad. Le sonreí con un gran esfuerzo y dije sin detenerme:

—Me llamo Lía. Tengo un diente flojo y voy a tener tos convulsa y sarampión.

Esta vanidad pareció disgustarle sobremanera. Me miró de un modo oblicuo, moviendo afirmativamente la cabeza con gran reconvención. Sentí que enrojecía. Me dejé caer hasta el suelo y comencé a marcar despacito las tablas de mi vestido, sin saber cómo hacer para perder la vergüenza. Conseguí reaccionar con el arrepentimiento y una espontánea generosidad:

—¿Tú caminas dormida? La abuela me regaló una cofia de puntillas para cuando sea sonámbula. Si quieres te la presto. Yo no tengo apuro.

Mientras hablaba descubría una extraña semejanza con esa otra figura que despertaba mi admiración: la sonámbula en el borde de la cornisa, avanzando a la luz de una bujía aparentemente inútil de este lado del mundo, avanzando en una marcha flotante e irrevocable lo mismo que los personajes de algunos sueños. Pero las palabras que yo terminaba de pronunciar acabaron de pronto con toda la paciencia que esta otra aparentaba haber tenido. Porque estiró el cuello hacia adelante, entrecerró los ojos, y agitando la cabeza rápidamente, en un gesto de airado desafío que hacía temblar las ramas del sombrero, estalló:

—Ah no, no, no, Princesa Delgadina. Todos ésos son disfraces y conmigo no hay disfraces que valgan, aunque sean de oro y azul. ¡Qué Inmaculada Concepción ni qué ocho cuartos! Yo sé muy bien quién es usted. Yo sé muy bien quién es su jefe, y usted es una espía lengua larga.

Me puse de pie consternada. Ya estaba al lado mío y olía a humedad, a sótano con sorpresa de alacrán, y sobre todo a botiquín donde siempre se derraman los frascos más misteriosos y a uno lo castigan. Aspiré con temor el aire embalsamado de peligro. Había cambiado otra vez. Se encogió de hombros demostrando indiferencia y volvió medio cuerpo en dirección a la pared, como si de pronto la hubieran llamado desde allí. Yo debía haber pensado que estaba todavía conmigo, que no se interesaba atentamente en nada ajeno cuando cantaba "pi, pi, pi" hacia una invisible pajarera tapiada, porque cuando empecé a alejarme giró velozmente, me tomó por un brazo y con una rapidez vertiginosa me aplicó un pellizco retorciéndome la piel y clavándome las uñas.

Lo extraordinario aparecía entonces y sigue apareciendo aún con dema-

siada frecuencia donde quiera que me asome. A veces basta con abrir una canilla. No es que salga agua o que no salga. Sale o no sale, pero de una manera muy particular. Se asoma una burbuja de colores que crece y se desprende ascendiendo hasta el cielo raso, o se oye aspirar a todos los instrumentos de viento, que arrancan después con los demás en una sinfonía fácilmente reconocible, hasta que una ola de herrumbre nos paraliza. Éstos son los casos más simples. No hablemos ya de esconderse en un armario o de subir una escalera en la oscuridad.

Y cualquiera sabe que lo extraordinario implica impotencia y soledad. Y también castigo, de una u otra manera, hasta que se lo merece. Yo lo sentía ya casi en voz baja.

No me asombré demasiado, por lo tanto. Pero además de lo extraordinario me dolía su desconfianza y su equivocación. El brazo también. No me quejé. Debía de tener esa expresión de franca e indemostrable inocencia que estimula siempre a la crueldad, que la infla hasta la exageración mientras se toma tiempo para cualquier salida, hasta que la encuentra, porque si no tendría que vaciarse de golpe como un globo, evidente y humillada. Esperaba algo peor. Es curioso. No me gusta el sufrimiento, y sin embargo siempre he creído estar ayudando a alguien cuando permito que la maldad se ejerza sobre mí. Como si hubiera una determinada cantidad de daño que hubiera que agotar de cualquier modo, estoy ayudando a que se libre de él quien lo traslada, y a un mismo tiempo reemplazando a otro. Esto no es una virtud ni una venganza. Es una fatalidad de todos. Pero no puedo dejar de sentir entonces que el mundo entero ha sido violentado. Estoy a punto de arrojarlo en una náusea de asco y de piedad.

En aquel momento dirigí la piedad hacia mí, y el resto sólo se manifestó en seguir esperando lo peor y en un sabor caliente y salado que me hizo saltar las lágrimas. Era el anuncio, los primeros síntomas de todo lo que vendría después.

Ella estaba casi de perfil, casi forzadamente, casi como si la careta se le hubiera torcido, y me miraba de reojo, esta vez no con astucia ni con malignidad, sino con una desconcertada preocupación. Vi que no tenía cejas, sino una línea trazada con un lápiz marrón. Ensayó una sonrisa mal compuesta, a pedacitos. Después se rio melindrosamente golpeándose la boca con la punta de los dedos. Unió las manos debajo del mentón, y alzó y bajó los párpados, pensativamente, en iguales y largos intervalos. Todo esto mientras chillaba con su vocecita de rata blanca:

—Oh, oh, oh, Princesa Delgadina. Las lágrimas no traen nada bueno. Cuando uno se pone a llorar siempre pasa algo después. No me diga que no

lo sabía. Al cónsul de Francia se lo comieron los ratones, con conjuntivitis, ordenanzas y todo. Hay que empezar de nuevo. Es un trámite largo para el invierno. Pero llevando siempre alcanfor . . .

A eso olía. A escalofrío, a fiebre, a pelo que se pega a la piel untuosa.

Se había ido quedando pensativa, y estaba casi triste mientras exploraba en la bolsa de malla que colgaba de su cintura. Encontró algo, me lo extendió después de observar en todas direcciones, murmurando casi en secreto:

—Guárdalo. Adentro está el ojo que llora. A mí no me sirve porque es azul también.

Papá y la abuela tenían ojos azules. No sé quién más tendría ojos azules. Pero yo no quería nada, a pesar de todo lo que prometían estas palabras.

—Toma, toma —insistía con impaciencia. Me obligó a abrir la mano con la suya y a apretar los dedos alrededor de un objeto muy liviano.

Puso un puño cerrado sobre mi cabeza. Colocó su cara a la altura de la mía. Yo seguía llorando. Sopló sobre mis ojos. Tres largos golpes de aire.

—No llores. Nunca llores, Josefina. Deja que él lo haga por ti.

Dijo. Giró sobre sus talones con los brazos abiertos como para un vuelo. Después la cinta secreta comenzó a arrastrarla rápidamente en dirección a la cocina.

Cerré la puerta con dos vueltas de llave: una para la soledad, dos para el secreto.

Ella había soplado sobre mis ojos para que no llorara. Tenía en la mano "eso" que lo haría por mí. Sabía que era azul y muy liviano. Pero no me miraba. Estaba escondido dentro de esa piedra escarchada que olía a fiebre y a peligro. Había zonas blancas, muy densas, y otras enrarecidas, casi de agua. A lo mejor esa envoltura se iría disolviendo a medida que el ojo llorara desde adentro. O a lo mejor era llanto condensado como nieve. En el primer caso el ojo aparecería algún día; en el segundo, estaría cada vez más adentro de la piedra que crecería con el tiempo. No sabía qué era preferible.

También podría ser que esas nubes se abrieran de pronto, en el momento de las lágrimas, sobre un recuadro celeste, y apareciera allí como el otro, el acusador, vanamente buscado hacia arriba entre dos dedos para poder soportarlo:

"Mira que te mira Dios,
mira que te está mirando,
mira que vas a morir,
mira que no sabes cuándo."

Mirar que miran. Asomar un ojo a una cerradura y ver otro ojo asomado desde el otro lado.

Lo tenía en la palma de la mano, y miraba sin que él me mirase. Pero sabía que desde adentro algo sabía. Como un huevo: el mismo misterio cerrado, la misma amenaza de súbita aparición, la misma fatalidad inexpresiva. Una especie de malicia sobrenatural dentro de una cáscara de impasible inocencia. Podía esperarse todo.

Sentí que la piedra latía. Tuve miedo de arrojarla al suelo y de que se rompiera dejando el ojo al descubierto. Entonces rodaría, contemplando todo a un mismo tiempo desde todas partes, como en un mareo; o se quedaría fijo, sumergiéndose quién sabe hasta dónde en la mirada. Ya me había sucedido una vez, frente a una vidriera. Era enorme. Estaba entre una risa de yeso blanco, continua y silenciosa, y un cuerpo desnudo con nervaduras rojas que me hizo pensar en algo que se enciende repentinamente: "el electrocutado", pensé. Pero lo que me aspiraba, lo que me hacía caer en espiral, era ese brillante círculo azul sobre el globo blanco. La abuela tuvo que arrancarme de allí por la fuerza, diciéndome seriamente: "Éstas no son cosas para ti. Cuando tengas mi edad y las necesites, vendrás y las comprarás todas juntas." Después habló de alguien que dormía con un ojo así, abierto, debajo de una gotera, y el agua hacía "clic", y los niños reían alborozados por ese llanto de cristal tan melodioso. Y yo tenía un pie dormido recorriéndome los brazos y las piernas e impidiéndome caminar.

Éste no era de vidrio. Vi que la piedra titilaba. Tal vez estuviera tratando de asomarse. Tal vez fuera la hora de llorar y empezaba a hacerlo por mí. Yo no tenía ganas de llorar, aunque seguramente habría algún motivo. Ese vigía suelto, ligado a mis sufrimientos debía de saberlo. En adelante él estaría siempre alerta, viendo lo que venía, anticipándose al más triste de todos mis deseos. ¿Era un guardián o era un ladrón? ¿Y si tuviera el poder de ordenar todo para cumplir permanentemente con sus funciones? ¿No podía ser que su oficio de llanto le gustara? ¿Me apenaría yo cuando él llorara, o lloraría él cuando yo me apenara? Sentía una mezcla de terror y gratitud. ¡Inocente! Ignoraba que aun siendo así otros ojos azules me lo cobrarían luego, periódicamente, desde muchas caras, hasta una época en que llegué a pensar que los míos se secarían y, siendo verdes, era posible que cayeran al suelo con un sonido blando y sofocado, haciendo "puf" y soltando una nube de verdín, un polvillo como de vieja seda que se rompe.

Lo ahogué. Lo envolví con mi pañuelo para que absorbiera cualquier posible lágrima. También para no verlo. El agradecimiento había desaparecido. Estaba resuelto que obraría por su cuenta y que era malo.

Abrí la puerta y corrí. Corrí como si huyera del infierno llevándolo conmigo. Como si tuviera el pelo y el vestido en llamas y fuera necesario terminar con eso de cualquier manera, apagándolo o consumiéndome, pero de una vez.

Cuando llegué junto al roble lo solté, me arrojé al suelo, y apoyando la cara contra la tierra, como si quisiera meterme adentro, comprobé que ninguna mirada podía arrebatarme de este mundo y que aún disponía yo misma de mis lágrimas.

¿Es también un ojo sin nadie que amenaza alejarme de la vida con la sabiduría de mi ignorancia, una mirada que de pronto empieza a saber en mí por sí sola, una vigilancia impersonal que me adelanta inhumanas transformaciones, esto que hace temblar mis piernas y me impulsa a correr despavorida, llevándolo conmigo, ansiando que el porvenir se precipite en un relámpago aunque deje de ser yo, aunque me convierta en helecho, en óxido de cinc, en la periodicidad de las fases de la luna, o, en fin, en algo ya completamente extraño a todo? ¿Es eso lo que sólo podría detener apretándome contra la tierra, la sustancia semejante que me asegura que aún soy parte suya, que nada ajeno puede sucederme aunque suceda lo imposible?

Quedó sepultado debajo del roble, en la Asamblea de los Terribles. Está presidida por el huevo de basilisco; alrededor deliberan un trozo de esponja, una llave herrumbrada, una muela amarilla, el ladrón de niños, el retrato de la muerte y el ojo que *no* llora.

OLGA OROZCO

LA CONSIDERACIÓN DEL ÉXTASIS

Cuando el símbolo, "ser joven, nuevo", surge por primera vez en el lenguaje —cuando el poeta se interroga asombrado ante lo que acaba de escribir, tan extraño, tan desconocido para él—, es forzoso comprobar la existencia de una realidad nueva que subsiste fuera de quien la ha producido pero de la que éste no puede disociarse. He escrito *eso* que no comprendo y que se impone. No se trata de la traducción en imágenes de alguna idea que yo hubiera concebido, de algún sentimiento experimentado por mí: es *eso*, está *allí*, frente a mí, y me interroga. Un lenguaje vivido, y a veces tan fuerte que su proyección me deja agotado: prueba de que esa palabra se encarna, de que nace de mi ser interior. Plenitud de la sorpresa: presencia enigmática pero exaltadora, integral, de la renovación. El ser sale de mí para darse a mí: su misterio, que contengo, me invade para que lo comprenda. Más real que su autor, el poema encierra en sus figuras lo que me está oculto de mi identidad. Por el momento, no poseo el lenguaje que me permita formularle preguntas y dar las respuestas. Pero ese lenguaje llegará a mí del mismo modo que al niño le brota la palabra. Mi boca es una fuente de imágenes cuyas napas en mí abiertas se mueven ignoradas por mí mismo, fuerzas *naturales* urgidas por manifestarse a la luz del día.

Así se constituye, por brote, surgimiento, convulsión, erupción, y toda forma de ruptura, ese paisaje imaginario que se asemeja, en el orden del espíritu, a las estructuras geológicas que el planeta desprende al entrar en una era nueva. Es un conjunto de formas aún caóticas, pero ordenadas por secretas analogías: esas formas no están fijadas, se mueven, o, más justamente, el espíritu se mueve de una a otra, es el Proteo del proteísmo de ellas; desde su movimiento, indistinto del de ellas, la conciencia establece ciertas fuerzas o direcciones privilegiadas. Bajo el efecto de esta atención intelectual, el paisaje psíquico se rodea rápidamente de un *halo de claridad:* al iluminarlo, la inteligencia lo vela. Yo, que vi nacer ese universo, ya no puedo volver a encontrar ante él la frescura de la sorpresa original. A pesar mío, de la imagen oscura a la imagen más clara,

de ésta quizá al concepto, traduzco. Esta traducción como simultánea desvía y hasta debilita mi atención interna. Enigmático, el poema me provoca: si mi entendimiento finge abrazarlo, sólo lo hace para luchar con él, para encontrarle la palabra *cabal*.

En verdad, esta dialéctica no se separa del pensamiento concebido en símbolos. Lo que se oculta y lo que yo oculto es la dialéctica de la realidad: dialéctica en dos planos, en lo inconsciente y en el nivel de la conciencia; entre dos órdenes del ser, el subjetivo y el transubjetivo. Comprendo pronto que me busco, pero que el objeto de mi búsqueda se abre más allá, y que, en el momento en que lo aprehendo, se abisma en un vértigo. Cuanta más seguridad tengo de pensar, tanto más el vértigo pone en tela de juicio mi pensamiento: cuanto más experimento ese vértigo, tanto más tengo necesidad de asegurarme en el pensamiento. El oído consciente y el oído inconsciente —éste a la escucha del vacío— se contrarían. La conciencia deja de oír lo que cree explicar. Entonces se abre de nuevo el silencio, tiniebla, abismo del pensamiento: de nuevo mi conciencia se sumerge en él, dócilmente; esta última, una vez más, aprende lo oscuro como un nadador la corriente, sirviéndose de ella para avanzar, a veces para resistir. Pues la docilidad de la conciencia no es jamás un abandono total: en cualquier momento la angustia puede invertirla. La conciencia cesa entonces de creer y comienza a justificarse.

Legítimo es por parte de la conciencia el rechazo del caos imaginario como tal. El *no sé qué* no es *cualquier cosa*. Quien habla de "experiencia simbólica" se refiere a un estado o bien a una actividad durables y organizados, en los que participan, *como en simbiosis*, lo consciente y lo inconsciente. Semejante simbiosis —semejante dualidad en la armonía— tarda en establecerse, pero es fácil de romper. Es, en realidad, la obra de una vida. Para que pueda nacer, es preciso que la conciencia *crea* en lo inconsciente, y éste en ella: que formen una pareja enamorada, después o no de un *coup de foudre*. Dos y uno, dos en uno: en su libertad respectiva está su identidad. Hay simbiosis precarias: conciencias demasiado pequeñas para lo inconsciente, tipos de inconsciente demasiado pobres para la conciencia; se cansan uno de otro y se alejan. Entre la conciencia y lo inconsciente, *puede haber palabras*: crecen entonces las inhibiciones, el malentendido se agrava. Pero mientras dure la simbiosis, cada cual se fortalece con *su otro:* lo inconsciente se abre a la conciencia, la cual, por su parte, se ramifica y se ensancha.

Unidad fecunda, libertad de estar juntos: en virtud de esta libertad, las significaciones conscientes del símbolo no son un obstáculo para la ex-

pansión de éste. Un tema simbólico suscita otros análogos, se desarrolla en figuras nuevas: la conciencia brinda a lo inconsciente las adquisiciones que ella le debe. Así queda verificada la sentencia del Libro de los Proverbios: el hombre se alimenta —espíritu y cuerpo— de la palabra que es fruto de sus labios. Este alimento es tanto más sustancial cuanto más íntimo sea el acuerdo de la conciencia y de lo inconsciente, cuanto más penetren juntos en el corazón del ser. En —y por— su revelación recíproca, el ser se crea. Hay en todo símbolo un ser-más y un ser-menos, una cohesión más o menos grande, una extensión más o menos vasta, una concentración más o menos fuerte. El fruto del desposorio espiritual puede permanecer embrionario, puede también ser *llevado* hasta la forma plena. Cuanto más elevado sea, es más misterioso: más la subjetividad *hacia adentro* desborda hacia la trascendencia universal del Ser.

Todo matrimonio está amenazado en su esencia. Sólo subsiste superando esa amenaza que paradójicamente lo fortalece. En el matrimonio espiritual entre la conciencia y lo inconsciente, el peligro de ruptura es doble: ya la conciencia degrada y esteriliza lo inconsciente, ya lo inconsciente ahoga y paraliza la conciencia. Eso que algunos llaman inspiración no es en ellos sino la irrupción anárquica de lo inconsciente, que arroja a la conciencia de sí misma. Que lo inconsciente surja en la conciencia es bueno y necesario; ese brote atestigua la presencia y la fuerza de la napa oculta. Pero sin una profundización consecutiva de la napa, una consolidación de las inmediaciones de la fuente por el ejercicio comprensivo del pensamiento, el inspirado permanece ausente a la fuerza que lo traspasa: no ha oído el llamado del ser, cuya fuente se seca en él por falta de cuidado.

Por el contrario, la conciencia puede cerrarse ante lo inconsciente, no admitir de éste más que una imagen de ella dependiente que le quita lo que lo diferencia de ella: su libertad, su alteridad. El conocimiento de lo interior, por la unión amorosa, lo sustituye progresivamente por un sistema de razones que no es sino el reflejo de él, y a veces su caricatura. Es como el esposo que se fabrica, para su arbitraria conveniencia, una psicología de su *mitad*. La conciencia busca y encuentra *sola* el porqué y el cómo: pero también está sola ante su *otro* interior del que ha hecho su objeto; su impulso común se ha quebrado. En lo sucesivo ella elige sola lo que juzga "válido" en lo inconsciente: abstrae, desfigura, explicita, justifica fuera del contexto verdadero; no obedece más que a su sistema. Un seudo simbólismo a veces sutil pero siempre vano suplanta la función simbólica, obra común del Día y de la Noche. A partir de entonces, ninguna imagen puede quedar grávida: la conciencia le hace padecer sus maniobras y el símbolo perece en el huevo.

Raras veces el poeta —aquél, sobre todo, que quiere que su vida y su obra no sean sino un solo ser, una sola trayectoria sus cursos— escapa a la ambivalencia que amenaza la unidad de su espíritu. Puede hacerlo tanto menos cuanto su existencia más lo empuje a actividades exteriores en ese plano de realidad donde el intelecto tiene precedencia, pues a él le corresponde extender lo diverso y perfeccionar allí nuestro habitáculo. En ese plano, el poeta corre el peligro de entregarse al mero juego de las apariencias; pero si cree salvarse de él entregándose al mero sueño, se engaña sobre su función. Entregarse a lo oscuro no es hacerse amo de él, sino todo lo contrario. De las dos proposiciones que un poeta puede legítimamente hacer suyas: *la búsqueda del ser hace retroceder los límites del mundo,* y su imagen extrañamente invertida: *el secreto del ser es íntimo a la más íntima subjetividad,* cada una de ellas es falsa en cuanto excluya a la otra: son verdaderas sólo juntas y como espejo una de otra. El difícil equilibrio de su unidad no reposa en ninguna ley general. Es obra singular, según el temperamento y el don. Tal poeta se mantendrá de más buena gana del lado de la luz; tal otro, únicamente en la vertiente de sombra.

Esto no significa que sea preciso tomar el partido de la luz contra la sombra, ni el de la sombra contra la luz. Todos los errores de la crítica, todos los estancamientos de la poesía, se originan en simplificacionees y exclusividades en nombre de un "esencial" a menudo muy particular, de una verdad de temperamento, de una dirección que no es sino una tendencia. No elegimos lo esencial; jamás somos su forma universal y total: es lo esencial lo que nos elige y se muestra en nosotros bajo nuestro ángulo particular. Ni el sello de la oscuridad ni la sanción de la luz bastan para atestiguar el valor y la jerarquía de las obras: hay profundidades engañosas y misteriosas claridades.

La verdad válida para todos, cualquiera sea la opción singular de cada cual, es que el poeta debe establecer una relación —*su* relación— con lo oscuro: de ella depende el ejercicio de la función simbólica. Esta relación lo es, al mismo tiempo, indivisiblemente, con la luz. El arte singular del poeta será la armonía y la justeza de esa doble relación.

En cuanto a la poesía, considerada como una de las funciones del lenguaje humano, se inventa, según las necesidades de la época, a partir de los prejuicios con los que se hace reglas. La invención de aquéllos y de éstas no es arbitraria y sólo después se codifica en "principios" que a menudo lo son. Conviene, no ya seguirlos o menospreciarlos ciegamente, sino conferirles su importancia de signos. La poesía es el olfato del lenguaje, la intuición de lo que lo fortalece o lo amenaza en una situación

del espíritu. Hoy, por ejemplo, el lenguaje tiene hambre: de ahí su modo frugal de vivir sustentándose con palabras anémicas. La poesía es, pues, ascética: sin duda, sólo lo es por necesidad, aun cuando la compulsión que padece y la voluntad que se impone hayan llegado a identificarse. Continúa con rigorismo acentuado la tradición simbolista nacida de Baudelaire: procura un aligeramiento cada vez mayor, una mayor condensación de los vocablos; a imagen de la pobreza de lo real, al que alcanza bajo las apariencias en que él se esconde como ella misma bajo la masa de palabras desvalorizadas.

No siempre fue así. Aún hoy, algunos se niegan a esta ascesis y confían en la diversidad del parecer, vestido tornasolado de lo real. No ven ninguna razón para sacrificar la multiplicidad de los planos del ser: su tendencias hacia éste es un acto de varias alturas. Son unificadores, *rassambleurs*, diría Claudel. En ellos convergen funciones múltiples, capacidades de ser cada una de las cuales tiene su exigencia distinta. La palabra que emiten es rica, está alimentada por sus diferentes amores, por esas presencias con las que, para ellos, está poblado el mundo y que se disponen proporcionadamente en diversos planos. Esta palabra es una puesta en orden, una procreación de las apariencias reales, en la presencia directriz de una invisible realidad, integral de toda presencia. Porque el lenguaje de esos poetas es un Orden, una procesión análoga al desfile de las criaturas ante Adán para que éste les diera un Nombre (es decir, *su* lugar en el Todo), es casi siempre su propio comentario, su marcha procesional. Es palabra reflexiva, reiterada como el orden mismo del universo, orden inventado de una vez por todas pero que es necesario repetir infatigablemente en su novedad eterna y cotidiana.

El portador de tal palabra es el "pastor del ser" —para retomar una hermosa expresión de Heidegger— sólo en la medida en que sea "pastor de las apariencias", casi diría pastor comunal, el que reúne en un mismo rebaño todas las cosas comunes. Las apariencias lo rodean y le piden ser: exigen un nombre, una explicación, un todo. Amo esos grandes paisajes tan variados y tan monótonos bajo el cayado de su pastor. Son edificios de la naturaleza, a menudo majestuosos, donde se unen lo claro y lo oscuro en proporciones inteligibles. Encuéntranse en ellos antiguas tradiciones, renovadas: invenciones audaces pasan inadvertidas en el conjunto, al que sellan desde adentro, en secreto. Semejantes obras no se niegan al análisis: lo reclaman, lo acogen con altiva generosidad. Se sienten bien cimentadas y al mismo tiempo audaces. Sus creadores las han elegido para morada, y allí permanecen como en la Iglesia, en el banco de fábrica: se-

guros de su rectitud, envidiados por esos mismos que les reprochan —justamente *e* injustamente— ser fariseos.

¿Por qué ese nombre peyorativo, que también es un título de gloria: fariseos? Porque saben de antemano la respuesta que justifica el enigma. Son los definidores de lo que perdura, los hombres del *Fiat* y del *Credo:* "¡Oh credo entero de las cosas visibles e invisibles, / te acepto con un corazón católico!" (CLAUDEL, *El Espíritu y el Agua.*) Entre ellos y los gorriones del instante, los pájaros migradores en busca de la fugitiva Presencia, poca comprensión mutua a pesar de su referencia común a lo invisible: pues éste es para los unos la medida preestablecida, la divina garantía de la permanencia humana; para los otros, el presentimiento de un *más allá de toda aprehensión* de que nos separan, irreparablemente, la duración, la culpa y la Muerte. Este presentimiento es el símbolo mismo, la materia evanescente del verbo: siempre de paso y siempre amenazado. La paradoja de la función simbólica así concebida deriva de que su lugar, como advierte Baruzi, es "el instante fugitivo en que el pensamiento no se comenta a sí mismo". Para comprender este lenguaje hay que estar comprendido en él. Ser de algún modo lo que él profiere, en el momento en que el espíritu lo articula. Yo me hablo. ¿Qué hablo? Me hablo yo mismo. Y este *yo* no está verdaderamente aquí, no me está presente sino en el instante preciso en que la palabra se dice a sí misma. Ahora bien, esta palabra no perdura; pero la función simbólica debe *perdurar* puesto que es vital. De ahí la paradoja de la palabra simbólica, que apunta siempre hacia eso mismo de que la separa la infinita nostalgia: la misteriosa unidad del espíritu. No perdura, y sin embargo perdura: la *inspiración* es el acto fugitivo, la vocación el estado que lo hace posible.

Durar: trocarse en su propia historia. Tenemos en cuenta tanto nuestros actos como lo que nos ocurre. Todo se nos presenta como signo y nosotros debemos darle sentido. Nuestro ser se comenta ante sí mismo y ante los otros: ese comentario perpetuo es el hilo visible de nuestra duración. El acto más importante del poeta, el símbolo, es a un mismo tiempo cosa naciente y comentario, signo y sentido. Afloran fuerzas a la conciencia, que la orientan, la reflejan hacia lo oscuro. "El alma está prendada de la nada no figurada", dice Pierre Jean Jouve. Toma forma, indefinidamente, de lo que no la tiene. Esta forma, aun evanescente, deja una huella en el ser. La paradoja del espíritu, de donde nace la de la función simbólica, consiste por una parte en que se deshace y se recompone sin cesar en sus figuras sucesivas, y por otra en que persigue una cohesión tanto más fuerte cuanto que en el instante *está* más en lo que hace. Como este instante de la más alta presencia es el de su desvanecimiento, la poesía

103
SORTIE
(sorter /

más exigente, que se dice "pura" y se constituye *en estado* por analogía con el estado místico, es, más que toda otra quizá porque rechaza toda transacción, un compromiso a menudo muy doloroso, un descuartizamiento entre lenguaje y silencio. Un martirio que acaso tenga un final idólatra.

Símbolo: signo formado por las dos mitades de un objeto roto cuando se las acerca. Una de esas mitades, la que conservo y me atestigua la existencia de la otra, forma parte de mi universo real. Para quien mira el mundo como un símbolo, y el pensamiento en su Acto total, este mundo entero es la mitad visible del signo. Abandonarse al espejismo de lo invisible solo, equivaldría a tornar el mundo inhabitable y desierto. No es hacia el más allá solo, lo transubjetivo, hacia donde apuntan las imágenes subjetivas profundas, sino también hacia este lugar mismo en que estoy, este instante que vivo, este viviente que dice *yo*: yo mismo. Centro activo, hogar de metamorfosis, germen de identidad: unido a otros *yo* innumerables que participan, como yo, *a la vez* del misterio visible *e* invisible.

No estoy solo; estoy en el mundo, tejido con los hilos de la realidad que me penetra y me rodea. Mi más íntima subjetividad depende de muchas otras que la modifican modificándose, y que asimismo modifico. Mi presencia es una presencia *para*, mi gesto un gesto *hacia*. Pero mi presencia, mi gesto, son *míos*. Por mezclado que esté al mundo, yo compongo en él, con todas las fuerzas que equilibro, con las formas a las que doy proporción, mi identidad personal, mi destino. Al crearme —al desprender mi ser de su ganga—, modelo recíprocamente el mundo, contribuyo al surgimiento en él del ser. El mundo: integral de los otros y de mí mismo. Son pocas las acciones que puedo hacer, muy poco el ser que puedo manifestar, sin obrar en función de otro, sin *ser con* otro. El simbolismo del universo es una jerarquía de relaciones visibles e invisibles, expresables e inefables, de la que cada uno de nosotros es una figura y cuyo Ser es el impensable Todo.

No rechazaré el simbolismo del mundo para optar por una magia sin sustancia. No caeré en inanes jeroglíficos para olvidar el enigma del ser, o caricaturizarlo. Si *Tú* no existieras para que juntos reconstituyésemos el símbolo, *Yo* me aniquilaría en un espejismo idealista: el lenguaje es un asunto entre *Tú* y *yo*, no sólo asunto mío. Bendito sea el otro por quien llego a la unidad. La poesía "hermética" es un engaño del narcisismo desdichado: es lo contrario de la palabra, la negación del "lugar común". El "hermetismo" rompe *esta mitad del símbolo, que tenemos asida*. So pretexto de pureza, destruye toda imagen del mundo. Es una herejía iconoclasta, un antisimbolismo cuya raíz es maniqueísta, como lo es la de todo orgullo espiritual. Porque enrarece los vocablos, el poeta "hermético" cree

hacer el vacío en él para preparar así el advenimiento del Ser: y hasta a menudo sólo crea el vacío por el vacío mismo y para sentir vértigo ante él. Es entonces cuando el "hermético" llega a su meta secreta: convertirse en un "místico" ateo, un contemplador de su misma nada. O bien acaba en la locura, de la que los antiguos decía que Dios la envía a los hombres para perderlos. "Horribles trabajadores", decían Rimbaud que, en un tiempo, fue uno de los primeros de ellos. Por grande que sea su esfuerzo —pero, ¿lo es?— la renunciación de que es ejercicio me parece pura vanidad. Cuánto más prefiero el esfuerzo de un Platón, de un Tomás de Aquino, tan justamente acercados por el Padre Festugière en *La Révélation d'Hermès Trismégiste;* ambos, no habiendo dejado nunca de testimoniar, de enseñar ni de escribir acerca de lo que Platón designa, como líneas asíntotas, el *objeto de su esfuerzo,* no habiendo nunca dejado de mostrar ese objeto en sus figuras visibles, confiesan uno no haber dicho nada, otro haber dicho muy poca cosa. "Ocurre —concluye el Padre Festugière— que ambos vieron, cada cual a su manera, que lo que querían decir es inefable." La evidencia que sostiene a toda evidencia es inexpresable, pero conviene no dejar nunca de expresarla.

Al comentar la sentencia del Libro de los Proverbios citada más arriba, Orígenes dice que los filisteos se pasaban el tiempo tapando con piedras los pozos excavados en el desierto por los Patriarcas. A su vez, los Patriarcas destapaban pacientemente los pozos, piedra tras piedra. Me parece que ninguna imagen define mejor la actividad de *reiteración* de la palabra que, a mi juicio, es lo esencial de la función simbólica. Inventar el lenguaje no es otra cosa que quitarle lo que obstruye su sentido. Es excavar incansablemente la palabra, que otros se obstinan en llenar, nivelar. Ninguno de esos pacientes obreros excava la palabra por sí misma, sino porque el agua viva está en el fondo, donde cesan la palabra y el esfuerzo.

PIERRE EMMANUEL

(*Traducido por Roberto Bixio.*)

MATRIMONIO SECRETO

Uncidos de corazón a corazón
van recitando una extraña salmodia
que sólo ellos conocen.
Se arrodillan ante un altar
en el que se inflaman las luces
de todos los crepúsculos
y en donde un denso mar
golpea incesantemente
unos lienzos de mármol,
de los que se escurren
las gotas del amor.
Se aman —dice la gente—
cuando se sonríen
en medio de las lágrimas
y el escándalo
de unos claros rencores.
Pocos conocen sus cuitas,
el sonido del violín
cuando es la noche
vibrando en los oídos
de esas criaturas de Dios,
escuetamente.
Se aman —¿por qué no?—
entre la indiferencia
de cristal de un mundo
de peldaños y polvillo,

subiéndose a las ventanas del cielo
y combatiendo sin tregua
el alcohol, el tabaco y el silencio,
los bailes en el borde del agua
y la hierba que destila sangre
bajo sus pies.
Se aman con la piel y el suspiro,
el dolor, la agonía y el tumulto
de los peores días del hombre,
estremecidos de pena,
de alegrías locas,
de sueños que no terminan nunca,
de desencuentros
y cubiertos que no acaban de tintinear
y de juntarse.
Se aman, es verdad,
porque están solos,
y el tiempo es un temblor
que los renueva.

POETA DESOCUPADO

Se sostiene en una pierna,
y las luces lo miran,
un poco desparejo y con cansancio,
mientras un automóvil lo roza
y él penetra en un café
a beber lo que le sirvan
sobre una mesa con manchas de cigarrillos,
y el rumor de las voces
rueda y sigue,
entremezclado

a los vidrios de luto y a las flores
que dejó detrás,
en una plaza,
en una calle ya olvidada
que le recorre la médula sinuosa
en un zigzag de viento y de neblina
cuando sorbe un líquido oscuro
y detenido,
y sus manos se apoyan
sobre la madera
a mirarse las falanges de los dedos
manchados de nicotina,
que hace daño —se dice—
a los pulmones.
Pero la vida es más terrible
aún que cualquier dolencia,
que el estarse sobre una silla
y seguir con los ojos
la danza curiosa de los hombres
bajo las nubes de plomo
que ocultan los relámpagos del cielo.
Ah, el escándalo
de sentir el ritmo de la vida
mascullando estridencias
en el pecho,
y la memoria repitiendo una frase piadosa
que no sirve para nada,
los hombres enemigos,
sin tierra que descubrir,
la cuerda del tiempo
magullando el corazón de las criaturas,
esa rebeldía de los codos del alma
que hace un gesto y no otro,

y piensa que Dios anda de vacaciones,
y los asesinos están entre nosotros,
y el silencio se ha vestido de fantasma
para asustar —si asusta—
a las estrellas.

F. J. SOLERO

UNA TARDE

Repentino, insistente
el sol abre caminos.

Yo diurno, líquido personaje
de las siestas.
Campanas
derramando palomas, derrumbando
estruendo de lo alto de una torre.
Sol de olivos torcidos
de las calmas
de la tiza y la cal
a orillas de algún cántaro maduro.
Cuando el tiempo florece en su resorte
y las palabras
se hacen gritos sonoros
azul contemporáneo
del mar lleno de mármoles.

En las bahías
redondas del pescado
en el humo de leña
abierto y ancestral.
Tú y un lugar, un número
el delicado, milenario lugar
de estratagema.

Velas altas, inclinadas, triángulos
sitios en que la acción se nombra.
Deleitables y músicas mujeres
de la germinación.
Aprisionados, luminosos sitios
dignos de una materia
terriblemente dura, noble.

Así cuando te encuentro, lugar,
antes de un sol ninguno
porque no sea nunca
tarde en tus aguas
largas de actualidad
y antes de que aparezcas
te nombro:
estar muerto en tu luz.
Una tarde.

DAMIÁN CARLOS BAYÓN

CRÓNICAS

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA EN EL RECUERDO*

Es tarea difícil rescatar la totalidad de un hombre después de su muerte, para que la vivan quienes no lo conocieron. Cabe recurrir a los recuerdos personales (gestos, tono de voz, conversaciones, actitudes) que nos fueron descubriendo su intimidad. Pero para lograrlo con éxito, hay que tener el don del artista que sabe convertir lo momentáneo y particular, en eterno y universalmente significativo.

Nos faltan esas condiciones y por eso buscaremos otro camino, intentando rehacer a través de la obra de Pedro Henríquez Ureña el perfil de su espíritu. La obra está ahí, al alcance de todos los lectores; en ella se puso él mismo, y todos pueden tener la experiencia directa de un diálogo con él —sin la sonrisa bondadosa, el tono, el gesto persuasivo de las manos, es verdad...

A través de esa experiencia compartida podremos descubrir justamente los rasgos que lo definen: su sentido de la responsabilidad que le hizo emprender tareas aparentemente humildes, su honestidad y su rigor en el trabajo, el poder de síntesis junto a la curiosidad por el detalle significativo, el ansia de llegar a lo esencial de las cosas, y aquella superior capacidad suya de elevarse de lo menudo al plano de las ideas generales.

Para trazar este mapa de su espíritu recorramos la vasta bibliografía. Podrían formarse, por ejemplo, tres grupos de temas literarios: América, España, Europa. América fue su gran pasión, y en el corazón de ella estaba Santo Domingo. Tuvo, como Rubén Darío, la ventaja de haber nacido en un país pequeño y de haber vivido luego —verdaderamente vivido— la vida de otros pueblos del continente, lo cual le dio esa categoría de ciudadano de América que todos le han reconocido. Pedro Henríquez Ureña quiso a su isla natal y le dedicó estudios fundamentales de lengua, literatura, historia y otros aspectos de la cultura (bástenos recordar *El español de Santo Domingo* y *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*), pero nunca hubo en ellos la menor tacha de provincialismo. Supo indicar con decoro y sin énfasis lo que había de valioso en su tierra, distinguiendo entre las empresas que eran dignas de medirse con otras americanas y europeas, y las que sólo representaban un meritorio esfuerzo dentro del ámbito local. *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* es el

* Nació el 29 de junio de 1884 y murió el 11 de mayo de 1946.

fruto perfecto del trabajo erudito y exhaustivo, del cariño al rincón natal, de la serena apreciación de los valores, del gusto depurado.

Hemos dicho que América fue su gran pasión y luego volveremos a ella, pero conviene recordar que al mismo tiempo se ocupó durante toda su vida de temas extranjeros y españoles. Entre lo europeo eligió por gusto personal —Bernard Shaw o Ibsen entre otros— y además por el afán de que llegaran a los jóvenes los modelos eternos —en su tarea de edición de clásicos, por ejemplo— o a los ambientes americanos estancados, los fermentos renovadores, como en su magistral estudio sobre el teatro contemporáneo incluido luego en *Seis ensayos*. Siempre había en Pedro Henríquez Ureña una mirada abierta a lo universal, por eso podía explicar a Lugones desde él mismo, e iluminarlo también con una referencia a Picasso y a Stravinsky.

Dos de los libros dedicados a temas hispánicos tienen títulos reveladores: *En la orilla: Mi España* (1922) y *Plenitud de España* (1940). Sintió la plenitud de España como artista que crea con la misma lengua y goza con la belleza que otros crearon, y además como hispanoamericano unido a esa tradición y consciente de hallarse insertado en ella. Igual riqueza espiritual, igual serena apreciación se patentizan cuando medita en los problemas de América frente a España. No hay en él nacionalismo "telúrico" ni anquilosamiento hispanizante. Siempre muestra una comprensiva valoración de las empresas españolas —aun en tema tan espinoso como el de la conquista— y sobre todo le atrae la búsqueda del especial sabor de lo hispánico trasladado a este continente: la transformación de los conquistadores en nuestro suelo, los cambios sufridos a su vez por los indígenas, los frutos de la mezcla de culturas, la realidad del hombre nuevo.

Nada más ejemplar que los métodos empleados por Pedro Henríquez Ureña para llegar a aprehender esa realidad. Cuando nos enfrentamos con un libro de síntesis armoniosa como *Las corrientes literarias en la América Hispánica* debemos recordar que es el resultado de una vida y que lo precedieron otros trabajos importantes. Parte de sus esfuerzos se concentraron en el estudio de la lengua porque si la lengua es una visión del mundo elaborada por una comunidad y el instrumento de expresión de esa comunidad y del individuo dentro de ella, le interesa precisar al crítico, al lingüista y al historiador su perfil americano. Fue el primero en trazar los lineamientos generales de su estructura ("Observaciones sobre el español en América" publicados hacia 1921, 1930 y 1931 en la *Revista de Filología Española*) y luego profundizó hasta agotarlas zonas parciales de esa estructura *(El español de México, los Estados Unidos y la América Central* y *El español de Santo Domingo)*. En *Para la historia de los indigenismos* cada palabra le sirvió para un estudio cultural, con esa característica suya, que antes destacamos, de elevar el detalle a perspectivas significativas. En *El supuesto andalucismo de América* no desdeñó la humilde tarea del recuento estadístico para reforzar su tésis reelaborada posteriormente *.

Pero es en la literatura donde sobresale su capacidad de ver con ojos siempre nuevos y penetrantes. Autores olvidados reciben otra luz, no por el simple prurito de mostrarse original sino porque la misma calidad de simpatía humana que lo unía a los hombres lo unía, también a las obras de los hombres, y su

* En *Sobre el problema del andalucinismo en América.*

gusto certero destacaba en ellas lo que merecía ser realzado. La erudición asombrosa no abrumaba la obra con proliferaciones parásitas y, cumpliendo él mismo los consejos dados en *Seis ensayos* a los futuros historiadores de la literatura americana, desbrozó la maraña de nuestra crítica dejando establecida una escala de valores que aún permanece.

Ante un escritor, una época, un género literario, Pedro Henríquez Ureña se preguntó qué era lo esencial. Nunca le bastó lo externo o lo anecdótico, y no porque dejara de sentir el atractivo de la anécdota, con su memoria prodigiosa y su gracia para narrar experiencias concretas. La anécdota daba sabor a su conversación, y aun a algunas de sus páginas, y ¿por qué no a sus notas al pie de página? Surgía siempre oportuna, siempre significativa; pero sobre todo, prevaleció en él el afán por llegar a la entraña del objeto estudiado. Investigó el endecasílabo, la versificación irregular, aspectos de la versificación de Darío, pero fue también "En busca del verso puro". Estudió desde Deligne a Alarcón, desde Sor Juana a Martí, trató desde el poético tópico de las estrellas nuevas hasta las síntesis de la lengua, la historia, el arte, la cultura total del continente. Nunca se contentó —desde sus primeros artículos, desde los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* hasta *Las corrientes literarias en la América Hispánica* y la *Historia de la cultura en la América hispana*— con menos que con descubrir la originalidad expresiva de América.

Creyó que uno de los grandes males de la América española era la pereza, la improvisación romántica. También existe el defecto opuesto más propio de la América sajona: la erudición menuda que esteriliza. Contra uno y otro mal cabe proponer a las generaciones jóvenes el ejemplo de Pedro Henríquez Ureña.

Ana María Barrenechea

HENRÍQUEZ UREÑA, EL JUSTO

En el segundo número de Sur (1931) ya estaba Pedro Henríquez Ureña rindiendo un acto de justicia: era su página sobre Martí, cuya vida sacrificada y creadora no había encontrado aún ni cantor ni Plutarco que la narrase, a pesar del entusiasmo que desde hacía pocos años despertaba su memoria, y cuya obra, en gran parte, estaba aún por recogerse. "Vidas hay que reclaman, de los hombres capaces de entenderlas, el esfuerzo que las redima de la oscuridad de su escenario para levantarlas a ejemplo de toda la humanidad", decía. Si ahora traigo a cuento esta actitud y estas palabras es porque me sirven, la primera para definir a un maestro, y las segundas, como cumple a todo discípulo —así no lo haya sido yo sino en el trato amistoso—, para responderlas. Un maestro es aquel que elige tallar su conducta a golpe de ideales; no es un puro intelectual, desasistido de los favores de la existencia en cuanto ésta pueda alcanzárselos por las ventanas de los sentidos. Al fin y al cabo es sensual un gustador de las artes, y éstas, aventura y fino empleo de los poderes sensoriales. Un maestro es un enamorado de la vida en todas sus manifestaciones, las inocentes de la naturaleza y las intencionadas, que sólo se producen, habitan y son perfectibles en el mundo humano. De ahí que sea necesario discernir y preferir entre éstas las que engendran cosas vivas y no las que nacen ya corruptas. Discernir y preferir —instrumentos pedagógicos por excelencia— en

primer lugar para sí, y en el mismo primero para los otros: discípulo, amigo, vecino, o desconocido y curioso oyente o lector. Este nutrirse de la verdad y alcanzarla en comunión es lo que fundamenta la actitud educadora, nunca cohercitiva sino discreta, cortés, persuasiva. Así era Henríquez Ureña. Persuadía con su vida y con su palabra. Oyéndolo uno abrigaba en seguida la convicción de que las cosas eran como él las decía y de ningún otro modo. Por eso su artículo de SUR sobre José Martí, incitando a que se buscase la obra dispersa del cubano —el *fascinador,* el *deslumbrante,* son sus adjetivos en otra ocasión— es ante todo un acto de quien como él ponía el ideal de justicia por encima del ideal de cultura. Había dicho en 1925 a sus estudiantes de La Plata: "Al dilettantismo egoísta, aunque se ampare bajo los nombres de Leonardo o de Goethe, opongámosle el nombre de Platón, nuestro primer maestro de utopía, el que entregó al fuego todas sus invenciones de poeta para predicar la verdad y la justicia en nombre de Sócrates, cuya muerte le reveló la terrible imperfección de la sociedad en que vivía".

Y he aquí la palabra clave que él mismo acuñó para caracterizar esa relación maestro discípulo, o discípulo que se embarca en las naves ideales a que lo invita el ejemplo de un maestro: hablando de Korn, dice que es título socrático el haber pertenecido a su círculo, "como lo ha sido en América pertenecer al círculo de Andrés Bello, al de José de la Luz y Caballero o al de Gabino Barreda o al de Eugenio María de Hostos". Lejos estaba de suponer que seis años después, reciente muerto, su nombre pasaría a engrosar la lista en la memoria de quien lo vio andar por las calles de La Plata y dialogar con el viejo filósofo; de quien, admitido en su intimidad, dijo en la nota publicada en esta misma revista que lo que lo cohibía frente a él no era su edad, sino su talento. "Tan juvenil era —declara Anderson Imbert en nombre de los que fueron sus compañeros estudiantes— que nuestro respeto era puro respeto a su espíritu".

Yo también he conocido a Henríquez Ureña, pero no en una relación como la de que habla Anderson Imbert, sino en la resonancia que despertaba en otro apasionado de la educación, su amigo. Por eso creo que vale mi perspectiva: porque parte de un entendimiento, de una toma de posición, de una preferencia. Henríquez Ureña, y al nombrarlo por su apellido respondo a una vieja costumbre docente, rehacia a las familiaridades, tenía que ser, sobre todo, valorado por esas naturalezas sensibles a las ideas, que son, no las que eligen el camino del éxito sino el de su conciencia. Y la conciencia de un educador dispone siempre de un lápiz rojo y azul con que corrige los deberes. Era, probablemente, el que tenía en su bolsillo Henríquez Ureña en aquel tren que iba a La Plata hace veinte años, cuando se incorporó para recoger del cestillo unos papeles de sus estudiantes y cayó muerto. Así lo imaginó su amigo.

Alfonso Reyes dijo en esa ocasión que "todo lo dejaba, todo, para acudir a los demás, y en ello gastó gran parte de su vida. Somos legión los responsables de que no haya dado cima a muchos más libros proyectados". Pero yo entiendo que en él la palabra escrita, tangible, la obra encuadernada, no significara más que la sobra de sus actos. Porque lo que había en Henríquez Ureña era el hombre, más que la letra.

"No sabrán todo lo que fue —dijo en 1926, hablando de Héctor Ripa Alberdi— quienes no lo conocieron y sólo lean su obra escrita. Pero no exageremos el temor, conocerán, si no la amplitud, la calidad de su espíritu". Espere-

mos que de este maestro cuyo trato, a veinte años visto recordamos hoy, las nuevas generaciones recojan su sabiduría del pasado y del porvenir de América, su idea esencial. Estamos faltos de pensadores de utopías y Pedro Henríquez Ureña era el que cargaba nuestra honda, discreto y cortés Para eso reivindicó el exacto sentido de aquella palabra, invención del genio griego aclimatada por el Renacimiento, declarándonos herederos del "descontento y la promesa" —tal el título de uno de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión,* B.A.B.E.L., Buenos Aires, 1928—, y prohijando la frase de Sarmiento ratificó que pertenecemos al Imperio Romano. Criollos de América Hispánica, todo Occidente es nuestro; porque, a diferencia de otras recientes civilizaciones —¡diez siglos son apenas nada!— "el latino no ve peligro en el contacto, porque su cultura es inmemorial y sale siempre vencedora en los encuentros". No se nos quiera rebanar la cresta con una pretendida autoctonía de indigenismos que sólo viven en la memoria romántica y ya hemos digerido, quizá en la misma forma como han pasado al torrente circulatorio de los idiomas el perfumado *chocolate* o la palabra *cacique,* aplicada al caudillo de provincias.

Al maestro definidor, que era Henríquez Ureña, no se le importaba nada el ir contra la corriente y abogar por la verdad, así hubiera tenido que beber la cicuta. Que la bebió, realmente y con alegría, resuelto a no dejar de ser ciudadano de su pequeño e ilustre país, Santo Domingo, aunque esa exigencia le abriera otras puertas en la Argentina Pero esa formalidad fue tan absurda en su principio como en su consecuencia: en la enseñanza universitaria —el Instituto de Filología que dirigía Amado Alonso— su nombre y su saber polarizaban la atención. Pero a otro asunto quiero referirme al decir que no le importaba nada el ir contra los tópicos usuales. Henríquez Ureña estaba al cabo del camino en materia de ideas, como que el pasado no tenía secretos para él y brujuleaba certero el porvenir. Por eso en la despedida con motivo de su viaje a Harvard en 1940 —donde desarrollaría el curso a que dio forma después en su libro *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*— reiteró algunos conceptos que, días antes en ocasión parecida dijera en SUR, y éstos son: que nuestro país, en su período de organización, reveló una disciplina singular, dejada en olvido por quienes creyeron y difundieron la caprichosa versión de la inferioridad de la América española, poniendo por encima de ella al inmigrante. No, señores, viene a decirnos: "yo creo que a este país lo han forjado los criollos y que al molde forjado por ellos se ha ajustado el inmigrante". De 1852 a 1880 fue pensado por unos hombres cómo debía de hacerse la Argentina, y su pensamiento entroncaba con Rivadavia; y en él con todo Occidente y su más lejana teoría política, la Utopía, o sea la República de Platón: "No pretendo afirmar que todos los criollos estaban de acuerdo en hacerla; al contrario: muchos arriba y abajo se oponían. Sarmiento lo sabía bien. Y en parte al criollo de abajo se le sacrificó en honor del inmigrante". Pero aquellos hombres —el intelectual que era a la vez político, como Mitre o Sarmiento, y hasta el terrateniente que dio "su moderna estructura a esa cosa admirable, la estancia argentina"— fueron los que hicieron a este país, importando teorías, ideales que escapaban de los moldes y de las recetas, leyes y sueños que se ponían a sembrar en la pampa... Por eso los frutos fueron criollos, como no podía ser menos ni nada más: nuestra República americanizó los inventos europeos, tan inmediatos, echándolos a andar mediante la vieja

respiración enseñada por sus ancestros helenos y latinos mestizados con el "buen salvaje", otro sueño, pero de Rousseau. Y aquí este maestro de las interrogaciones germinales nos sorprende con una de esas respuestas, que son ya convicción, y le brotan desde lo hondo, como raíz de su mayéutica: América, en este caso la Argentina, es la nota original, el timbre con que modulamos las ideas y los sentimientos, la escala pentatónica con la que, aparentemente pobres, nos sumamos y enriquecemos el concierto.

Decía, después de hacer el balance de toda la inundación romántica, que sólo quedaban dos robustos árboles, *Facundo* y *Martín Fierro*. Con él mismo, con Henríquez Ureña, fuera de los libros que escribió —tan excelentes y esclarecedores— nos queda, además, la imagen que imprimió en sus evangelistas, discípulos y amigos que son una y la misma cosa: la imagen de un maestro que con lápiz rojo y azul corrige nuestra alma y nos impulsa. Mejor destino no hubiera ambicionado aquel que arrojó al fuego sus invenciones de poeta porque le parecía más urgente predicar la verdad y la justicia.

F. S. de M.

BENAVENTE, CENTENARIO

Conmemora el teatro español, este año del 66, tres centenarios, los de Jacinto Benavente, Carlos Arniches y Ramón del Valle Inclán. El privilegio tuvimos de conocerlos de cerca. El último, y a considerable distancia, el valor más original, en todas las acepciones del término, aun la de extravagancia; la posteridad lo va acreciendo. El segundo, que siguió con gracejo la línea costumbrista de Ramón de la Cruz e hizo época. En cuanto al primero, don Jacinto disfrutó de la púrpura de la fama; a su eclipse queremos referirnos.

Como decía Góngora, el tiempo se queda y somos nosotros quienes nos vamos. ¿Han sido los vientos del tiempo los que han barrido en tan poco lapso el recuerdo integral de Benavente o ha sido don Jacinto, en el acto de marcharse, acaecido hace doce años, quien se llevó a la tumba aquella su fama? Porque si ésta finca en la hueca percusión y repercusión de un nombre, no hay duda de que subsiste, puesto que el nombre suena; pero si se sustenta en la real vigencia de una obra, habríamos de verificar que la tal vigencia ha decaído bastante, con sólo evocar el reinado que "en su tiempo" ejerció legítimamente el ingenio del dramaturgo.

Cervantes, que no poco recelo tuvo de Lope, en virtud de acaparar éste la exclusividad del interés y el cuidado de los que se llamaban *representantes,* aplicada entonces la palabra *autor* al jefe de cada conjunto, reconoció que el dominio lopesco "avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes". Prestigio que había comenzado por avasallar al público, cuyo dictado fue soberano para Lope a la par que él se hacía soberano en el ánimo obsecuente de los comediantes.

La corte asidua que con una pleitesía no libre de malicia recibía Benavente en la intimidad de su casa de la calle Atocha, lisonja de la adulonería comiqueril, adornada por la constante afluencia de bellas y coquetas actrices, las cuales

sabían sus encantos admirados pero su coquetería usada en vano, demostró durante largos años, transformada en costumbre esa manera gentil de ir a la pesca de un estreno, que, como Lope, el autor de moda tenía bajo su jurisdicción a la farándula.

Y por cierto que nos place citar a Lope con cuya gloria Benavente fue atrevidamente injusto, sumándose a quienes no hubieran deseado que la posteridad le reivindicara de períodos de olvido o de lo que es peor, de subestimación. Al punto que nada menos que Carlos Vossler, en las páginas finales de *Lope de Vega y su tiempo* replica al mordaz don Jacinto sobre la presunta "carencia de valor educativo y de conciencia social", con esta exclamación categórica: "Lope no educa: da alas."

A Benavente le silbaron y menearon su primer intento cuajado, el de *El nido ajeno*. Desde muchacho venía tanteando el diálogo, de ahí que declarase respecto de su extraordinaria fecundidad (rasgo lopesco), "para mí el escribir comedias fue siempre aquel juego de mi infancia". Sin duda para Lope también era juego el componer en "horas veinticuatro", pero en dicho solaz estaba contenida para ambos la mejor esencia del propio ser y les procuraba la más alta exteriorización del talento, por encima de las estructuras y técnicas que fueron superando a la vez que desdeñando.

Sin embargo, el asidero de la obra de don Jacinto sobre la masa no es un fenómeno fácil de explicar y hubo probablemente mucho snobismo en la rápida gravitación de su genio dramático, que traía consigo cierta elegancia de forma y cierta depuración del gusto, con suficiente ímpetu como para dar al traste y mandar a todos los diablos el melodrama postromántico, inflado de énfasis, del matemático dramaturgo don José de Echegaray. La flamante donosura era como una brisa suave venida del *boulevard* parisiense, ese *boulevard* que se mantuvo ingrato con el repertorio benaventino ya que ni siquiera en la época de máximo auge alcanzó nunca eco en sus carteleras.

¡Cómo se equivocó Gómez Carrillo el día que quiso mordisquear maledicente la inspiración de don Jacinto, asociando la idea de *La comida de las fieras* a *Le repas du lion!* No podían haberse dado concepciones más alejadas del cerebralismo de Francis de Curel, gran señor campesino, enterrado en rincón feudal, que en sus reposos de cazador hurgaba en las frustraciones y las inquisiciones de la ciencia (véase *El nuevo ídolo* y *El alma en celo*), inclinado hacia la tolerancia de una filosofía espiritualista. Tampoco sobrevive hoy mucho la nombradía de Francis de Curel, pero la verdad es que su difusión fue asaz limitada.

Don Jacinto, por su parte, si filosofaba a menudo, fue poco filósofo sistemático, y más vale podría señalársele a título de moralista acérrimo, escéptico, irónico, amigo de apólogos y de consejas. Refugiábase en un panteísmo fatalista. Como lo manifiesta un personaje de *Rosas de otoño*, "confiaba en la vida que lo resuelve todo, siempre sabia y justiciera". Hay que ver con qué reiteración machacadora usa, dentro de su pulcra prosa, la palabra vida; se la encuentra en cada esquina de página. También repite con exasperada frecuencia las palabras alma, deber y amor; separa a cada rato los buenos de los malos, y abusa del posesivo "nosotros": nuestros propios ojos, nuestra propia vida, nuestra propia estimación, etcétera.

En cuanto al buen decir, en dicha *Rosas de otoño,* comedia galana por definición, se halla esta frase: "Cuando se dicen las cosas bien, todo puede decirse. Cuando parece bien el que las dice, todo puede escucharse". Definición clara y precisa de la diplomacia de dorar siempre la píldora. Por donde su diálogo suele ser más verbal que viviente, más preciosista que verista, más rebuscado que llano, pero siempre primoroso. Tiene a su favor la fluidez, el estilo y el donaire, que no es poco. Pero no era él dicharachero, ni hablador por sólo hablar, ni aceptaba la vacua garrulería de las abigarradas peñas de los cafés madrileños, si bien su presencia concitaba y presidía las tertulias de *El gato negro.*

Ya en *El nido ajeno* daba a entender que "Los que piensan poco suelen ser los más habladores, cosa natural: Dos o tres personas pasan más fácilmente por una puerta que una multitud agolpada". En el caso de ponerse a hablar, no lo hacía nunca en vano, acertando la tecla mediante un juego de palabras incisivo, con respuestas sardónicas que parecían estocadas, con alguna sentencia implacable. Lengua viperina temible, tanto más si suavizada en la metáfora. De quienes escribían atacándolo o apenas rozándolo, decía: "Meterse con mis obras hace intelectual". A propósito de ello, sería tal vez ocasión de juzgar hogaño, con la perspectiva que el tiempo ha concedido, si era justo el cotejo según el cual Pérez de Ayala en "Las máscaras" (críticas aparecidas en la revista *España,* de Araquistain), exaltaba el vivo pintoresquismo de los Quintero (hoy un poco también relegados al archivo), en detrimento del intelectualismo benaventino. Habría que descontar las grandes y pequeñas divergencias de peñas y de banderías de entonces, máxime que la tozudez de Benavente y el burgués conformismo al que ajustaba su existencia, lo hizo en distintas oportunidades, algunas graves, pasible de comentarios airados, sin que pudiera argüir, como el rótulo de una de sus piezas, "Por ser con todos leal, ser para todos traidor".

Algo tenía en su alma del alma del comediante, de tal manera llevaba el teatro en la sangre. Hubiera querido, como Valle-Inclán, haber corrido la aventura de las tablas, pero ni poseía los arrestos audaces del barbado don Ramón, ni hubiera soportado con la misma impertérrita soberbia que el marqués de Bradomín el rotundo fracaso que lo apartó a los pocos pasos de la primera tentativa, por ceceoso e inexpresivo. Vistió don Jacinto muy eventualmente la capa de Crispín sobre jubón, trusa y calzas, alguna que otra vez excepcional para verter con refinada exquisitez el prólogo de *Los intereses creados.* Extravagancia de autor. En un estudio sobre *El gracioso,* apunta Charles David Ley que "Lope representó un papel de gracioso en Valencia en 1599, durante las fiestas por la boda de Felipe III, aunque escritores muy posteriores lo han puesto en duda". Agrega que Lope mismo confiesa en alguna parte "que en la extrema adolescencia hizo papeles de primera dama".

La coincidencia reside en que ambos encarnaron el personaje entre truhán y leal, faceta que no está completa sin la del amo y que se desempeña como la conciencia activa de éste, a quien le está vedado apearse de ser galán y debe cargar sobre el servidor los malos pensamientos. Personaje ultralateral dentro del teatro, dotado de vida propia, pero que asume la calidad de bolsón de las culpas, debilidades y vulgaridades del otro, su jefe, del que viene a ser trasfondo. Sólo que en Benavente el Crispín, con asomar en él tantas trazas del gracioso y del lacayo confidencial de Lope, procede casi en forma directa del teatro isa-

belino, en especial de Ben Jonson. Fuente harto más densa y de más cuantioso manantial que la de aquellas crónicas satíricas acerca de la decadencia de la mundanidad ociosa que en *La comida de las fieras* derivaban, lo que no supo escudriñar Gómez Carrillo, de las menudas comedias sobre los náufragos del almanaque Ghotta que escribían Henry Lavedan y otros.

Por lo demás, don Jacinto tradujo fervorosamente *Hamlet* y *El rey Lear* y tijereteó a Shakespeare en *Cuento de amor*. Comentó a los bufones shakespearianos "lo más trágico de sus tragedias". A la par de Giraudoux, adoptó *Tessa o la ninfa constante*. Trabajó sobre un cañamazo oriental en *La túnica amarilla*. Tradujo, por cortesía, a Paul Hervieu.

La galanura no lo acercó jamás a la cursilería. *Lo cursi*, es una comedia-alegato en ese sentido. De las pequeñeces de las lides amorosas, decía en *Las cigarras hormigas*: "Si al amor le quitas las tonterías, ¿qué queda?" Sus personajes oscilan entre dos vidas, la real y la imaginada por ellos, doble frustración. Por ventura, no se plañe Crispín, subrayando: "Nos despreciaríamos demasiado si no creyéramos valer más que nuestra vida."

Creía en la diosa Verdad. Lo expresaba sugiriendo que la verdad siempre parece traición en quienes viven del engaño. Y en *La gata de angora*, una dama se excusaba de obligados embustes, clamando: "¡Defender una verdad cuesta muchas mentiras!" Es notable la insistencia del dramaturgo sobre el miedo general a la verdad.

Trabajaba su prosa con paciencia, puliéndola, tachándola e insuflándole ritmo y, a fuer de fecundo, tenía que dejar sentado como lo hizo en *La mariposa que voló sobre el mar* que "Para que se le ocurra a uno algo bueno cuando menos se piensa, es porque antes ha pensado mucho en ello". De ahí que creyese menos en la inspiración que en la contracción.

Era de Madrid, pero declaradamente no madrileñista. Desdén hacia el espíritu folklórico verbenero. Era hispano con ahinco, mas se reía de la historia heroica con esta tremenda blasfemia contenida en *El collar de estrellas*: "las muchas batallas que hemos perdido con tanta gloria". Era creyente, y sin embargo, definía fisgosamente el milagro como cosa típica española, ese milagro que en el tiempo de Lope pertenecía a la vida cotidiana.

Y cuando murió, en 1954, sus exequias fueron populares, vale decir avaladas por la muchedumbre, un gentío que sabía más de su celebridad de Premio Nobel que de sus personajes y escenas. Trescientos años antes, la multitud había seguido compungida el féretro del Fénix de los Ingenios, pero allí convergía agradecida a los dramas de capa y espada y a los autos devotos que tanto la habían entretenido, "dándole alas".

Edmundo Guibourg

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

MALLEA: LA NOVELA Y EL HOMBRE

Más que un libro de ensayos sobre el género, *Poderío de la Novela** es un breviario, confesional y apasionado, de todo cuanto ocurre en el íntimo taller de un novelista. Pero, "pasión no quita conocimiento", como reza la frase proverbial; antes, acrecienta sus poderes, ilumina con su rayo y su vértigo la conciencia del amante que ve claro en sí las razones que lo inclinan al objeto de su elección. Pudiera suceder entonces que la complacencia en ese movimiento, y en la propia capacidad de amar, sustituya en orden de intereses al objeto elegido; como esos monjes para quienes la vida en el convento concluye por borrar el *primus movens* hacia Dios; como esos coleccionistas, cazadores de erratas, cuyo gozo consiste en perseguir una imperfección, para ellos más valiosa que la obra misma. Pero, no haya cuidado: Mallea está enamorado de la novela como género en cuanto ésta es "la crónica y el canto del hombre mismo, la memoria en que su destino toma forma. O sea, no la imagen del fragmento que lo refleja, sino la de su verdadero tamaño". Es decir que ese personaje, la novela, que constante pasa por detrás de las páginas —como asegura en su Prefacio— es nada menos que la sombra y la voz del protagonista, uno y múltiple, llamado vida humana. Es la infinita comedia, con todas sus implicaciones de tiempo, acontecer inmediato y sentimientos reflejos que llevan al hombre, allá en su primera y recóndita instancia, a componer una novela.

Escritor, de ningún modo para lectores apresurados o indolentes, Eduardo Mallea es un ensayista que se autobiografía, un novelista que se indaga sobre su propio quehacer Así, dice: "No se ve el hombre a sí mismo, sino que se pregunta por sí mismo. Contiende a favor o en contra de sí mismo. No ve el hombre a su mujer, sino que se pregunta por su mujer. No ve el hombre a su hijo, sino que se pregunta por su hijo. Esta pregunta, a la vez fija y errante, acompaña al hombre como drama en la razón y en la locura. Y no sólo sale de él, sino que es él". A esta interrogación constitutiva del *ser novelista* responden buena parte de estos ensayos, sobre todo el "Testimonio de un escritor", leído en el Wellesley College el 13 de febrero de 1963, y el Prefacio en el que da cuenta de la materia del libro. El hecho de que sean circunstanciales los ocho trabajos reunidos confiere a la narración así ordenada en *Poderío de la Novela* esa cálida atmósfera que ya he llamado confesional y que no se logra sin el matiz de emoción que impone a todo ensimismado el ser llamado a cuentas ante un público o invisible tribunal: "Permítanme que les cuente la historia de un hombre y de su vocación de crear. Es la historia de un argentino, de un hombre del Sur de la América Meridional. De un hombre nacido en una ciudad nueva y próspera, distante de Buenos Aires algo más de lo que dista Boston de Nueva York, y recostada sobre el Atlántico'". El hombre que cuenta su historia la arranca del niño que fue, absorto ante las primeras imáge-

* Aguilar, Buenos Aires, 1965.

nes, las primeras lecturas, las revistas ilustradas, los relatos de un país que entrelazaba familiarmente sus cosas y acontecimientos en ese universo a la vez lejano y próximo de las personas mayores. Algo tenía que ver todo eso con la vocación que apuntaba en el incipiente lector; el golpe de la infancia es definitivo y aflora en nuevos cauces. Como afloraría el escalpelo del doctor, su padre, en este novelista disector de almas que sucedió al joven estudiante de derecho, en Buenos Aires, entusiasta contertulio de los cafés de las calles Corrientes y Bartolomé Mitre, el Royal y el Aues's Keller.

No pretendo establecer una ley de coincidencias; pero Cervantes era hijo de cirujano, y Mariano José de Larra de un médico parsimonioso que aconsejaba a sus enfermos sólo "tiempo, dieta y paciencia..." Acaso esa vecindad sorpresiva de la vida y de la muerte fuera la que dejó su impronta en el ánimo de estos inventores. (Y conste que no apelo a Sócrates y a su madre partera porque prefiero atenerme a ejemplos no tan mitológicos). Lo cierto es que Mallea refleja en su proceder de novelista algunos de los hábitos que hicieron a la profesión de su padre: la auscultación y la reserva, ese estar en el secreto, como dueño de un destino del que se puede ser augur o callar a sabiendas. En su conferencia del Wellesley College dice estas palabras reveladoras: "El antiguo canon tomista de narrar definiendo me parecía uno de los instrumentos justos del novelista, con tal de que la definición, el conocimiento mismo, participaran de una especie de absoluta naturalidad nocional, que formaran *naturalmente* parte de los actos, tendencias o sentimientos narrados. De ese modo fueron pensados mis libros *La bahía de silencio, Los enemigos del alma, Chaves* y *Simbad.*"

Ese narrar definiendo es lo que lo acerca y a la vez lo separa de Ortega. Procuremos explicarlo: la presencia de Ortega en el mundo hispano-hablante de las letras y de las ideas significó, desde las primeras décadas de este siglo, un magisterio que mucho tenía de alumbramiento. Fue el que enseñó a ver claro en español. Antes de él la filosofía, en los claustros recoletos, poco se animaba a trascender del círculo de iniciados, entre otros motivos por el difícil acceso a otras lenguas que, traducidas, la volvían aun más abstrusa y ahuyentaban al común lector, su destinatario. Lejos se estaba de aquel alborozo que significó la razón, forzada a mostrarse por las calles de Atenas en la ágil conversación de un maestro con sus discípulos. Ortega volvió a encauzar las corrientes del pensamiento, desarrugó el entrecejo de la filosofía y con su rica verbosidad española plantó, desde el principio, otros puntos de vista más seductores: entre ellos el de la razón vital y el de la poderosa circunstancia. Todo ello iba a ser absorbido, repensado, vuelto flujo sanguíneo en los hombres que leían, palpaban, asistían a cursos, conferencias y entrevistas, o participaban en diálogos con el profesor de filosofía visitante. Concretamente con Ortega, en Buenos Aires.

La presencia del pensador español, la confrontación con sus ideas, asoma en muchas páginas de este libro de Mallea. A veces para rebatirlo, para revolverlo, desde su punto de vista, con el que expone Ortega acerca de las artes. Pero no cabe duda que el tema del hombre es en los dos, desde distinto ángulo, una meta convergente. En lo que difieren es en el uso del lenguaje: Ortega, define, sin importársele más que como un sucedáneo de la definición, ir narrando alguna cosa. Mallea, en cambio, toma con las dos manos la ac-

ción y pinta un amplio fresco, un mural de palabras en el que cada rostro, gesto, actitud de la cabeza, de la mano o del pie revela el alma de sus personajes. Es lo que llama *narrar definiendo*: "...el lenguaje es fatalidad. Ortega no hubiera podido escribir nunca una novela porque no tenía sino el solo lenguaje del pensador", dice. Lo que no implica acusación, ni siquiera disidencia, sino establecer o anotar un distinto grupo de sangre que nada empece en una misma familia de pensamiento. "Una idea no nace sino en cuanto nos ha abandonado. Un personaje de ficción no surge sino en tanto que ya no es nosotros. Una persona a quien juzgamos no se manifiesta como verdad sino cuando es vista en su verdad...".

Será quizá por eso que, consciente de la autonomía de sus criaturas —léase ideas encarnadas en personajes o en la disección de una viva realidad— se revuelve Mallea cuando es llamado a explicarse y a explicar, en un coloquio de escritores, su primera intención activa y la contemplación subsiguiente de ese libro inolvidable, capital en nuestra república de las letras, *Historia de una pasión argentina*. "Creo que mi forma de creer en mi país era mi modo de creer en una calidad pensada"... "Me asombra que ese libro sea tan poco invitado a dormir sobre su tumba y tanto se remuevan sus cenizas en vez de escribirse —quizá por los mismos que lo quieren diverso— el otro libro par o impar que a esta altura debiera ser llamado a sustituirlo en la preocupación por lo menos de otros tantos años o de una más alerta inteligencia".

Ese desafío al coraje de las ideas, que es la flecha proyectiva de la imaginación —de la mano de los hados, o como quiera llamársele— es lo que propone el escritor, este novelista de nuevo cuño que, así como Camus hablaba en una misma lengua y de un modo diferente a los franceses, él también, como una versión de ese Nuevo Mundo en que los ideólogos y ensayistas repensaron las cosas, las plantea en sus obras con figuras parecidas y palabras disímiles a Occidente. Acaso, y según como se la mire, la *Historia de una pasión argentina* es la Utopía desencantada de un hombre nacido en un país utópico: punto de vista de alguien que, desde un rincón solitario, percibe cómo se repiten sus gestos o se le oponen, que es un modo de semejarse, a través del planeta.

Así, sin lugares comunes y sin previstas citas en una jerga filosófica, Eduardo Mallea repiensa una antropología. Se ha dicho —y se ha dicho bien— que sus libros son novelas-ensayos; el *homo ludens*, que es el novelista, no es sino la resultante del *homo sapiens*: y los dos en este caso, la materia misma de este hombre inquisitivo o problemático que en este libro de ahora se muestra. Conminado o decidido a hablar sobre su quehacer, Eduardo Mallea responde a preguntas ideales, casi diríamos metafísicas: ¿qué es escribir? ¿Acaso un sucedáneo del pensamiento en el silencio? ¿La vida, la que usted vive, pasa a segundo término después de lo que escribe? O mejor dicho, ¿vale la pena vivir para dibujar dos o tres interrogantes insolubles? Con ellas el novelista se nos aparece —y valga la definición encerrada en la metáfora— como un brahmán entregado a la meditación de su dharma: pero doblado en un hombre de Occidente cuya razón calibra las acciones. Este *Poderío de la Novela* es su síntesis: la reflexión sobre sí mismo y los otros, antecesores contemporáneos y sucesores en este arte en el que todos los demás se dan cita. Arte que es para él y para aquellos cuya obra lo atestiguan —llámense

Cervantes, Dostoiewski, Flaubert, Graham Greene, Moravia— la manera directa, quizá la única, de reflejar el mundo en su muchedumbre de espejos. Porque el hombre es legión y una sola la palabra; la de aquel que la escribe, el evangelista de una buena nueva o sea *su* verdad sobre la vida, que es aquí y ahora su circunstancia. La misma de esa torturada criatura, su igual, su hermano: el hombre. Por eso dice Mallea en este libro, atesorada riqueza de su taller de novelista: "La verdad es para cada cual aquella que su lenguaje define sin poder definir otra". Quedémonos con ella, como parte de una cosmogonía dicha al oído, de la que le somos deudores.

Fryda Schultz de Mantovani

LA EXPERIENCIA COMO ACTO DE FE

Como en las novelas anteriores de H. A. Murena, *Los herederos de la promesa* se inserta de manera segura en el espacio y en el tiempo, en una época bien determinada de la vida argentina. Pero una vez más es evidente que la minuciosa descripción de esta realidad no constituye para Murena un fin en sí, como en las producciones de tantos aprendices sociólogos o aplicados "objetivistas" de nuestra literatura. (O, dicho de otra manera, Murena no es de aquellos a quienes les duele "la realidad argentina" sino la realidad a secas). Como *La fatalidad de los cuerpos,* como *Las leyes de la noche,* esta nueva novela se presenta como la prueba espiritual de un personaje sumergido en una oscura maraña de acontecimientos. Como se recordará, para Alejandro Sertia el punto de partida de la meditación, la prueba a la que se veía sometido y que alumbraba con luz nueva toda su vida, se hallaba en la enfermedad. En el caso de Elsa Ferrero, era el continuo contacto con el mal y el miedo lo que la llevaba a aquel suicidio fallido que, paradójicamente, la devolvía a la vida. "Sólo al saltar había comprobado que el vacío no existía. Quien de verdad lo quisiese, podía andar sobre él. Con amor inimaginable, el vacío no cesaba de llamar a todos los vivientes para que lo experimentasen, para que no temiesen más."

Los herederos de la promesa nos presenta una peregrinación similar, aunque acaso sea más difícil seguir el itinerario espiritual del protagonista, como si el autor hubiese confundido las pistas adrede, con el propósito de exigir un sano esfuerzo de quienes quieren —realmente— seguirlo. Por primera vez Murena escribe una novela en primera persona. Con esto no pretendo proponer la fácil asimilación autor-personaje, sino intentar explicar la sensación de vértigo y de posible confusión que provoca la lectura de este libro. En *La fatalidad de los cuerpos,* en *Las leyes de la noche,* era posible seguir a los personajes desde afuera, compartir sus experiencias conservando empero la distancia necesaria para estudiarlos y juzgarlos. Por el contrario, en *Los herederos de la promesa,* el incesante requerimiento de esta primera persona agresiva, abrumadora, hace que a menudo perdamos pie, que dejemos de ver un camino prolijo con sus correspondientes etapas para encontrarnos viviendo junto con el personaje, dentro del personaje, las experiencias aparentemente más desconcertantes, llevados por ese exasperado monólogo que es la novela.

El centro del mundo que nos presenta esta vez Murena podría fijarse aproximadamente en Florida y Viamonte. Sus pobladores: la fauna que ronda por la Facultad de Filosofía y Letras. La época: la dictadura peronista. Estamos lejos del mundo sórdido de Alejandro Sertia, del universo oprimente de *Las leyes de la noche*. Lejos, no sólo por razones geográficas, sino por un cambio de enfoque. En los tres libros se nos presenta la imagen de un mundo hostil en el cual se debaten los personajes. Sin embargo en las dos novelas anteriores este mundo parecía tener más consistencia, por así decirlo, lo veíamos más como un enemigo contra cuya presencia se medía incesantemente el personaje. En *Los herederos de la promesa,* este mundo parece haber alcanzado la última etapa de un prolongado proceso de descomposición, haberse sumido en un caos casi total, en una chirriante suma de agregados que se niegan a volver a formar un todo armónico. Un mundo que ya no provoca al protagonista a un combate desigual, sino que le inspira angustia y repugnancia: "En la calle el río humano me rodeó. Formas confusas, cambiantes, dislocadas, sombreros que subían y bajaban recortándose contra la penumbra, luego un súbito ramalazo de luz que mostraba la neblina, parejas que marchaban muy juntas, balanceo de hombros encorvados, paquetes, piernas, ráfagas de perfumes, zapatos que se rozaban, huían, chocaban. Entre las toses, gruñidos, crepitaciones, aullidos de los vehículos, sonó una bocina grave, sonó otra aguda, sonaron diez al mismo tiempo. El chirrido de las ruedas de un coche frenado de improviso creó un islote de silencio: en seguida sonaron todas las bocinas. Los faros de los automóviles se encendían, se apagaban, se encendían. Se olían gases de la combustión, humedad de las casas, humo de infinitos cigarrillos. Las vidrieras de los comercios volcaban luces amarillentas crudas, azulinas, tamizadas, directas, parpadeantes. Un faro me encandiló, me libré, me encandiló otro, me detuve. Desde el puerto llegó el gemido de una sirena, que murió al instante. Los vendedores de diarios gritaban. Las gentes corrían para cruzar la calzada, se paraban en el medio, chocaban entre sí, vacilaban, volvían a correr. Alguien lanzó una exclamación, rieron. Sentí que las piernas me temblaban."

Frente a este caos surge Juan Forn, empeñado no en medirse con ese mundo tal como se le presenta, sino en buscar un signo, una salida, el camino que le permita volver a encontrar su totalidad. "Caballero de la Fe", sabe como sus antepasados más ilustres, como el Christian de Bunyan, "lo que es de verdad la vida, siempre caminar sobre las aguas". Pero es a la vez "un pobre joven llamado Juan con un libro entre las manos", carcomido como Hamlet por la duda y la desilusión, consciente de que en él "los dieciocho agregados de los que una religión decía que estaba hecho el hombre se arqueaban y se separaban como maderas mal curadas: cada uno por su camino, cada uno con la pretensión de chirriar y retorcerse más que los otros". Observamos este oscilar entre la adhesión y el desconcierto a lo largo de la vida del protagonista, en las diversas "pruebas" que se le presentan: la escritura —"la prueba de escribir"—, el conocimiento, la ilusión del Acto Perfecto. Lo observamos en el itinerario paralelo que nos proponen los sueños, capitales para el autor, no tanto como liberación psicológica sino como manera de reforzar, mediante símbolos y alegorías, la experiencia insertada en la realidad cotidiana. Lo observamos por fin en esa prueba que es la "historia de amor" prometida en la faja del libro. A la primera aparición de Clotilde —ya conocíamos de las novelas anteriores a este personaje particularmente atractivo—, al primer acto de fe: "Yo no

puedo dejar de mirarla mientras avanzo hacia ella. Me detengo muy cerca. Los dos nos quedamos callados. Porque no es preciso decir nada. Sabemos. Sabemos todo, igual que si nos conociéramos desde el momento de nacer", sucede la duda, la rebelión, la casi convicción de que el amor puede ser un llamado falso, un espejismo fácil que impide llegar a la "Otra Cosa". La presencia de Clotilde es, sucesivamente, aceptada y rechazada con violencia (entre tantos ejemplos, la descripción minuciosa y agresiva de los órganos sexuales inmediatamente después de la evocación de Paolo y Francesca): se pasa de la ternura al feroz empeño de destruirlo todo y sobre todo aquello que oscuramente se sabe necesitar.

Sorprende encontrar en *Los herederos de la promesa* una manifestación tan evidente de los sentimientos, un tono tan apasionado, en quien hasta ahora se había alejado deliberadamente de ello con aquel estilo casi flaubertiano que se empeñaba en velarlo todo. La sensación que se tenía ante las anteriores novelas de Murena era la de estar con personajes semi anestesiados, como atontados por un mundo que no llegaban a comprender. Hasta los sentimientos se encontraban teñidos por esa actitud: tanto la ternura como la violencia —muy presentes, por ejemplo, en *Las leyes de la noche* (ternura de Elsa con su hermano, violencia de Achard)— estaban contenidas, como amordazadas. En *Los herederos de la promesa* surgen con una libertad inusitada, a la que debemos los pasajes más convincentes de la novela, pero que en otros momentos —paradójicamente— se torna contra el personaje atacando su verosimilitud. Es como si Murena, fascinado por esta libertad que asigna a sus personajes, no siempre distinguiera los límites en los que es preciso detenerse para que las criaturas conserven esa libertad en vez de transformarse en juguetes de su creador. Pienso en algunos de los momentos para mí más conmovedores y más logrados del libro, en esa isla profunda dentro de la novela que es la descripción de la semana en el Tigre ("Se rió y nos besamos con una ternura que es nueva y que yo sé que procede de tener ahora una sombra del otro dentro de uno"), en la emoción apretada que se desprende de la cabalgata nocturna, en la escena en el hospital con Juan y María ("Temblaba. Pero hubiérase dicho que cada una de sus células sorbía mi calor. Me daba las gracias. Y yo, en esa extraña situación, me sentía estar naufragando como ella, aunque era un naufragio dulce, que me daba en lugar de quitarme"), en el monólogo de Juan mientras oye llover, en las últimas páginas del libro. Pero también creo que escenas como la de la clase de psicología o la del "nacimiento" de la idea de Costa exasperan —no obstante estar logradas en cierto plano— porque en ellas nos desentendemos del personaje para contemplar, fascinados, lo que con él hace el autor.

Son éstos sin duda casos límites de una libertad en general saludable y que logra aciertos en *Los herederos de la promesa* gracias a un elemento poco usual en las novelas de Murena: el humor, siempre presente, verdadero motor del libro. Estamos muy lejos del humor tradicional, aquel que con grata sonrisa nos inclina a perdonar y a comprender al mundo que nos rodea. El humor de Murena nada tiene de amable: cruel, estridente —ya lo conocíamos de su cuento *La posición*— es el mismo que encontramos en ciertos cuentos de Nathanael West, en ciertas respuestas de Hamlet ("Y bien, Hamlet, ¿dónde está Polonio? —En un banquete. —¡En un banquete! ¿Dónde? —No donde come sino donde es comido..."): la violencia transmutada en ri-

sotada tajante. El humor de Murena no es una manera de cegarse al mundo, como lo es la mayoría de las veces, sino una manera lúcida de hacer añicos ese mundo, de identificarlo. El humor, arma de ataque, sacude a los hombres, los despoja de los innumerables agregados con los que disimulan sus patéticas carencias, los vapulea despiadamente, los disminuye de manera implacable, para darles, de esta manera, el tamaño de su verdadera grandeza. Una Búsqueda Espiritual *pour la galerie* se transforma, aparentemente, merced al humor, en una mascarada: "Yo busco el Santo Graal —dije. —El Santo Graal —repitió, sombrío, ofendido—. —Sí. Y llevo siempre en el bolsillo una pequeña Mesa Redonda plegable", pero en realidad, despojándose de grandilocuencias y hojarascas adquiere sus verdaderas proporciones, se transforma en lo que realmente es, es decir, en una auténtica búsqueda espiritual.

Si insisto sobre la libertad que se respira en *Los herederos de la promesa* (discernible no sólo en la manera de presentar los sentimientos, en el humor, sino también en la forma misma del libro, en el aparente "informalismo" de su estructura, en la confusa sucesión de capítulos y personajes, en el manejo de estilos narrativos diferentes), es porque constituye no sólo el clima, sino la esencia misma de la peregrinación del personaje. Murena acentúa el aspecto *dinámico* de esta búsqueda en detrimento del aspecto estático: como ya dije, el itinerario que nos presenta no es un camino prolijamente trazado, con su principio, sus sucesivas etapas y su fin —Jerusalén celeste, paraíso perdido o certidumbre— sino un perpetuo movimiento (fácilmente observable en el ritmo mismo del libro, en el papel primordial que en él tiene el movimiento, las caminatas por ejemplo) que no desemboca en un fin inmóvil sino que es, él mismo, fin y camino: "No era nada que fuese a descubrir al término del viaje, oculto al pie de un árbol o alzándose de improviso en la planicie como un monolito de luminosidad increíble. No. Era algo que debía alcanzar en la misma carrera, a través de ella. Y debía correr cada vez más velozmente. Cada vez más. Tan rápido que llegase a un punto de velocidad en que yo y el alazán nos adelantásemos por el grosor de un cabello a nosotros mismos. Entonces alcanzaríamos la Otra Cosa, entraríamos en ella. Entonces tocaría lo que había estado buscando durante mi entera vida." Inútil es querer provocar la experiencia, encarnizarse en buscar esa salida. "El espíritu sopla donde quiere", y todo intento de forzarlo desemboca necesariamente en un fracaso (por ejemplo, el intento de repetir la experiencia de la cabalgata). Cuando no se lo espera, cuando aparentemente el mundo atomizado que nos presenta Murena llega a su más alto punto de desagregación —muerte de Sartou, histeria de Ana, fracaso del atentado político, fracaso de la experiencia literaria, ruptura de Pablo y María, aparente separación de Juan y Clotilde— entonces irrumpe, se da por añadidura. "Siento el llamado, el llamado no externo, sino el llamado de la totalidad que tira desde mi pecho. El Santo de los Santos que me llama con el resplandor de los harapos de su vestidura."

Desde este punto de vista, el verdadero final de la novela, el canto de júbilo que cierra admirablemente este *work in progress* que es *Los herederos de la promesa,* está en la larga caminata de Juan Forn por la ciudad, pocas páginas antes de finalizar el libro: el resto no es sino un epílogo que, a la manera de la última escena de ciertas tragedias clásicas, prepara la necesaria reintegración a un mundo del que por un tiempo había sido posible alejarse. Un epílogo

ni feliz, ni desdichado: más bien la serena aceptación por parte de quien, luego de vivir la experiencia total que siempre ha buscado y de participar de ese "gran cuerpo que respira en magnífica y despiadada armonía", termina por reconocer sus propios límites. Una capitulación que es, en resumen, un acto de fe: "Todo se terminó: todo empieza. La salida está justamente allí donde no hay salida. Y alguien orará por mí. Por nosotros."

Sylvia Molloy

LA APOLOGÍA CONVERTIDA EN HISTORIA*

En 1925, *Literaturas europeas de vanguardia*, un volumen entusiasta, afirmativo, lleno de una admiración pluralmente dirigida, escrito en un lenguaje nuevo, exclamativo, curiosamente puntuado, coronó la primera navegación de la vanguardia española. Su autor, intensamente comprometido en esa empresa, a despecho de su afán apologético, puso en juego una abundante erudición y, sobre todo, un sentido crítico sagaz que apuntaba hacia las obras nuevas y las tendencias incipientes. Hoy, aquel libro ha alcanzado un carácter mítico, no sólo por su carácter de testimonio del momento inaugural de la vanguardia española, sino también porque su caudal de información sobre las múltiples direcciones de la nueva literatura, vistas en doble perspectiva, española y europea, conservaba todo su valor. La escasa bibliografía sobre el tema aparecida posteriormente, carecía, por lo general, de esa visión de conjunto, de modo que *Literaturas europeas de vanguardia* vino a convertirse en un item bibliográfico inhallable y codiciado.

Y he aquí que, a cuarenta años de aquella salida, Guillermo de Torre acomete la tarea de entregarnos algo más que una nueva versión más voluminosa de aquel libro suyo: una obra nueva, a una diferente altura histórica que permite una diferente perspectiva. Al mismo tiempo, resulta la manifestación más cabal de la madurez de su autor y del sistema crítico que ha ido formulando: aquel libro apologético se ha convertido en un libro histórico con sentido crítico unificador.

La *Introducción* contiene una historia del nuevo libro, de su génesis y elaboración, de sus relaciones con aquella obra de 1925, y una ajustada puesta al día de los conceptos fundamentales que su autor maneja. Define así las relaciones entre tradición y originalidad, entre movimientos y generaciones y, sobre todo, su propia idea de la crítica, que no ha variado fundamentalmente, sino que se ha perfeccionado y completado: una crítica viva, comprometida, donde lo histórico y lo estético aparecen como factores integrados y complementarios. Aún más, Guillermo de Torre señala con precisión que en este libro ha utilizado "...un punto de vista crítico distinto del usual: el análisis del fenómeno literario contemporáneo visto en función de los movimientos, escuelas y tendencias donde se diversifican las expresiones más avanzadas o movidas por un afán de originalidad. No excluye —según se habrá visto— el examen par-

* GUILLERMO DE TORRE: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1965. 946 páginas.

ticular de obras, tampoco el de personalidades, pero unas y otras son vistas insertas en el cuadro de un proceso plural, sobre el fondo de un telón histórico cuyo principal personaje vendría a ser el Zeitgeist" (pág. 867).

Tal es el criterio con el cual se encaran los trece capítulos de examen de los diferentes movimientos, seguidos por un epílogo de balance general y enumeración de nuevos ismos. La estructura del libro difiere, pues, de su primera versión. Entonces, en una primera parte se consideraban diferentes movimientos —ultraísmo, creacionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo—; en una segunda parte se exponían aspectos teóricos y en una tercera parte se completaba la caracterización de las dos primeras incluyendo otras tendencias vanguardistas y las relaciones de la nueva poesía con el cine.

En esta nueva *Historia* el primer capítulo está dedicado al *Futurismo,* cuyas innovaciones son estimadas tanto en su valor absoluto de aportes vigentes en la literatura posterior, como en su valor relativo frente a otros movimientos de signo parecido, especialmente el dadaísmo y el cubismo. A continuación se ocupa Torre del *Expresionismo,* el cual, a su juicio, merece más el nombre de movimiento, por cuanto cristaliza en un estado de espíritu y abarca diferentes planos, desde el pensamiento filosófico hasta el cine y la música. En el expresionismo se puede hallar, además, un estilo con linaje en la tradición anterior y una evolución que abarca fases ricas y bien diversificadas. Como en los casos anteriores, el examen del *Cubismo* incluye la caracterización de las metas de su voluntad estética, la incidencia de las diferentes figuras individuales en este proceso de definición y la historia menuda de revistas y publicaciones. Torre — buen conocedor del tema según lo acreditan sus trabajos sobre Picasso y Apollinaire— se refiere tanto al cubismo en la literatura como en la plástica. El *Dadaísmo* fue experiencia personal del propio Torre quien, en sus años juveniles, atraído por la vitalidad afirmativa de dicho movimiento, más que por la negatividad de sus principios, participó de aquella aventura y logró reunir una abundante documentación escrita y gráfica. El dadaísmo, dice Torre, es historia pretérita, pero a la vez está vivo e influye en los procedimientos que hoy nos quieren presentar como hallazgos novísimos. Agregaremos que ésta es una de las lecciones mayores de este libro: mostrar un panorama progresivo y coherente de las aventuras innovadoras, a cuya luz resalta claramente la escasa o nula novedad de mucho de lo que hoy pretende ser revolucionario e inédito. El dadaísmo, señala además Torre, tiene una importancia fundamental: representa el primer encuentro de la literatura con la nada, y con ello, el despertar de un relativismo del cual deriva la crisis del concepto de literatura.

El *Superrealismo* hereda de Dadá el menosprecio por la literatura, pero con una orientación positiva que lo lanza a explorar nuevos ámbitos —los sueños—, y técnicas —la escritura automática—. La amplia exposición de Torre incluye la determinación de momentos, fases, teorías, doctrinas y figuras significativas. Se ocupa, además, de las artes plásticas y el cine y, ampliando su órbita como en el examen de otros movimientos, analiza las proyecciones del superrealismo que exceden su eclosión inicial. Las relaciones de este movimiento y de su jefe, André Breton, con la ideología marxista, permiten que el crítico, con su habitual autoridad en estos temas, puntualice nuevamente las condiciones del arte comprometido con una causa extraartística. El artículo dedicado al *Imaginismo* y a otras tendencias conexas, fija en un cuadro sintético y nítido el complejo tramado de las tendencias innovadoras inglesas y norteamericanas.

Pero es sin duda el capítulo dedicado al *Ultraísmo* aquel en el cual Guillermo de Torre despliega su máxima objetividad e información. Objetividad difícil si pensamos que él fue fundador y protagonista activo de este movimiento. Ultraísmo es, para Torre, el nombre español de la corriente innovadora general, cuyos antecedentes y tendencias indaga. Una serie de figuras individuales quedan ahora situadas en su puesto cabal de liderazgo, magisterio, coincidencia estética o relación tangencial, tema que antes había sido motivo de discusión y aun de polémica enconada. La abundancia de noticias y de datos acerca del ultraísmo español e hispanoamericano se completa con un examen de la teoría, los procedimientos y las conexiones con la lírica española moderna, mucho más amplio que en la primera versión de este libro.

En los dos capítulos siguientes —*Personalismo, Existencialismo*—, el autor varía el rumbo en una penetrante exploración que traspasa el plano literario hacia una zona donde literatura y filosofía se unen para crear obras que se proponen exponer un estado de conciencia, un problema filosófico o moral. La literatura cambia de función, ya no aspira a "cambiar la vida" (Rimbaud), sino a "transformar el mundo" (Marx). A este cambio de función corresponde la crisis del concepto de literatura —ya denunciada por Torre en libros anteriores—, y un vuelco en el predominio de los géneros: de la poesía a la novela, una novela donde lo novelesco estrecha sus relaciones con el ensayo y la filosofía. Torre renueva aquí discusiones anteriores —*Problemática de la literatura*— de la posición de Sartre: coincide con las ideas de temporalidad, circunstancia e historicidad, pero deslinda cuidadosamente las diferencias entre literatura comprometida y literatura dirigida.

El análisis del *Letrismo y concretismo,* lleno de noticias curiosas, nos enfrenta con la forma extrema de sobrevaloración de lo crítico y del experimentalismo, donde la revolución llega a las letras mismas que sustituyen a la palabra, con su mero valor visual de signos estructurados en el espacio gráfico.

El *Neorrealismo* figura en esta escuadra de las vanguardias como un movimiento de regreso, un realismo que incorpora nuevas experiencias y el sectarismo político de la literatura de la segunda posguerra. La literatura inglesa y la norteamericana, no habitualmente innovadoras, ofrecen un nuevo brote subversivo en el *Iracundismo* y el *Frenetismo,* formas del disentimiento, más que de la iracundia, dice Torre.

El *Objetivismo* representa el fin de la novela dentro de esa demolición de la literatura que viene desde el dadaísmo y que Torre ha denunciado reiteradamente. La meta última parece hallarse en la negación del lenguaje, presente en teorías como las de Roland Barthes y, más aún, en la nadificación del universo de Beckett "Nunca el sentido del sinsentido había llegado antes a tal límite" (pág. 853).

Epílogo y nuevos ismos ofrece un balance cabal de esta vasta exposición. Ante todo, el autor reafirma sus presupuestos críticos frente al difícil cometido de historiar lo contemporáneo, con una perspectiva suficientemente dinámica y amplia que respete las conexiones de lo literario con otros campos, en un enfoque histórico y crítico, panorámico y monográfico a la vez. A continuación, el balance. Las vanguardias declinan a partir del 20, primero, porque se produce su consolidación; segundo, por un cambio de actitud del público, resuelto ahora a aprobar todo lo nuevo sin discusión. Este fenómeno, lo que llama Torre "aceleración del tiempo artístico", ha restado el elemento de desafío y de

tensión, necesarios para la subsistencia de las vanguardias. De todos modos, no cabe hablar de extinción, sino de superación puesto que el espíritu aventurero crea nuevos ismos mediante el relevo de las generaciones. Además, no han sido superadas por estilos radicalmente distintos: "...la explotación de filones descubiertos por los antecesores prevalece sobre el hallazgo de otros nuevos" (pág. 901).

Después de lo dicho, parece obvio encomiar la singularidad de este libro; sin embargo es inexcusable hacerlo. La posición de Guillermo de Torre, protagonista del proceso originario de las vanguardias, crítico apologético de aquella primera etapa, más tarde autor de múltiples trabajos de historia, teoría y crítica sobre el tema, es, sin duda, única. A la luz del desarrollo mismo de la literatura contemporánea ha ido perfilando su sistema crítico, tan atento a la historicidad y a la temporalidad de la obra literaria como a sus valores específicos y a su significación dentro del proceso general. Su inmensa información, basada en una vasta bibliografía y en documentos curiosos; su exposición fluida y coherente; su cabal conocimiento de todas las literaturas implicadas y, por ende, su enfoque comparatista, tampoco tienen par. De todas estas condiciones deriva la singular autoridad de Torre en este libro: tanto cuando denuncia los excesos del nihilismo como cuando señala la fecundidad de la renovada pugna entre la aventura y el orden, su diagnóstico parece exacto, objetivo, sólido y encarnado en un experiencia inteligente, honradamente vivida.

Emilia de Zuleta

LA UNIDAD LINGÜÍSTICA HISPANOAMERICANA

Doce estudios componen este notable volumen * que ha editado el Ministerio de Educación venezolano para la colección Vigilia. En él reúne Rosenblat trabajos publicados entre 1933 y 1965, es decir, desde sus años de perfeccionamiento europeo hasta los de su residencia venezolana. Este período de madurez es el que permite comprender la trayectoria intelectual del autor que, desde muy diversas perspectivas, ha consagrado su vida al análisis y la interpretación de la lengua y la cultura de América. Formado en la escuela de Amado Alonso, Rosenblat ha sabido dar a su obra de estudioso el raro equilibrio entre el análisis del estilo y el estudio lexicográfico y gramatical para la mejor comprensión de la historia de la lengua y la obra artística.

El muy erudito autor de las *Notas de morfología dialectal,* trabajo indispensable para todo estudio de dialectología americana, es también el editor y refundidor feliz del *Amadís de Gaula.* Los problemas del género gramatical o de los usos americanos *(Buenas y malas palabras)* son el material de trabajos de importancia fundamental en el campo de la filología. Pero junto a ellos, Rosenblat ofrece lúcidas investigaciones del estilo de Ortega o de la actitud de las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua. Esta multiplicidad tiene su explicación en la raíz misma de las preocupaciones inte-

* ANGEL ROSENBLAT: *La primera visión de América y otros estudios.* Caracas, Venezuela, 1965.

lectuales del autor. Porque Rosenblat es un filólogo, es decir un estudioso de la lengua en los textos: la lengua con su significación plena, su contorno histórico-social, su comunicatividad y multiplicidad de planos de intención, adherida a la vida y mensajera de arte.

En momentos en que, aparentemente, los eruditos se interesan por los más variados y sofisticados estudios prescindentes de todo lo que sea análisis de contenidos; ahora que tendencias irracionalistas encaran con pasión todo problema formal y las explicaciones tienden a anular las bases vitales sobre las que se asienta la historia de las lenguas, resulta estimulante y altamente revelador este conjunto de ensayos en que el idioma es "punto de partida y el hilo de Ariadna de todo derrotero" para la comprensión de lo americano. En este sentido "La primera visión de América" ofrece, dentro del panorama de los estudios dedicados al español de América, el placer de un reencuentro con la investigación rebosante de contenido e interés humano, en que la erudición o la descripción de los materiales, no son un fin (altamente respetable, por cierto) sino el apoyo científico, de datos y pruebas que justifican el fundamento de la exposición. Con prosa brillante y al mismo tiempo cálidamente conversacional, en la que la seriedad de los temas no ha apagado el fino sentido del humor y la experimentada ironía característicos, Rosenblat acumula ingente cantidad de datos, dados como al descuido, sin aparato bibliográfico (que no ayuda al profano y resulta obviamente fatigoso para el especialista): hay muchos años de sabias lecturas detrás de esta masa de información entregada con generoso espíritu didáctico.

El ensayo que encabeza el volumen y da título al libro fue publicado en 1940 y reaparece aquí puesto al día y levemente retocado; es el análisis de la imagen que los primeros conquistadores y colonizadores españoles hicieron de América; sus esfuerzos para acomodar a su experiencia de europeos del renacimiento la insólita realidad del Nuevo Mundo: los conquistadores aceptan, así, nombres nuevos de las cosas nuevas (ananá, maíz); dan nombres viejos a realidades nuevas (animales, plantas, ríos, lugares que se parecían a animales o lugares de Europa); trasladan a otro escenario la fantasía del humanismo europeo, mezcla fascinante de teología y mito: el paraíso terrenal, la fuente de la juventud eterna, las amazonas, la ciudad de los Césares y las variedades humanas que recogía ya Plinio y que se enlazan con fuerza secular maravillosamente resistente, con las formas de la imaginación de nuestro tiempo. Rosenblat hace notar la persistencia del gusto por las novelas de caballerías, que en América se transformaron en punto de referencia y comparación y dieron nombre a zonas nuevas, como una continuación de la literatura europea sobre la realidad americana, y va señalando en las crónicas y relatos de los conquistadores el doble movimiento de europeización de América y el inevitable cambio de actitud de los nuevos pobladores: "El hombre que como descubridor, como conquistador, como emigrante o como viajero llega a América, al mismo tiempo que se siente sumido en la realidad nueva, que se americaniza, va revistiendo su nuevo mundo, tan extenso, con las imágenes y las voces de su mundo familiar. América es en cierto sentido un mundo nuevo, enteramente nuevo e irreductible. En otro sentido es también una nueva Europa" (pág. 46).

En "El hispanoamericano y el trabajo", estudia Rosenblat la actitud del español ante el trabajo que sería, en realidad, fruto de su peculiar situación histórica de largos siglos de conquistador del propio suelo. ¿Cómo repercute este

estilo de vida, este considerarse a sí mismo "casta imperial" en la colonización de América? El análisis de las condiciones de la conquista señala el ascenso social general de los españoles que encuentran en América campo propicio para ejercitar su noción del mando y afianzar riquezas y, a pesar de que las necesidades de la conquista obligaron a trabajar a los viejos y a los novísimos hidalgos, en Hispanoamérica como en España se mantuvo firme la actitud del siglo XVI. En cuanto a los indígenas, la visión europea creó la leyenda de la indolencia natural de los indios. Sin embargo, parece no haber sido así entre los aztecas y los incas, en cuyo imperio el trabajo fue considerado un deber. De todos modos, aunque la actitud incaica no fue lo general en el resto de América, los españoles consideraron el trabajo como actividad propia de indios y negros, y sobre ellos recayó todo el esfuerzo. El criollo y el mestizo desarrollaron, por su parte, el culto del coraje y el desprecio del trabajo, como prolongación de la actitud colonial de los conquistadores: "El héroe del trabajo —héroe y mártir— ha sido en unas regiones el indio, en otras el negro. Es probable que el negro se adaptara más fácilmente a las duras condiciones de la sociedad colonial. Llegó además desguarnecido e indefenso a un mundo nuevo, bajo un régimen de implacable esclavitud, del que se emancipó a veces por su esfuerzo. Todavía hoy el colmo del trabajo es trabajar como un negro". (pág. 79).

De 1933 data el ensayo "Lengua y cultura en Hispanoamérica: Tendencias actuales". A más de treinta años de su publicación, lo reimprime su autor con nuevos datos y reafirmado en sus conclusiones generales. ¿América se ha separado lingüísticamente de España? ¿Su lengua señala rasgos divergentes con la Península, cada vez más profundos? Rosenblat cree que no. A pesar de las olas de inmigrantes, de las nuevas influencias culturales, todo parece llevar a una unidad lingüística mayor. Desde los románticos hasta hoy se han ido eliminando las tendencias aparentemente divergentes. Así el voseo, que "triunfaba en el siglo XVI" se halla en retroceso en gran parte de América. Según Rosenblat, en las zonas donde sigue dominando el uso del *vos* (Argentina, Uruguay, Paraguay, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica) "no ha penetrado en la literatura culta y comienza a manifestarse, a veces violentamente, la tendencia a desterrarlo del trato familiar" (pág. 141).

Tal vez esta afirmación merezca una revisión cuidadosa que escapa de los límites de esta reseña. Sin embargo convendría señalar que el *voseo* se generaliza cada vez más en los escritores argentinos por razones expresivas obvias. Cortázar, Murena, Sábato, para nombrar sólo tres entre muchos famosos, hacen hablar a sus personajes de *vos* y, naturalmente, es la forma exclusiva en los más jóvenes (de Viñas en adelante). El juicio de Rosenblat refleja la situación en 1933 (a pesar de que en otros aspectos el trabajo aparece con leves cambios). Sin embargo, los escritores que publicaban por entonces han ido cambiando las formas de tratamiento de sus personajes. Así Mallea ya usa en *Chaves* (1953) y en *Todo verdor perecerá* (1941) ciertas formas verbales del plural; pero en *Simbad* (1957) vuelve al *tú;* y en autores como Silvina Ocampo (*La furia,* 1959) hay alternancia con predominio de *vos* por razones expresivas. En cuanto al teatro, *tú* y las formas verbales correspondientes aparecen sólo en obras dramáticas traducidas pero ningún autor que intenta reflejar un aspecto de la realidad argentina se decide por *tú*: tal vez ni siquiera se plantea la alternativa. En el cine sólo se oye *vos.* En cuanto al "trato familiar", la afirmación de Rosenblat también parece no vigente en nuestros días. El voseo

es la única forma en uso, inclusive en el aula, a pesar de las cuidadosas disposiciones del benemérito Ministerio de Educación.

Rosenblat pasa revista a otros fenómenos morfológicos y fonéticos: la diptongación antihiática, el yeísmo, el seseo, el sufijo *-ado*, la pronunciación labiodental de la *v*, las formas pasivas, la influencia de la letra escrita, los diminutivos. También analiza divergencias léxicas por razones fonéticas, presencia de indigenismos, africanismos, galicismos, italianismos y anglicismos, para concluir de esta notable síntesis de fenómenos tan variados y complejos que la unidad lingüística americana es cada vez mayor y el aumento de los contactos culturales con España más vigoroso. Sin embargo, la "creciente tendencia hispanizadora" no supone estancamiento o imitación: "El mejicano, el argentino, el colombiano podrán hablar la lengua culta de Castilla, podrán enseñarla en las escuelas y universidades, podrán articularla en el teatro o en el film, pero al modular en las formas de expresión de su lengua la concepción o la emoción más íntimas, le infundirán su propia alma, su propio estilo. En ello consistirá siempre la diferencia fundamental entre el habla peninsular y la de las distintas repúblicas hispanohablantes" (pág. 158).

Los restantes ensayos son una confirmación de esta comunidad lingüística. En "Sarmiento y Unamuno ante los problemas de la lengua", señala la comunidad de interés de los dos escritores, empeñados ambos en una común tarea de renovación cultural que en el plano de la lengua supone luchar contra el academicismo en América y el casticismo en España. "Tres episodios del Inca Garcilaso" propone como fuente probable de temas para Calderón, Cervantes y Daniel de Foe a los *Comentarios Reales*. "Afectación y naturalidad" es una aproximación notable, basada en ejemplos felizmente seleccionados, al problema de la influencia de las formas superiores de la cultura en la evolución de las lenguas, con valiosas referencias a los usos americanos y especialmente argentinos, que debería ser leído por los jóvenes con vocación y ejecución literaria.

Dos bellas muestras de la capacidad para la crítica y el análisis literario del autor son "Glosa cervantina: "Cada cosa engendra su semejante" y "Ortega y Gasset ¿filósofo o poeta?". Este último, publicado en 1957 en la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas, es un anticipo de un trabajo mayor que apareció un año más tarde, publicado por el Instituto de Filología "Andrés Bello" de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela: *Ortega y Gasset: lengua y estilo*, que es uno de los más penetrantes dedicado al estudio de la prosa del filósofo español.

Cierran el volumen tres evocaciones: una histórico-literaria "Montalvo y los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*", y dos de carácter más personal y conmovedor: "Amado Alonso" y "Mariano Picón-Salas". En la dedicada al ilustre filólogo español de tan perdurable y definitiva huella en los estudios humanísticos en nuestro país, la veneración por el maestro aparece unida a la emoción del amigo. Se dan así entrelazadas por el dolor de la muerte terrible y prematura, la figura humana de notables perfiles y la dimensión infrecuente de la calidad intelectual del investigador. La semblanza dedicada a Picón-Salas es, a la vez que testimonio de un recuerdo personal, el análisis de la significación de su figura dentro de las letras venezolanas y una penetrante observación inicial acerca del estilo del narrador y estudioso venezolano.

Isaías Lerner

EL INDIVIDUO DENTRO DEL CLAN

"El primer acto guerrero fue, según lo que llamamos Historia Sagrada, la de la Biblia, el asesinato de Abel por su hermano Caín. Fue una muerte fraternal, entre hermanos: el primer acto de fraternidad". Estas palabras, que Unamuno escribió en el prólogo de *La tía Tula,* vienen a la memoria tras la lectura de *Los jefes* *. Los cinco relatos agrupados en el libro describen, todos, relaciones fraternales: entre hermanos, camaradas, miembros de un mismo grupo. Son también relaciones entre fuertes y débiles, mayores y menores, superiores y subordinados. Siempre hay un "jefe" y alguien que quiere desplazarlo. El sentimiento de pertenecer a un determinado clan coexiste en los personajes con una voluntad de predominio que a veces se manifiesta en forma despiadada. En el fondo de esas rivalidades surge la imagen del parricidio, ya en la metáfora de una competencia física, como la provocación que en *Día domingo* lanza un muchacho a un compañero más afortunado, o bien claramente manifiesta, como en *El hermano menor,* cuando el protagonista atenta contra la vida de un hermano autoritario cuya destreza envidia.

Como corresponde a este tipo de sentimientos, los personajes están siempre descriptos a través de sus vinculaciones con los demás: es su ubicación dentro de una comunidad —pandilla, familia, banda— lo que define su carácter y determina su conducta. El valor de un individuo está dado por su función dentro de una estructura.

En dos de los relatos los protagonistas son adolescentes. En el que da título al libro, los alumnos de una escuela hacen huelga para lograr que las autoridades fijen horarios de exámenes. El movimiento enfrenta a dos líderes estudiantiles; paralelamente a la lucha de los alumnos contra el tiránico director, se desarrolla la otra, personal, que tiene como antecedente una vieja pelea y una humillación. Por sobre esta enemistad se impone, finalmente la camaradería. Cuando el otro jefe es a su vez derrotado y humillado, su fisonomía se humaniza ante los ojos del narrador: "Lu levantó el rostro y me miró apenado. Al sentir su mano entre las mías la noté suave y delicada, y recordé que era la primera vez que nos saludábamos de ese modo".

En *Día domingo* la rivalidad entre dos muchachos amigos está determinada por una mujer, y da lugar a una descabellada competencia. El triunfo significa mucho más que la supremacía sobre el otro, porque el protagonista perseguía algo más que la evidencia de su superioridad o la conquista de una muchacha. Detrás de su provocación está el anhelo adolescente de poner fin, con un acto de arrojo, a todos los temores y las inseguridades. En pocas líneas esa actitud queda cabalmente expresada: "Miguel no respondió. Sonriendo, pensaba que esa misma noche iría al parque Salazar; todo Miraflores sabría ya, por boca del Melanés, que había vencido esa prueba heroica y Flora lo estaría esperando con los ojos brillantes. Se abría, frente a él, un porvenir dorado".

Sentimientos más complejos son los que se entretejen en *El hermano menor* y en *Un visitante.* En el primero, la aversión y el oscuro sentimiento de odio, mezclado con cierta forma de amor del joven hacia su hermano desaparece cuando toma conciencia de su propia fuerza, cuando prueba que con su energía y coraje puede ponerse por encima de las arbitrariedades y el despo-

* Mario Vargas Llosa: *Los jefes* (Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires, 1965).

tismo del otro. En *Un visitante* la lucha toma la forma abyecta de la traición, perpetrada contra el jefe. El clan, que en este caso es una banda de delincuentes, castigará al traidor.

Los personajes de *El desafío* no tienen ningún objeto determinado en qué apoyar su autoafirmación. Ni el comando de un grupo o el prestigio ante una muchacha, que determinaban el enfrentamiento de los adolescentes burgueses de *Los jefes* y *Día domingo,* ni el énfasis de la individualidad en el seno familiar de los terratenientes de *El hermano menor,* ni siquiera el desquite a través de la traición infame del bandido de *Un visitante.* Por el contrario, su horizonte está cerrado a las posibilidades que pueden brindar la extrema juventud, la solidez económica o la delincuencia. Ante esas limitaciones, virtudes como la valentía, la capacidad de combate y de entrega generosa sólo hallan expresión en la bravata, en la lucha a muerte sin beneficio para nadie, para dar cauce a energías que no pueden realizarse de otro modo. Al final, uno de los personajes dice al hombre que acaba de ver morir a su hijo: "No llore viejo. No he conocido a nadie tan valiente como su hijo. Se lo digo de veras". La vida cobra así su único sentido en el ejercicio de un coraje inútil, que sólo sirve a la muerte.

Algunas mujeres —cuatro en total— aparecen en estos relatos. Pero su presencia no alcanza a modificar en todo lo que se narra su carácter de asunto exclusivamente varonil. Ellas mismas parecen adscriptas a ese universo que prescinde de todo afecto femenino, de todo elemento doméstico, y no aportan nada que atempere la rudeza de las relaciones. En esa gama de sentimientos que va desde la voluntad de destrucción a la camaradería y la ternura viril, la mujer puede ser agente provocador, estímulo, instrumento o receptor, pero lo específicamente femenino no tiene cabida. Sólo en dos momentos aparece para cambiar, con su presencia, una situación: en *El desafío,* cuando el narrador ve a su mujer con el chico: "estaba dormido en sus brazos y tuve la impresión que se había muerto", y en *Un visitante,* en las expresiones de afecto y lealtad de doña Merceditas.

Todas las historias están centradas alrededor de un solo conflicto. Este no es nunca simple, y avanzar en la lectura es ir descubriendo una complejidad que el autor revela a través de una sostenida progresión dramática. La narración es siempre concisa, siempre ceñida al hecho que relata o al sentimiento que describe. A esta cualidad debe fundamentalmente su eficacia y su atractivo. El medio físico, siempre en estrecha conexión con los personajes, aparece a través de breves pero precisas referencias. *Los jefes* es obra de un narrador cabal. Publicado por primera vez en Barcelona en 1958, el libro anticipa ya algunas virtudes que cuatro años más tarde Vargas Llosa volcaría en una novela admirable: *La ciudad y los perros.*

Julio Crespo

EL OFICIO DE POETA

La forma cotidiana de la poesía es una forma de pura intuición. Pero desde sus orígenes toda creación poética fue elaborada y en sus múltiples aspectos ha estado ligada a la alquimia sucesiva que manejaron los poetas, en su momento y a su manera.

La poesía "popular", sabemos, es poesía individual, captada —tal vez— de las formas cotidianas de ese modo peculiar que construye toda poesía. Nadie objetará el tono o carácter "popular" en la obra de muchos autores, pero nadie afirmará tampoco que el usado es el tono vulgar, o sea el lenguaje común, y no lo que realmente es: poesía. ¿Acaso François Villon era el nombre supuesto de una plebe anónima? En último caso un estado de cosas y una serie de personas se expresaron a través de él. Y este estado puro de expresión, que sólo "alguien" puede transmitir, esta virginidad inexplicable, es la situación que incorpora al poeta como "medium" entre el mundo y los otros.

En este libro de Rodolfo Relman*, encontramos el lugar común, el lenguaje del vulgo, la intención poética, pero no la situación anotada anteriormente. No hablo de calidad. Un poeta puede ser malo o bueno, esto es obvio, pero aquí falta el elemento de *elaboración* que "hace" la poesía. Ese elemento puede ser intuitivo o no, pero esa elaboración debe producirse en alguna parte, antes o después de comenzar a ser plasmada. Y lo que en definitiva conocemos como poema es una integración cabal de esos elementos con la "situación" de la realidad expresada por el medium, es decir, el poeta.

No puedo decir: "Yo miro a través de mi egoísmo" o "Dónde está la expresión de los seres humanos" ("La lluvia") o "huérfano un zapatito asomado a la puerta" ("Oda al zapato"), sin darme cuenta de que estoy hablando como un hombre, pero no como un hombre-poeta.

Las palabras son la relación con que unimos este misterio, y la poesía —como la materia— participa de esa misma confrontación con la verdad, tarea en la que descubrimos los tejidos y los átomos, las reglas sintácticas o las metáforas, sobre un origen ajeno e incierto. De allí que las técnicas puntualicen con angustia su necesidad reveladora. Y en la elaboración poética no podemos, como Relman, sujetarnos al uso indiscriminado de la palabra, elemento tan valioso en esta confrontación, con el riesgo de caer en ilustraciones de este tipo:

> Gracias.
> Por haberme nacido
> humano. Sí!
> Por este ser de ser y ser aún.
> En este
> quiero, siempre quiero, fuertísimamente quiero
> como el itálico trágico poeta. ("Afirmación", pág. 65).

o de este otro:

> No me acuerdo tu nombre... hermano del hambre
> en la Ciudad Luz. ¿Recuerdas cuando almorzamos

* *Afirmaciones y presencias.* (Colombo, Buenos Aires, 1965).

juntos aquel huevo a mitades iguales? Nos repartíamos
el mundo en partes iguales! ("Soliloquio", pág. 14).

o:

Dice el vecino, si lo ve, mándele
mis saludos y dígale:
—El mundo es así.
¡Que no sea tonto! ("Mi hermano tonto", pág. 20).

Creo que estas manifestaciones —que abundan en el libro, no llegan a tener el tono indispensable para ser tenidas como poéticas. Porque dialogar, tener sinceras intenciones y creer en la amistad, son artículos considerables, pero ser perverso, beodo, egoísta y miserable son también cualidades que cualquier poeta ostenta, y ello no influye en su mejor o peor calidad desde el punto de vista estrictamente literario. El universo poético es un mundo regido por leyes precisas que hacen que el poema sea consecuencia del poeta y no del político o el amigo. Captar y expresar ese universo es el esfuerzo, la fiebre del poeta.

Raúl Vera Ocampo

NECESIDAD Y REALIDAD DEL LENGUAJE POÉTICO

No dudo de la sinceridad de Osvaldo Rossler ni de su intento. Pero la sensación que experimentamos luego de terminar el último poema, "El hombre de la oreja cortada", en la página 68, es la de haber releído uno de aquellos poemas exuberantes y frondosos de la generación del ochenta*: la misma actitud poética imbuida de nostalgia heroica y proporciones graves.

Rossler conocido en su trayectoria, me impresiona como el orador o el ensayista que eligió la poesía como forma digna de elocuencia. Pero ésta malogra su propósito. No expondré las diferencias verbales que enmarcan nuestra poesía, argumento ya mencionado[1], y sobre el cual el mismo Rossler parecería haberse definido:

"Porque si la palabra
tiene razón de ser, tiene sentido,
ese sentido, esa razón de ser
nada tienen que ver con ostentosos
aparatos verbales, con monótonos

* *Cantos de amor y soledad* (Losada, Buenos Aires, 1965).

1 SUR, mayo y junio de 1964, pág. 91, nº 228.

ejercicios de estilo, con la estúpida,
con la infeliz rima que pide al verso
no relación de ideas o de imágenes
sino un azar de letras semejantes."

Esta declaración de modernismo demorado hecha en el poma "El músico y el poeta", vincula la actitud romántica con el sentido heroico de la lírica. Analizar en este sentido el libro de Rossler sería desbrozar infinitamente un aparato del cual lo único que existe son las palabras. Y es tan fuerte esa unión verbal con el carácter del orador que destruiría su imagen al separarlas. "En el exacto centro de mi voz / está el deseo, la necesidad / de decir las palabras esclarecedoras", dice en su poema "En otro bar". Rossler contempla y emprende su trabajo con necesidad, no improvisa; es laboriosa su construcción y su tarea contra el "azar de letras semejantes" es ardua. Emplea el verso en tono declamativo, y todos sus poemas son discursivos porque así entiende la poesía. Y cuando toca temas importantes (¿lo son todos?) los somete a un "interlocutorio" de proyección esencial, y no vacila en decir "ser nacional", "desarraigo general' ("País del sur") o "son los representantes de una forma / del ser occidental" o "se trata de imponer la voluntad, el capricho de mando" ("La condición humana"). El discurso absorbe el poema y prevalece la meta del héroe. Su "confesión de un hijo del siglo" es pretérita y no traspone la verdadera edad. Triunfa el ochenta.

La fragmentación del mundo real de que habla Friedich[1] requiere una reelaboración minuciosa y acorde con su espíritu. No concebimos a Baudelaire describiendo paisajes bucólicos, pastoriles. La "musicalidad", por ejemplo, de Eliot, es resultado de este acorde y la *emoción* artística es la "correspondencia objetiva" (ob. cit.) de sus imágenes y, en resumen, "los caracteres esenciales de su técnica poética" (ob. cit.).

Cuando leemos en *Four Quartets*[2]:

To communicate with Mars, converse with
spirits,
To report the behaviour of the sea monster,
Describe the horoscope, haruspicate or scry,
Observe disease in signatures, evoke
Biography from the wrinkles of the palm
And tragedy from fingers

sabemos de qué se está hablando; el impacto poético se produce por esa fragmentación que conocemos tan bien porque es nuestra realidad y el efecto se lleva a cabo en esa polifonía que la imagen narra con ese antagonismo e inestabilidad que Eliot sostiene esencialmente por ser verdaderamente actuales, reales y nuestros. Así, entonces, puede admitirse que diga:

The moment of the rose and the moment of the
yew-tree

1 Hugo Friedich, *Die Strucktur der Modernen Lyrik.*
2 T. S. Eliot, *Four Quartets, The Dry Salvages.* V.

Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a
pattern
Of timeless moments.

Y no se resentirá nuestra concepción ideal de la realidad ni de la forma, porque ambas están representadas en una técnica que asume su carácter y esencia. Y en el verso, por ejemplo, de *Burnt Norton*: *"Here is a place of disaffection"*, nos sentimos implicados y situados ya en todo lo que se va a decir después.

En cambio cuando leemos en la primera línea del primer poema del libro de Rossler: "Oh, bello ser destinado a crear hijos mortales", nos da la sensación de estar ante algo que no nos concierne y que adquiere por momentos la solemnidad de un himno nacional.

Inclusive en poemas como "Este es el sitio", al leer:

"De piedra en piedra la ciudad castiga,
de calle en calle la ciudad golpea
con sus enormes casas donde el hombre
vive hacinado uno tras otro en piezas
que se repiten hasta el infinito."

encontramos tal vez metáforas, palabras bien situadas, pero no sabemos de qué habla, no llega esa emoción a convertirse en nuestra emoción y al cabo de varias líneas, esas imágenes se funden y diluyen en una especie de marea abrumadora, algo melancólica por querer ser testigo de una vivencia inexistente.

Volviendo a Eliot, y para continuar con su ejemplo que me parece el más ilustrativo en este caso, reconocemos en seguida lo que nos indica en los versos siguientes: "Eructation of unherlthy souls/Into the faded air the torpid/ Driven on the wind that sweeps de gloomy hills/of London" [1] y no podemos sustraernos a esa inercia, ese viento y esas colinas determinadas. Entramos entonces en el resumen de la cuestión: la intención artística funciona en la poesía con formas adecuadas a su necesidad. Citando a Friedich, podemos decir que si éstas "subyugan" el poema es bueno.

Creo que en la poesía de Osvaldo Rossler no hay tal cosa. La clara vocación que lo envuelve en un signo de evidente honestidad, pero en generai su poesía queda fuera del misterio del lenguaje poético moderno.

R. V. O.

[1] Ob. cit., *Burnt Norton*, III.

TEATRO

LA MÁQUINA PROFÉTICA DE AGUSTÍN CUZZANI

Agustín Cuzzani se inició en el teatro en 1954; entre ese año y 1962 estrenó cuatro obras, relacionadas por su tono y, según su autor, por su tema. Por su tono burlesco participan de la farsa y de la sátira, reunidas en lo que llama la "farsátira". Por su tema integran una tetralogía, "cuatro momentos de un mismo impulso", aun cuando cada uno posee una fisonomía propia. *Una libra de carne* es una denuncia, presenta al hombre como víctima de una estructura social; *El centroforward murió al amanecer* contiene una reacción individual contra esa estructura; *Los indios estaban cabreros* muestra el encarrilamiento de esa rebelión, y en *Sempronio,* por fin, se realiza el triunfo, el hombre se libera. "Todo el poder de las ciencias en manos del pueblo se transforma en una fuerza única enorme que se llama Amor. Y así se pone fin al reinado milenario de la opresión y la maldad."

Hay, pues, en el conjunto, un desarrollo hacia el optimismo con respecto al destino del hombre, mientras que en el plano puramente artístico se advierte una evidente declinación. Después de *Una libra de carne,* su mejor obra, Cuzzani incurre en lo forzado y en lo estrambótico para sorprender y desatar la risa, desde entonces mucho menos franca. *Sempronio,* por ejemplo, colma la medida de la extravagancia y el rebuscamiento. Todas ellas son obras de un ingenio burlesco y disconforme en el ámbito estricto de la realidad cotidiana, y por lo tanto, imaginativo. En sus travesuras imaginativas, tanto como en sus enternecimientos, no conoce medida y se prodiga siguiendo el curso de sus facilidades.

Pero Cuzzani, tan sonriente, se ha puesto serio; las cosas ya no suscitan en él reacciones hilarantes sino preocupación, y en vez de una "farsátira" ha compuesto un drama. Él mismo ha dicho que si hasta ahora había escrito reflejando su visión divertida y ridiculizadora de "una civilización cruel y caduca", hoy escribe asustado, alarmado, con el propósito de que "se cumplan las escrituras." ¿Y cuáles son esas escrituras? Son el evangelio, pero no el del cristianismo (a pesar de sus vínculos exteriores) sino el que ha avizorado Cuzzani y quiere "repartir y predicar a las gentes" como "buena nueva" (éste es el signfiicado etimológico de evangelio). Y de evangelio califica a *Para que se cumplan las Escrituras* *.

El enorme y peligroso crecimiento de la técnica moderna había sugerido a este autor algunos elementos utilizados en *Sempronio.* Para su reciente obra ha inventado una máquina prodigiosa: una computadora y combinadora de estadísticas cuya virtud principal es predecir el futuro. Puede anunciar cuál será el precio del vino común de mesa en determinado mes o en qué lugar de la costa se formarán bancos de pez limón; puede anticipar qué hará y qué dirá una persona, y manipulando una palanca general puede decir también "qué será del hombre de mañana, qué de sus esperanzas, de sus luchas". Sus inven-

* Editado por Quetzal, Buenos Aires, 1966.

tores son tres estudiantes, casi ingenieros en electrónica y cibernética, empeñados en utilizar la computadora con finalidad científica. Piensan presentarla a un concurso, pero la máquina anticipa que eso no ocurrirá; dictamina, en cambio, que la entregarán a un desconocido llamado Manuel para que él la maneje; no es un científico ni un especialista, sino un vagabundo sin cultura ni ocupación. La usará de tal manera "que enfrentará a toda la sociedad, se volverá una especie de enemigo público peligrosísimo y finalmente morirá ametrallado el 17 de abril a las tres de la tarde, junto a la máquina". Esta es la profecía cibernética.

Todo se va cumpliendo puntualmente. Al principio, celoso de su libertad, Manolo cree poder contradecir el mandato, ya que ignora su sentido, convencido de que "el hombre no es un mecanismo ciego, una cifra en una computadora". Ha aceptado la tarea como un desafío y a medida que se adiestra en el manejo comienza a respetar esa maravilla y llega a pensar que "la libertad no es más que una ilusión y que todos somos en realidad muñecos manejados por esas fuerzas ciegas". Luego se le revela que él cumple una misión redentora y entonces no duda en aceptar lo dispuesto y anunciado por la computadora. Pero hay una modificación leve en la profecía y gracias a ella queda a salvo la idea de libertad. La modificación consiste en que en vez de morir el 17 Manuel precipita su propio sacrificio y cae ametrallado el 16. Ese pequeño margen de error de la máquina es la libertad humana.

Desde tal ángulo todo esto me parece entre ingenioso y rebuscado pero apenas convincente, porque hay en la obra dos aspectos que no armonizan, dos cabos sueltos. En efecto, no se concilian bien la misión redentora, por un lado, y el conflicto entre libre albedrío y destino, por otro; dos motivaciones paralelas. Según el planteo de Cuzzani, Manuel rescata la libertad sólo porque modifica un detalle de la orden electrónica. La modifica voluntariamente, pero ese simple hecho hace dudar de la perfección de la máquina, hasta entonces infalible; además, la libertad humana aparece lamentablemente parcelada. La grandeza de Manuel, en cambio, hubiese estado en aceptar en bloque su misión, no como mandato a cumplir ciegamente, sino como una decisión propia, como un ejercicio de su libertad. Así se hubiesen conciliado mejor esos dos aspectos en un personaje que, celoso de su libre albedrío, asume la determinación de una fuerza superior, la hace suya y la realiza en plena libertad. Este sería el Manuel heroico.

Las cosas se complican, además, porque *Para que se cumplan las Escrituras* pretende ser una transposición del relato evangélico. La computadora no es el Hado de los gentiles; sería, según aquella relación, el Dios de los cristianos; mas, en verdad, no es tampoco el Dios de los cristianos sino una divinidad electrónica de la era científica que en Manuel elige a su Cristo. Él descubre que la máquina "no obedece sino que da órdenes. No ayuda sino que impone. No sirve para enriquecer un grupo de ambiciosos. Sirve para algo mucho más importante. Sirve para saber si la vida del hombre tiene sentido y cuál es la medida de sus esperanzas". Se acumulan los paralelismos evangélicos: los discípulos, la expulsión de profesores universitarios interesados en usufructuar los datos negociables de la computadora (los mercaderes); la negación de Pedro; la exigencia de retractación; el preso liberado; la última cena; la meditación previa a la muerte; la traición de Kery (Judas) solicitada por el propio Ma-

nuel, y la muerte. A ello hay que añadir las bienaventuranzas dictadas por la máquina. Tales paralelismos son ornamentales, puramente exteriores y confunden más que aclaran el sentido de la pieza. El más acertado, teatralmente hablando, es la expulsión de los profesores-mercaderes; el más burdo, el del vino y la pizza de la última cena. El vínculo falla en su base porque el Evangelio de Cristo tiene un sentido trascendente que el de Cuzzani ignora. Las bienaventuranzas para los pobres y oprimidos y las serias advertencias para los poderosos y opresores, concluyen con el anuncio del "fin de toda noche y el acabamiento de toda angustia por causa del hombre". Esta es la buena nueva que nos depara Cuzzani desde los complicados mecanismos de su computadora profética.

Tanto cerebralismo contagia también a los personajes. Carecen de sustancia humana, son esbozos, sombras parlantes sin individualidad ni relieve. Manuel es como una pieza de la computadora; Estrella, la muchachita enamorada, un lugar común. Los evangelistas son ellos y a la vez representan otros personajes episódicos, lo cual les permite ser testigos aunque no juntos ni tampoco de todos los episodios. La acción transcurre con pena bajo el alud discursivo y los vericuetos de un pensamiento rebuscado.

¿Qué queda entonces de *Para que se cumplan las escrituras?* Lo que ha constituido los aspectos más celebrados del autor, aunque sin el auxilio de la risa, en este caso: ciertos efectos sorprendentes, algunas réplicas eficaces, alguna disquisición burlesca, aun a pesar de la seriedad del drama. Pero así como disminuyen aquí los motivos hilarantes, decrecen también los elementos espectaculares: dos factores decisivos de sus "farsátiras", y resulta de ello un Cuzzani serio pero no más hondo ni convincente; un mecanismo escénico sin vibración ni calor, un drama sin drama.

Jorge Cruz

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Conocer lo desconocido y hasta lo Inconocible; Esperar lo Inesperado; Posibilitar lo Imposible; Dividir lo indivisible; Ubicar lo Inubicable o Ubicuo o Desubicado; Nombrar lo Innombrable o Innominado; Convertir lo Inconvertible; Disolver lo Indisoluble; Irrealizar lo Real o Realizar lo Irreal; Resolver lo Irresoluble; Pluralizar lo Único o Unificar lo Plural; Ser el No Ser y No Ser el Ser: esta especie de superación empírica de los caducos "pares de opuestos" parece la cara —no la caricatura— de la actual civilización.

Textos científicos que antes duraban al menos una generación ahora son revisados anualmente o envejecen incurablemente, sin que ningún remiendo pueda disimular gruesas falencias; flamantes aparatos se anticuan al mes siguiente; a veces un fluir tan apresurado de originalidad y novedad, que es necesario dosificar el conocimiento o el aprovechamiento público de las Novedades.

Es de suponer que si el ritmo, como se evidencia, no sólo ha de mantenerse sino apresurarse, los textos deberán ser actualizados dos veces al año, hasta que no pueda dejar de hacérselo mensualmente. Pues ahora no se trabaja sobre lo Posible, sino sobre lo Imposible. Nadie se animará ya a llamar "átomo", es decir incortable, a ninguna partícula de materia o de antimateria; nadie dirá ya que se sabe todo de algo, o que algo es imposible para la Ciencia o la Tecnología. Ahora lo natural es que se anuncie la instalación necesaria para obtener el compuesto "imposible", que en la química de abril 1964 era el bifluoruro de helio pero en la de abril 1966 puede ya no seguir siéndolo; unos a otros, los hombres de ciencia se comunican sugestiones sobre métodos para obtener ese "imposible". Son las cuadraturas del círculo o las piedras filosofales o las caras oscuras de la Luna sucesivamente vencidas. "Pruebas puestas a prueba" podría ser el lema de la mayor parte de la investigación científica contemporánea. Todo lo que se creyó que no, puede ser sí, y viceversa. Hasta 1962 se enseñaba a los estudiantes de química del mundo entero que los gases nobles —helio, neo, argo, cripto, xeno y radón: ultranombres que envidiarían los alquimistas— no se combinan con ningún otro elemento; desde 1962, no solamente se han obtenido compuestos de xeno, sino de radón y cripto. Hasta se podría decir, dando con la clave, que es una nueva versión secularizada del milenario *Credo quia absurdum*. Y agregar: Muchos químicos consideran que la síntesis del bifluoruro de helio es una idea "remota", ergo: de un momento a otro será obtenida o ya ha sido obtenida aunque no se sepa todavía dónde. En Ciencia decir sí era antes lo riesgoso; hoy es decir No.

Es tanto el saber acumulado sobre lo Desconocido y lo Inconocible y tanto el poder sobre lo Imposible, que por

fastuoso que sea el porvenir de la ignorancia (Sábato, 1945) y por más que se haya celebrado ya el quinto centenario del ignorarse todo sobre la Grafología (Macedonio Fernández, 1947), la suerte de la oscuridad está echada: podremos perder lo Conocido y lo Posible, pero es del hombre lo Desconocido y lo imposible.

Se habla de un recrudecimiento del paganismo. ¿Es que habíamos dejado de ser paganos? ¿No lo fue buena parte de la Edad Media, el Renacimiento, el Ilusionismo? ¿No eran buenamente paganos la mayor parte de los Reyes Soles y los Restauradores de la Fe y los Teócratas, algunos príncipes de las iglesias y mucho más que algunos sacerdotes, aunque no se llegara a los límites del sultán Abdulhamid con treinta millares de esposas? Además: ¿qué es paganismo, o cuándo hemos sido cristianos? (Hacia 1850, el cristiano Kierkegaard escribía: el problema es "llegar a ser cristiano", o "la monstruosa ilusión que llamamos cristiandad... la ilusión de que en un país como el nuestro todos somos cristianos"; hacia los mismos días, el cristiano Bordas-Demoulin buscaba "la conversión del clero al Evangelio". En estos días, el cristiano Lanza del Vasto: trata de convertir a los cristianos... al Cristianismo...).

No se niega ese supuesto recrudecimiento pagano. Es posible. ¿Pero quién se acerca a sus causas? Admitamos una explicación cualquiera: la naturaleza, hostigada, acribillada, extenuada por una sobrenaturaleza no bien entendida, se venga, recupera su ímpetu. Si se admite que el Pecado Original gravita a través de generaciones que no tendrían otra culpa que descender de la pareja pecadora, puede aceptarse que, como herencia no teológica sino psíquica, las nuevas generaciones hayan cargado con la irresistible tensión de los instintos castigados, de histerias y neurosis de pureza y ascetismo, de celibatos o castidades obligatorios, de desviaciones compensatorias, o sea la ruptura del equilibrio natural entre el cuerpo y la mente, a través de implacables restricciones medievales, etc. Nuestros iracundos e iracundas en todos los campos, ¿no serán los herederos y a la vez los vengadores de generaciones agobiadas de miedos, puritanas, histerizadas por el pánico del infierno, etc.?

¿No se irá ahora hacia un ulterior equilibrio de nivel superior, luego del desquiciamiento de un orden más o menos insano o insincero? En el peor de los casos, ¿qué podría pasar que no hubiera pasado ya? Nuestra farisaica sociedad, herencia de sociedades farisaicas, ¿tiene mucho que perder con el nudismo o la malla de una sola pieza? Los mismos que la atacan, ¿no reconocen que al suprimirse la pieza superior se suprime "la atmósfera de reserva y de misterio que es uno de los secretos del encanto femenino", es decir un estimulante erótico, una trampa dorada?

¿No es que se está en el proceso de reaccionar violentamente, pero con algo de ley física de compensación, contra cierta hipocresía ancestral, contra la maldición del cuerpo por quienes a menudo en una otra forma la adularon bastante en secreto; es decir no el dominio o disciplina de las pasiones por limpia imposición espiritual, por autorrealización, sino por mandatos recibidos sin verdadera fe y dados acaso sin verdadera fe? ¿No se irá en camino de dar al cuerpo lo que es del cuerpo para poder dar al alma lo que es del alma? No puede haber poesía superior a la del ascetismo o la pureza, pero no hay tristeza como el ascetismo o la pureza falsificados.

SI TODO LO QUE EXISTE ES ADORABLE —aun lo aparentemente deforme, ingrato— todo lo que existe no es menos

cantable. Pero estamos en un punto de existencia y no en otro: y el deber del poeta es cantar lo universal y eterno a través del aquí y ahora que lo rodea y hasta lo es. Los filósofos y teólogos han querido ver lo contingente *sub specie aeternitatis;* los poetas deben ver la eternidad *sub specie temporalitatis;* acaso dos modos distintos de hacer lo mismo, de ser el mismo. No vanamente nacimos en un lugar y tiempo y no en otro: eso pertenece no sólo a la economía de nuestro destino sino a la economía divina. El poeta debe recoger ese signo: dar testimonio de fidelidad a su casa y su hora (casa y hora cósmicas), porque la eternidad y la inmensidad no se expresan abstracta sino concretamente: mi garganta, mi palabra, mi mente, en la medida en que son entrañablemente ésas y no otras, son universales.

Hechos aparentemente prosaicos como la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* están rebosados de poesía (de poesía de la historia). Tal vez la mayor parte de los poetas se demore excesivamente en pequeñas peripecias del yo, cuando se trata de que llega la era del tú. No niego que siga siendo legítimo tejer filigranas arcaizantes o modernizantes al amor, la melancolía, la muerte, la patria, la parroquia; pero creo que los "platos voladores", existan o no en el plano físico —poéticamente el distingo no tiene importancia—, merecen algún poema, como la inteligencia entre los hombres por encima de odios multiseculares. La vieja sabiduría no ignoraba que todos somos corresponsables —responsables solidarios de la Tierra: del bien y del mal—; pero esto, que era sapiencia de iniciados, va siendo lugar común: esto también debería ser cantable.

Qué tijeras gigantescas las de la Naturaleza, para cortar cientos de millones de seres humanos de la misma medida y consistencia. Qué gigantesca máquina de hacer hombres-números, con el mismo pantaloncito, la misma pollerita, el mismo peinadito, las mismas ideítas, amorcitos, odiecitos, mieditos, esperancitas, el mismo dominguito en las carreras, la misa o el cabaret. (Claro que, felizmente, cada uno sobrelleva en alguna célula su cruz y su tragedia, o su fe y su hermandad, y eso es lo que lo rescata al fin como hijo de Dios).

Quizá uno, solo, pudo ser original. Quizá dos, pues el segundo pudo no repetir textualmente sino concretar todo lo que dentro de lo igual y lo uniforme puede haber de diferente. Pero más, no. La Naturaleza debió romper el molde. Ha cantado demasiado a lo Igual, a Lo Mismo, y demasiado poco a lo Distinto. La inmortalidad del único pudo reemplazar a la mortalidad hereditaria del repetido, la perdurabilidad a la renovabilidad. Por diferente que sea un hombre, siempre se parece demasiado a otro, a todos.

Pero a veces la Naturaleza usa las tijeras secretas, el molde primigenio. Entonces aparece un Diferente, un Arquetipo, un Único. Eso es Lanza del Vasto, por ejemplo. Para ser Diferente no necesita no existir, o haber existido hace muchos siglos: está aquí al alcance de nuestros ojos y nuestros oídos y manos. Habla, obra, escribe, canta, *es*. Es una de las más ricas unificaciones imaginables de un Iluminado, un Poeta, un Sabio, un Apóstol, un Artista, un Hombre de Acción, un Restaurador, un Plasmador. Conoce materias y fuerzas humanas y divinas y el secreto de la acción, la adoración, la efusión y la meditación como pocos tal vez en cada siglo. En otro sistema de términos, es un hombre religioso que a la vez es un hombre teorético y un hombre estético y hasta un hombre económico (claro que de una economía comunitaria); o aun, si se prefiere una nomenclatura india para este occidental-oriental, es un "bhaktiyogi" que

a la vez es un "gnanayogi" y un "karmayogi" y un "hathayogi"...

Un Arquetipo, un Diferente, un Único. La paradoja es que la Naturaleza no hizo un molde nuevo, sino que usó el molde verdadero, identificado con el molde del universo. Diferencia apariencial, pues, perfecta apariencia de diferencia y unicidad, porque se trata precisamente de algo así como una imagen fiel o resplandor del Todo, como alguien que en alguna medida encarna el universo. En verdad, el menos diferente, el menos único de los hombres, el más leal al modelo de la raza. Tan distinto de nosotros, los innominados, como identificado con el Arquetipo. Un arquetipo por las calles de Buenos Aires, por los caminos del país...

Adolfo de Obieta

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El director general de la UNESCO, RENÉ MAHEU redactó su Mensaje al cumplirse el 26 de marzo la quinta Jornada Mundial del Teatro; El ensayo del escritor alemán HANS MAGNUS ENZENSBERGER es el texto de una conferencia que leyó durante su visita a Buenos Aires en octubre pasado; MARCO ANTONIO MONTES DE OCA nació en 1932 en México. Ha publicado nueve libros de poesía; el trabajo de MARIO VARGAS LLOSA es parte de un relato que aparecerá en septiembre, editado por Lumen, de Barcelona; El ensayo del poeta francés PIERRE EMMANUEL —que fue huésped de Buenos Aires en junio— forma parte de su libro *Le goût de L'Un,* editado por Le Seuil en 1963, libro que escribió para "conmemorar sus bodas de plata con la poesía".

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Alfonso ALBALA: *El friso* (Colección Adonais CCXXXII, Madrid, 1965); Héctor L. ARENA: *Contemporáneos de Dante* (Emecé, Buenos Aires, 1966); Andrés BALLA: *El marinero de la montaña* (Editorial Andrómeda, Buenos Aires, 1965); Pedro Pablo BARNOLA, S J.: *Apropósitos* (Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas 1965); Nemer BARUD: ASTROLIQUEN (Losada, Buenos Aires, 1966); Diego BARRACHINI: *Ariadna en la ciudad* (Losada, Buenos Aires, 1966); Carlos A. BARRY: *Sonetos de la vida y de la muerte* (Cardinal, Buenos Aires, 1966); Luis Beltrán GUERRERO: *Candideces* (Editorial Arte, Caracas 1965); Alberto BLASI BRAMBILLA: *Comentarios de cosas* (F. A. Colombo, Buenos Aires, 1966); Sarah BOLLO: *Literatura uruguaya.* 1807-1965 (Orfeo, Montevideo, 1965); Jorge BOSCH: *Los abyectos* (Huemul, Buenos Aires, 1966); Silvina BULLRICH: *Tres novelas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966); Marcelo BUSTOS: *Semejante a los peces del océano* (Santiago de Chile, 1965); José Pascual BUXÓ: *Materia de la muerte* (Facultad de Humanidades, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 1966);

Gustavo A. BRAVO FIGUEROA: *Poesía de Tucumán.* Siglo xx (Ediciones Atenas, Tucumán, 1965); Mario BRICEÑO PEROZO: *Magisterio y ejemplo de un vasco del siglo* XVIII (Caracas, 1965); Alicia CAMPOS: *No soy un número* (Schapire, Buenos Aires, 1966; Ángel J. CAPPELLETTI: *Natura naturata* (Editorial Cajica, Buenos Aires, 1966); Brandán CARAFFA: *Ecos del hombre infinito* (Proa, Buenos Aires, 1965); Joaquín CARO ROMERO: *El tiempo en el espejo* (Colección Adonais CCXXXIII, Ediciones Rialp, Madrid, 1966); Bernardo CASANUEVA: *La fuente de tres caños* (Ediciones Revista Humanidades, Santander, 1965); Raúl H. CASTAGNINO: *El teatro de Roberto Arlt* (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 1964); Néstor CEÑAL: *De pobre a pobre* Fariña, Buenos Aires, 1966); Rafael CORDERO A.: *De Chile verde y colorado* (Costa-Amic, México, 1963); *Paso a desnivel* (Costa-Amic, México, 1965); Hugo W. COWES: *Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas* (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1965); John CHEEVER: *El escándalo Wapshot* (Editorial Pomaire, Buenos Aires, 1965); Harold E. DAVIS, Harold A. DURFEE: *The teaching of Philosophy in universities of the United States* (Pan American Union, Washington, D. C., 1965); Juan Carlos DISTÉFANO: *La vida en pedazos* (Instituto Amigos del Libro Argentino, Buenos Aires, 1966); Julia Helena DURAÑONA: *Bajo el cielo del ángel* (Huemul, Buenos Aires, 1966); J. B. DUROSELLE: *Política exterior de los Estados Unidos. 1911-1945* (Fondo de Cultura Económica, México, 1965); Enrique FERNÁNDEZ VIÑES: *Pedro el hijo de Pedro* (Buenos Aires, 1965); Norberto FOLINO: *Barceló, Ruggierito y el populismo oligárquico* (Falbo, Buenos Aires, 1966); Lucía Ungaro de FOX: *Imágenes de Caracas* (Caracas, 1965); Luis E. GABALDONI: *Primeras luces* (Editorial Cabal, Madrid, 1966); Richard M. GARDNER: *La diplomacia del dólar y la esterlina* (Troquel, Buenos Aires, 1966); Guillermo GARRO AUDERUT: (*Cantos esenciales* (Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1965); Marisa Vaninni de GERULEWICZ: *Poesía venezolana en italiano* (Ediciones Poesía de Venezuela, Caracas, 1965); Alicia GHIRAGOSSIAN: *Un día cinco voces* (Editorial Ficción, Buenos Aires, 1965); Arthur HAILEY: *Hotel* (Emecé, Buenos Aires, 1966); Lupo HERNÁNDEZ RUEDA: *Crónica del Sur* (Colección Testimonios, Santo Domingo, R. Dominicana, 1965); Jessie L. HORNSBY: *Bernanos* (Columba, Buenos Aires, 1965); Eugene IONESCO: *Notas y contranotas.* Estudios sobre el teatro. (Losada, Buenos Aires, 1966); Monty JACOBS: *Alas israelíes* (Candelabro, Buenos Aires, 1965); Adolfo JASCA: *Los tallos amargos* (Emecé, Buenos Aires, 1966); C. G. JUNG: *Paracélsica* (Sur, Buenos Aires, 1966); Heinrich KACHLIN: *Ideologías y tendencias en la comuna de París* (Proyección, Buenos Aires, 1965); Héctor Máximo LAGOS: *Arequito en la historia y en la literatura.* 1788-1910 (Editorial Candelaria, Buenos Aires, 1965); Mario A. LANCELOTTI: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento* (Eudeba, Buenos Aires, 1966); *Filosofía del violín* (Ricordi Americana, Buenos Aires, 1965); Georges LANTERILAURA: *Psiquiatría fenomenológica* (Troquel, Buenos Aires, 1965); Henri de LESCÖET: *Es preciso hablar* (Universidad Autónoma de San Luis,

Potosí, México, 1966); Luis Mario LOZZIA: *Los grandes peces ciegos* (Emecé, Buenos Aires, 1965); Salvador de MADARIAGA: *Satanael* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966); Eduardo MALLEA: *El resentimiento* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966); Carmen MARRERO: *Sonetos de la verdad* (Las Américas Publishing Company, New York, 1966). Maurice NEDONCELLE: *Introducción a la estética* (Troquel, Buenos Aires, 1966); NOVALIS: *Himnos a la noche* y *Cantos espirituales*. Estudio, versión y apéndice de Alfredo Terzaga (Ediciones Assandri, Córdoba, 1966); Serafín PAZZI: *Basílica pitagórica* y *El jardín de las Hespérides* (Editorial Uru, Tucumán, 1966); Antonio PEREIRA: *Del monte y los caminos* (El Bardo, Barcelona, 1966); Manuel PEYROU: *Se vuelven contra nosotros* (Emecé, Buenos Aires, 1966); Chapman PINCHER: *Sin estrépito* (Emecé, Buenos Aires, 1966); Emilio del RÍO, S. J.: *La voz por las palabras* (Ediciones Revista Humanidades, Santander, 1965); Humberto RUMBOS: *Donde empiezan las casas de los pueblos* (Cuadernos literarios de la Asociación de escritores Venezolanos, Caracas, 1965); Alberto SALAS: *Nueve cartas a un joven intelectual* (Troquel Buenos Aires, 1966); Aurelio SALESKY ULIBARRY: *Patagonia Poética* (Editorial Áncora, Buenos Aires, 1965); D. F. SARMIENTO: *Cartas y discursos políticos* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965); Jean-Paul SARTRE *Problemas lel marxismo*. Situations, VI. (Losada, Buenos Aires, 1966); Mercedes SAORI: *Así en la tierra como en el sueño* (Colección Claraboya, Imprenta Provincial de León, España, 1965); Miguel SERRANO: *El círculo hermético de Hesse a Jung* (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1966); Raúl SIBIRSKY: *Qué es la cultura* (Columba, Buenos Aires, 1966); Armando TEJADA GÓMEZ: *Antología de Juan* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1966); Guillermo de TORRE: *La difícil universalidad española* (Gredos, Madrid, 1966); Antonio de la TORRE: *Mi padre labrador* (Losada, Buenos Aires, 1966); Eugenio URBINA GARCÍA: *Cantos de soles por venir* (Alfa Impresor, Buenos Aires, 1966); VARIOS AUTORES: *Crónicas de la incomunicación* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1966); Bernardo VERBITSKY: *Hamlet y Don Quijote* (Editorial Jamcana, Buenos Aires, 1964); Marcos VICTORIA: *Meditación del silencio* (Emecé, Buenos Aires, 1965); Gore VIDAL: *Juliano el Apóstata* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966); Arturo VILELA: *Ensayos contemporáneos* (Ediciones Proteo, La Paz, Bolivia, 1965); Rodolfo WALSH: *Los oficios terrestres* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965); David WEISS: *El espíritu y la carne* (Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1965); H. B. Van WESEP: *Siete sabios y una filosofía* (Hobbs-Sudamericana, Buenos Aires, 19655); Max WEHRLI: *Introducción a la ciencia literaria* (Nova, Buenos Aires, 1966); Tennessee WILLIAMS: *Caramelo fundido* (Sur, Buenos Aires, 1966); Saúl YURKIEVICH: *Ciruela la loculira* (Ediciones del Asterisco, La Plata, 1965); María ZAMBRANO: *El sueño creador* (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias. Universidad Veracruzana, México, 1965); Agustín de ZÁRATE: *Historia del Descubrimiento y conquista del Perú* (Facultad d Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1965).

NOVELAS, RELATOS

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

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

ÍNDICE

Pág.

Mensaje en la Quinta Jornada Mundial del Teatro, por René Maheu 1
Estructuras topológicas en la literatura moderna, por Hans Magnus Enzensberger 3
La poesía de Montes de Oca, por Octavio Paz 17
Poemas, por Marco Antonio Montes de Oca 18
La otra cara de la desesperación, por Thomas Merton 29
Pichula Cuéllar, por Mario Vargas Llosa 47
El siglo XVIII español: lo que no fue, por Miguel Alfredo Olivera 54
La reina Genoveva y el ojo de alcanfor, por Olga Orozco 68
La consideración del éxtasis, por Pierre Emmanuel 76
Matrimonio secreto; Poeta desocupado, por F. J. Solero 84
Unta tarde, por Damián Carlos Bayón 88

CRÓNICAS

Pedro Henríquez Ureña en el recuerdo, por Ana María Barrenechea 90
Henríquez Ureña el Justo, por F. S. de M. 92
Benavente, Centenario, por Edmundo Guibourg 95

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Fryda Schultz de Mantovani: *Poderío de la novela,* de Eduardo Mallea .. 99
Sylvia Molloy: *Los herederos de la promesa,* de H. A. Murena 102
Emilia de Zuleta: *Historia de las literaturas de vanguardia,* de G. de Torre 106
Isaías Lerner: *La primera visión de América y otros estudios,* de Ángel Rosenblat 109
Julio Crespo: *Los jefes,* de Mario Vargas Llosa 113
Raúl Vera Ocampo: *Afirmaciones y presencias,* de Rodolfo Relman 115
R. V. O.: *Cantos de amor y soledad,* de Osvaldo Rossler 116

TEATRO

La máquina profética de Agustín Cuzzani, por Jorge Cruz 119
LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS, por Adolfo de Obieta 122
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 125
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 125

Este número 300
de SUR terminóse
de imprimir el día
24 de junio de
mil novecientos sesenta y
seis, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argen-
tina.

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

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

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

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle 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

Exposición

HORACIO BUTLER

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
LUSNICH 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, 1° PISO
31 – 1306
BUENOS AIRES

GALERIA GUERNICA

PINTURA NACIONAL
Y EXTRANJERA

ARTE POPULAR AMERICANO

FLORIDA 947

LIBRERÍAS RECOMENDADAS

LIBRERIA SANTA FE

Av. SANTA FE 2427 - 82 - 9442

Libros

Livres

Books



LIBRERÍA EDITORIAL JORGE ALVAREZ

SOCIOLOGIA - ECONOMIA
POLITICA - DERECHO - OBRAS
NACIONALES Y EXTRANJERAS

TALCAHUANO 485 - T. E. 35 - 6875

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

SIEMPRE ULTIMAS NOVEDADES EN LIBROS FRANCESES



REVISTAS - DIARIOS
PUBLICACIONES
PERIODICAS
EN FRANCES

LIBRERIA L'ALLIANCE

CORDOBA 936 Tel. 32 - 6497 Bs. As.

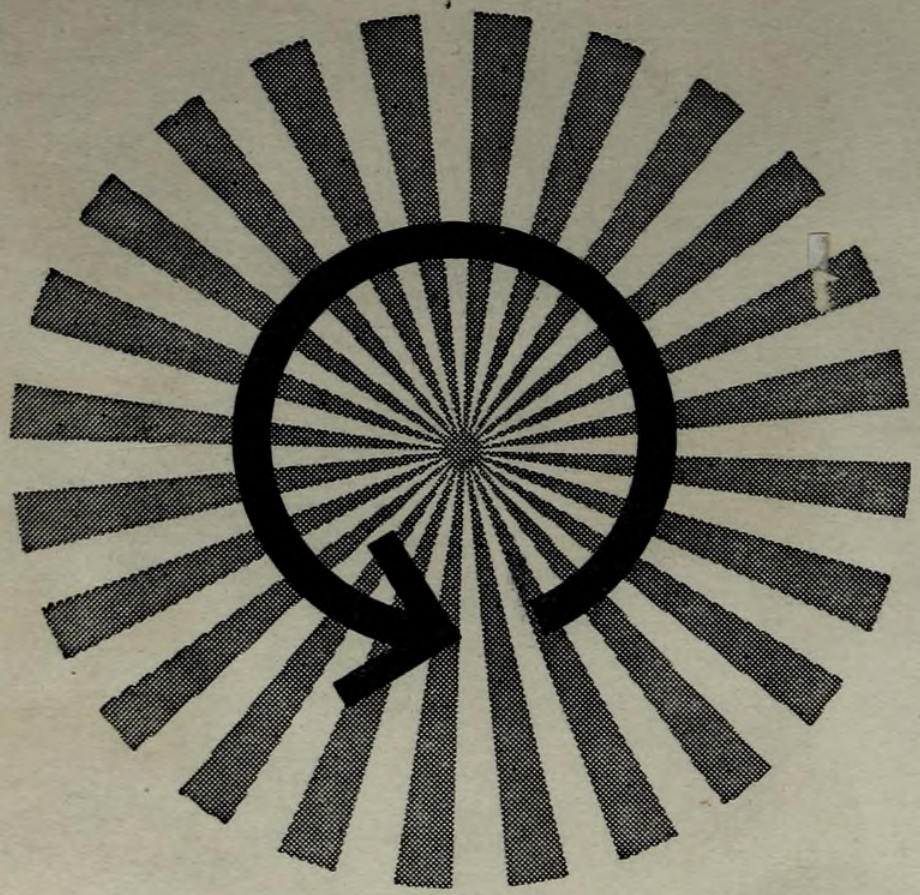
LA LIBRERÍA DE
UNA GRAN CIUDAD

ATLÁNTIDA

FLORIDA 643

SIEMPRE CON LAS ÚLTIMAS
NOVEDADES


SABANAS
Grafa
La marca está en el orillo



olivetti

La nue

MERC

Mecaniza proceso de ración, introduciendo en é simplicidad y la velocidad cálculo electrónico. Escribe en los documentos tanto los elementos descriptivos como los de cálculo. Es de utilidad en cualquier tipo de negocio, oficina administrativa, 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.

H0008096

S1CJ.15.1.2

PRECIO: $