Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

RODOLFO FINKELSTEIN	León Shestov
LEÓN SHESTOV	Ciencia e investigación libre
BAÏCA DÁVALOS	Asalto al Arca
HOMERO ARIDJIS	Perséfone
ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ	Tres poemas terrenales
JORGE BOSCH	Blanchot o el esplendor del espacio literario
MARTA ÁLVAREZ	Poemas
OSVALDO ROSSLER	Poemas de infancia
JAIME BARYLKO	El mundo de S. J. Agnón

CRÓNICAS Y NOTAS

El poder y un ensayista alemán, por Aldo Prior ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Lucía de Sampietro, María Elena Lasala, David Lagmanovich, Pablo Capanna, Miguel E. Dolan, Alfredo E. Roland, Beatriz López Vargas y Mario A. Lancelotti ● TEATRO: Autor como individuo, autor como generación, por Jorge Cruz ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● PREMIO DE NOVELA "BIBLIOTECA BREVE", 1967 ● CONVOCATORIA EN HOMENAJE A LARRA DE "LA REVISTA DE OCCIDENTE".

302

SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1966

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931
Y DIRIGIDA POR
VICTORIA OCAMPO

●

Redacción y Administración
VIAMONTE 494, 8º piso
T. E. 31-3220
BUENOS AIRES

Secretaria de la Dirección
MARIA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 180.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual . . . . . $ 800.—
Número suelto: $ 180.—

Otros países:
Anual . . . . . 7 dólares
Número suelto: U$S 1.—

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

APARECIÓ

LOS GRANDES FILÓSOFOS

S1CJ.15.1.2 21

PRIMER TOMO, dedicado a "los hombres decisivos" (Sócrates, Buda, Confucio, Jesús).

por Karl Jaspers

Éste es el primer volumen de un vasto tratado sobre los grandes filósofos de la humanidad. El concepto fundamental en este estudio fue el de que la historia de la filosofía está unida de manera indisoluble a las concepciones de los grandes filósofos. Y éstos son presentados tanto a través de sus doctrinas sistemáticas como a través de su personalidad y del ambiente de sus tiempos.

Por lo demás, filósofo él mismo configurador de nuestros tiempos, Jaspers aquí nos ofrece una magistral ilustración respecto a las enseñanzas que los hombres actuales pueden extraer de las lecciones que con su vida y su doctrina nos dejaron los más ilustres pensadores del pasado.

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO TOTAL CASARES
Precio 12.000
Fecha - 7 OCT 1998
H0008098

Distribuidores exclusivos
EDITORIAL SUDAMERICANA S. A.
HUMBERTO I 545
Tel. 30-7518
BUENOS AIRES

EDITORIAL SUR S.A.

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**

NÚCLEO

Primavera... alegría de vivir!

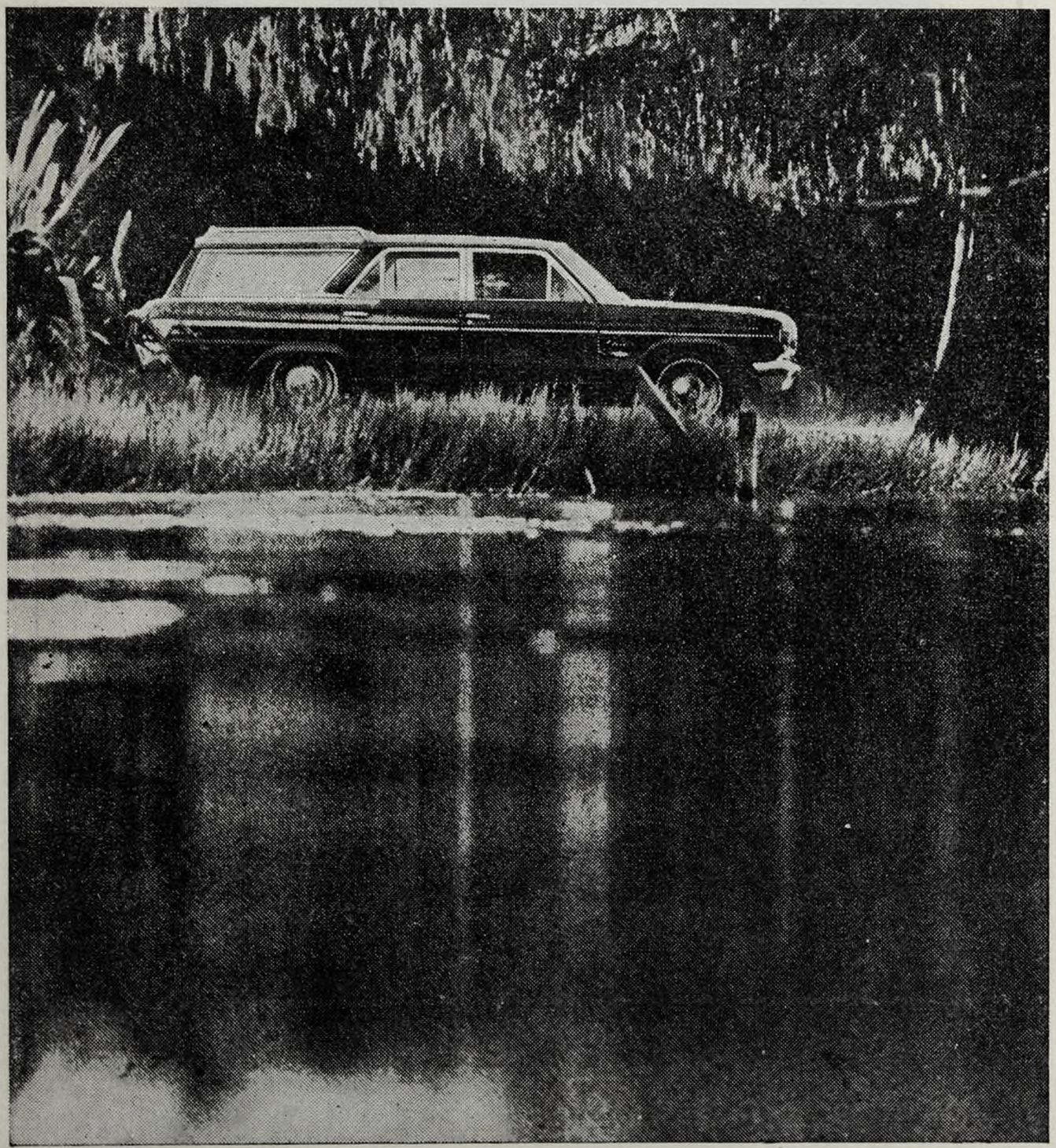
La Cross Country también quiere disfrutar del paseo. Su dinámica línea se recorta en los primaverales paisajes de sol, árboles, o junto a un lago. Cargada con la familia, los elementos de pic-nic y deportes, o vacía... ella igual goza del descansado panorama. Pero siempre está dispuesta, decidida a todo! Su dirección y frenos de potencia * se lo permiten; además brinda en su interior clima de eterna primavera, gracias a su aire acondicionado. *

Alegría de vivir!...con

RAMBLER CLASSIC CROSS COUNTRY

* opcionales.

Producto de calidad de Industrias Kaiser Argentina.
Vehículos para un país en marcha!



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

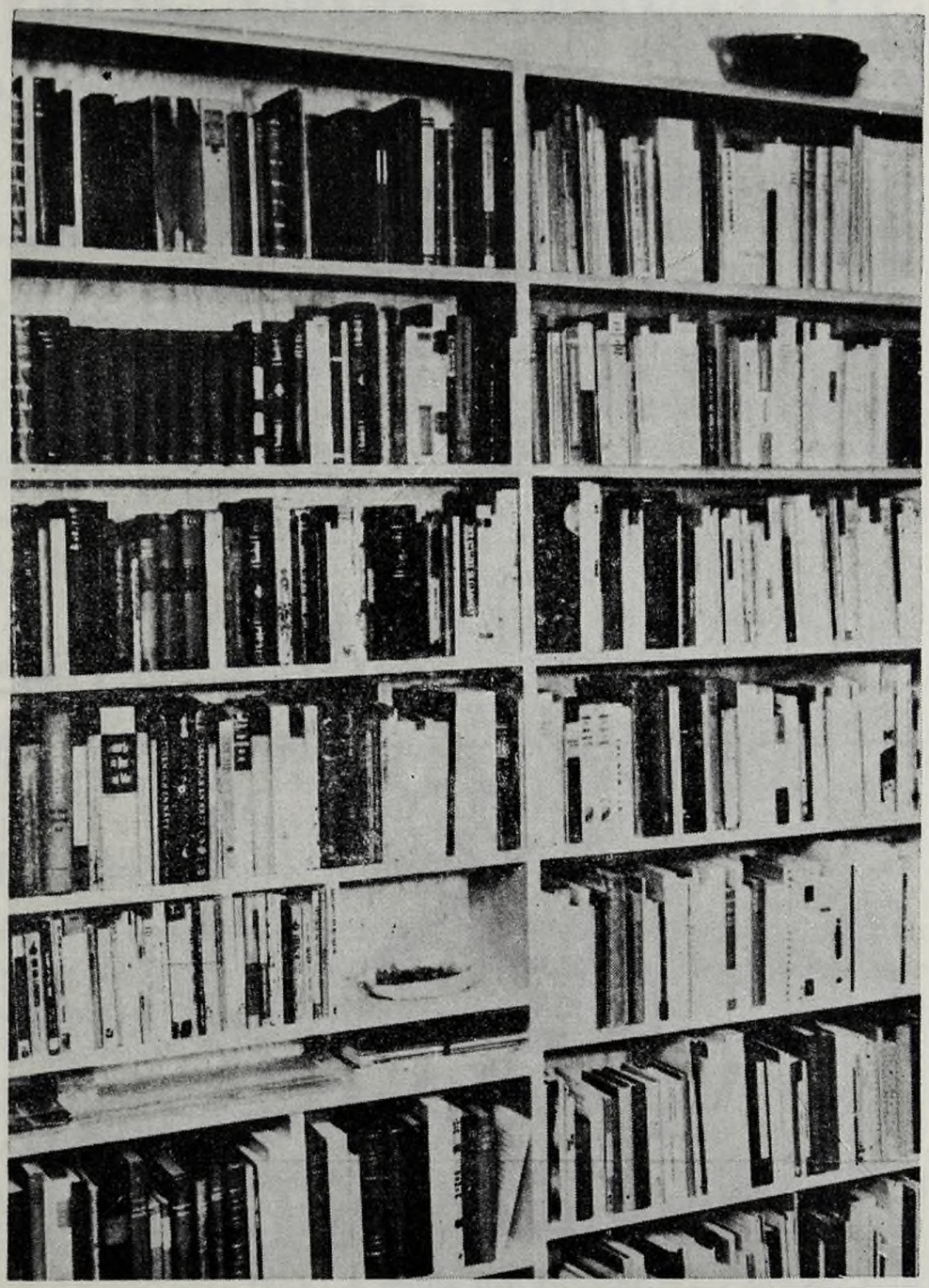
Av. Coyoacán 1035

Apartado 965 Tel.: 23-34-68

México 12, D. F.

cicero publicidad 10/b/111

Biblioteca Lundiacita



CITA S.A.

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

NORTE

Revista Hispánica de Amsterdam

Año VII - Nº 4 **julio-agosto de 1966**

CONTENIDO

ENTREVISTA CON LAURO OLMO

LAURO OLMO: *La metamorfosis de un hombre vestido de gris.*

JOAQUÍN CASALDUERO: *La bucólica, la pastoril y el amor.*

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ: *Hora actual de la poesía española.*

ALBERTO ADELL: *Visión de la novela inglesa.*

Redacción: POSTBUS 297, Amsterdam, Holanda.

Editorial: POLAK & VAN GENNEP, 608 Keizersgracht, Amsterdam, Holanda.

Suscripción anual ..... U$S 3.50

Números sueltos ..... „ 0.75

Cuenta Postal 289400 a nombre de la editorial.



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 1.000.

Suscripción semestral $ 550.

Número suelto $ 50.

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

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

IBER-AMER ARGENTINA

NOVEDADES SEIX - BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

GALVANO DELLA VOLPE

CRITICA DEL GUSTO

Uno de los libros básicos de la crítica literaria contemporánea a que debe apelar todo estudioso de la literatura y del pensamiento de hoy.

PHILIP THODY

JEAN-PAUL SARTRE

(Estudio literario y político)

Uno de los estudios más detallados y completos sobre el escritor francés en quien más se centra el interés universal, sobre todo desde que en 1963 rechazó el Premio Nobel.

CHARLES HALDEMAN

EL CORTESANO DEL SOL

Una novela no menos amena que dramática, con abundancia de humor sarcástico, que debe atraer a un vasto círculo de lectores.

Infórmese en

BOLÍVAR 260 T. E. 30-4036 BUENOS AIRES

CADERNOS BRASILEIROS

SUMARIO

Setembro-Outubro

Nº 37

VICENTE BARRETTO: *O perfil do reacionarismo.*

JUDITH GROSSMANN: *Painel de Cecilia Meireles.*
O problema di negro.

EDISON CARNEIRO: *Visita a Africa.*

VILÉM FLUSSER: *Da negritude.*

VICENTE SALLES: *Carta do Pará.*

HENRY KAMEN: *Intelectuais em julgamento.*
Nordeste.

MOACIR PALMEIRA: *Mudanças politicas no seculo XX.*

FICÇÃO:

VILMAR AREA: *A casa.*

TEMAS Y VARIAÇÕES:

MARCILIO MARQUES MOREIRA: *Fausto e o homem moderno.*

LIVROS:

JOSÉ ARTHUR RÍOS: *A Revoluçao Brasileira.*

MARÍA ALICE BARROSO: *Paixao e Crime*

HERMES LIMA: *Historia do Supremo Tribunal.*

CAVALCANTI PROENCA: *A forma secreta.*

COLABORADORES

●

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

Enderêço para assinaturas:

Rua Prudente de Morais, 129
Ipanema — ZC 37 Rio de Janeiro, GB — BRASIL

PREUVES

publie dans son numéro de
OCTOBRE

RAYMOND ARON
Budapest: destin d'une révolution

FRANCOIS FURET et DENIS RICHET
Thermidor ou l' impossible oubli

ANDRE FRENAUD
Poèmes
présentés par MARIO FUSCO

PAUL DE MAN
New criticism et nouvelle critique

ANDRE BOUCOURECHLIEV
Contrepoints

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

Le Nº de 96 pp. illu. —
France: 4 F. 20
Etranger: 4 F. 60
C. C. P. PARIS 178-00

Un ancien numéro sera gracieusement envoyé sur simple demande comme spécimen

HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Entre las colaboraciones de este número señalamos:

- NICOLÁS OLIVARI: *Reparto de fama, salud, dinero y amor.*
- VICENTE TRÍPOLI: *Acuarela de Buenos Aires hacia 1830.*
- GUNTER-WELLER: *Estreno europeo de la "Misa Criolla".*
- MARIO ORTS: *Pintando con saña, por las noches.*
- MARIO INTAGLIETTA: *Desbande juvenil.*
- DORA DE LA TORRE: *El milagro del Nilo Blanco y el Nilo Azul.*
- ALBERTO BLASI BRAMBILLA: *El sueño de una noche de Babilonia.*
- JOSÉ LUIS GARCÍA CÁFFARO: *Ahora insistir es paralizarse.*
- SERGIO MORERO: *Shakespeare y el drama musical.*
- ALDO BRANCA: *De la libertad y sus alrededores.*

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

Administración y Redacción:
PARANÁ 464
Tel. 40-4045

Novedades Américalee

FICCIONES

El poema del robot, de Leopoldo Marechal.

El genial poeta frente a la aventura de nuestro tiempo.

El niño que rabió, de Nasim Yampey (Poesía).

Los desgarramientos del niño a través de un hombre que los ama.

Hay que sonreír, de Luisa Valenzuela (*Novela*).

Dura historia de una candorosa prostituta.

SOCIOLOGÍA

El desarraigo argentino, de Julio Mafud. 2ª edición.

La mejor clave para entender el más profundo mal argentino.

CIENCIAS

La pediatría, medicina del hombre, de Florencio Escardó.

Una obra esclarecedora para todos los que quieren conocer el lado menos visible, más íntimo y dramático de la profesión.

EDITORIAL
AMÉRICALEE S.R.L.
Tucumán 353 T. E. 32-3750/0958
BUENOS AIRES

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 1965).

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

NEUE RUNDSCHAU

Vierteljahrsschrift
Begründet von S. Fischer
im Jahre 1890

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

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

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

Einzelheft DM 4,50
Jahresabonnement DM 16,—

SFV

S. FISCHER VERLAG



beba
INDIAN TONIC
CUNNINGTON
y
olvídese
de la
sed

REVISTA DE OCCIDENTE

Publicación mensual

ÍNDICE DEL Nº 41 (agosto 1966)

Artículos:

Herbert Feigl: *El positivismo lógico después de treinta y cinco años.*

C. Blanco Aguinaga: *El socialismo de Unamuno: 1894-1897.*

F. Márquez Villanueva: *"Cárcel de amor"*, novela política.

Rosa Chacel: *Figuraciones.*

Carlos Bousoño: *Oda en la ceniza.*

Notas:

José María Rodríguez Méndez: *Benavente, un autor para una sociedad.*

Paulino Garagorri: *Américo Castro, mitoclasta nacional.*

Crítica:

Alberto Adell: Dos novelistas de América: Below y Mailer.

Eduardo Tijeras: Heinrich Böll: "Opiniones de un payaso".

Marino Yerro Belmonte: Sobre el cine español.

Viñeta de *Sempere*

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)**

Tel. 231.30.43

NOVEDADES

JEAN ANOUILH: **Piezas chirriantes:** *El vals de los toreros - Pobre bitos - La gruta - Ornifle - Ardele.*
Corrosivas, despiadadas, violentas, estas "piezas chirriantes" sacuden las bases mismas de las convenciones sentimentales e ideológicas que simulan sostener la sociedad humana. (*Gran Teatro del Mundo.*)

ANTÓN CHÉJOV: *La gaviota - Las tres hermanas - El Tío Vania.*
Nueva traducción de tres creaciones incomparables del teatro moderno. (*Biblioteca Clásica y Contemporánea.*)

JULIETA GÓMEZ PAZ: *Leyendo a Alfonsina Storni.*
La autora ha logrado no sólo el único estudio crítico de la obra de la singular poetisa argentina sino también un meditado y sagaz aporte al conocimiento crítico de nuestras letras. (*Biblioteca de Estudios Literarios.*)

ALAIN GUY: *Los filósofos españoles de ayer y de hoy.*
Profundo y minucioso estudio que corona de manera notable la obra de vocación hispánica de su autor, profesor de filosofía en la Universidad de Toulouse. (*Biblioteca Filosófica.*)

ADOLFO JASCA: *Operación desamparo.*
El destacado autor de *Los tallos amargos* conduce diestramente esta nueva novela, donde parecen aliarse los intereses de la política, la delincuencia y las finanzas. (*Novelistas de Nuestra Época.*)

RAFAEL LÓPEZ JORDÁN: *No son deicidas.*
Inapreciable contribución al conocimiento de la culpa tradicionalmente imputada al pueblo judío. (*Cristal del Tiempo.*)

MARTA LYNCH: *La alfombra roja.*
La agudeza de la observación de conductas, la sabia construcción narrativa, confieren a este imaginario retrato de un político argentino una fascinación muy particular. (*Novelistas de Nuestra Época.*)

ALBERTO MORAVIA: *La atención,*
Después del éxito internacional de *El aburrimiento,* Moravia se renueva con esta otra novela, donde la narración y la reflexión sobre la posibilidad de narrar fluyen paralelamente, en un curso tan intrincado como apasionante. (*Novelistas de Nuestra Época.*).

E. RODRÍGUEZ MONEGAL: *El viajero inmóvil* (*Introducción a Pablo Neruda*).
El viajero inmóvil será la obra de consulta obligada para todo estudioso de Neruda y confirma irrefutablemente que la literatura hispanoamericana, tan rica en obras de creación, ya ha conquistado esa otra difícil madurez del talento crítico. (*Biblioteca de Estudios Literarios.*)

PERLA ROTZAIT: *La postergación.*
Libro que señala una nueva etapa en el camino iniciado con *Cuando las sombras* y *El temerario*: la esforzada conquista de la brevedad. (*Poetas de Ayer y de Hoy.*).

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

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



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

Nº 53

SUMARIO

JAIME BENÍTEZ: *Actualidad de la educación en Puerto Rico.* SEGUNDO SERRANO PONCELA: *La metáfora.* RICARDO GULLÓN: *Unamuno y su "Cancionero".* MIGUEL DE FERDINANDY: *Transformación mítica y gestos mágicos.* EUGENIO FERNÁNDEZ MÉNDEZ: *Antropología: Ciencia y cambio histórico.* DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Miguel Ángel, arquitecto de los Médici.* ALONSO ZAMORA VICENTE: *Otra vez la "España Negra" de Darío de Regoyos.* BÁRBARA BOCKUS APONTE: *El diálogo entre Juan R. Jiménez y Alfonso Reyes.*

VARIA LECCIÓN

DOS NOTAS HISPANOAMERICANAS

GUSTAVO AGRAIT: *Personalidad cultural y destino político de Puerto Rico.* MANUEL MALDONADO DENIS: *"La América de Martí".*

DOS NOTAS LITERARIAS

LOZANO, CASTORA y CANO LAMBERTO: *"Una línea de puntos..."* (*Algo sobre el maestro Azorín*). ILDEFONSO MANUEL GIL: *Acerca de Francisco Ayala.*

L I B R O S

RICARDO GULLÓN: *Historia de las Literaturas de Vanguardia,* de Guillermo de Torre. MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ: *Gabriela Mistral, the Poet and her Work,* New York University Press, 1964. AMELIA A. DEL RÍO: *Viaje al Pirineo de Lérida,* de Camilo José Cela. RAMÓN DE GARCIASOL: *Antología de la poesía social,* de Leopoldo de Luis. MARÍA SCUDERI: *De Goya al arte abstracto,* de Ricardo Gullón. *El tiempo que ni vuelve ni tropieza,* de Julián Marías.

BIBLIOGRAFÍAS

Bibliografía Española. Bibliografía Mexicana. Bibliografía Argentina. Bibliografía Puertorriqueña.

Dirija sus pedidos a su librero o directamente a:

Editorial Universitaria, Apartado X

(Universidad de Puerto Rico)

RÍO PIEDRAS, Puerto Rico

DRAMA EN LA MONTAÑA

por Desmond Bagley

El celebrado autor de *La quilla de oro* vuelve a poner de manifiesto en las páginas de *Drama en la montaña* los merecimientos que le han valido un lugar de primer rango entre los cultores de la novela de aventuras de nuestros días. Confirma aquí no sólo su desbordante inventiva sino también la destreza con que, mediante una técnica sin fallas, sabe graduar el interés de la intriga y las tensiones que crean en el ánimo del lector la más ansiosa, y por momentos tiránica, de las expectativas.

Los sobrevivientes de un avión de pasajeros, caído entre las altas cumbres de los Andes, advierten súbitamente que su lento y peligroso descenso hacia los valles se ve amenazado por un riesgo mucho mayor al ser rodeado por una poderosa fuerza comunista, cuyos componentes tienen el propósito de hacerlos desaparecer lo más rápidamente posible.

El pequeño grupo de náufragos del aire es heterogéneo: un especialista en estudios medievales, una maestra, dos hombres de negocios norteamericanos, un médico de renombre y un ex piloto de la RAF, para quien el problema de salir con vida de la peripecia se identifica, al punto, con razones de orden ideológico. De allí en adelante el relato, elaborado con singular maestría, atraviesa no pocas situaciones difíciles que han de retener la atención del lector hasta la última página.

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**

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**

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

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA
Director: EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Jefe de Redacción: **Ignacio Iglesias**
Asistente de Dirección: **Tomás Segovia**
Administrador: **Ricardo López Borrás**

SUMARIO DEL Nº 6

Relatos de: JOAO GUIMARAES ROSA, CLARICE LISPECTOR, NÉLIDA PIÑÓN.
EMIR RODRÍGUEZ MONECAL: *La novela brasileña.*
OCTAVIO PAZ: *Sobre André Breton.*
H. ALSINA THEVENET: *Crisis del cine latinoamericano.*
MARY MCCARTHY: *El lenguaje del amor.*
RAIMON: *Un arte popular y minoritario* y *Cuatro canciones.*
LUIS HARS: *Gabriel García Márquez o la cuerda floja.*
LIBROS.
REVISTAS.
SEXTANTE.

Suscripción anual:

América	u$s. 6.—
Estados Unidos	,, 8.—
Francia	35 F.
Otros países europeos	40 F.

Solicite un ejemplar a:
97, rue St. Lazare, Paris 9e.

Correspondencias

UNA REVISTA DE POESIA

Director: Homero Aridjis

Co-director: Moisés Ladrón de Guevara

Sagredo 72

México, D. F.

DIÓGENES

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

Nº 51

PROBLEMAS DEL LENGUAJE

NATURALEZA DEL LENGUAJE

EMILE BENVENISTE, *El lenguaje y la experiencia humana.*
NOAM CHOMSKY, *De algunas constantes de la teoría lingüística.*
ROMAN JAKOBSON, *En busca de la esencia del lenguaje.*

LAS PALABRAS

ANDRÉ MARTINET, *La palabra.*
JERSY KURYLOWICZ, *La evolución de las categorías gramaticales.*
IVAN FONAGY, *El lenguaje poético: Forma y función.*

ESTRUCTURA DEL LENGUAJE

EMMON BACH, *Lingüística estructural y filosofía de las ciencias.*
SEBASTIÁN K. SAUMJAN, *La cibernética y la lengua.*

LENGUAJE Y SOCIEDAD

ADAM SCHAFF, *Lenguaje y realidad.*
MAURICE LEROY, *Tendencias individualizadas en la lingüística.*

ESTRUCTURAS

ALEF SOMMERFELT, *Lingüística y estructuras de los grupos sociales.*

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 suelto dól. 1.25. Suscripción anual dól. 5.—

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**

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

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.

ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA E IDEAS

Director:

JUAN LISCANO

Redacción:

Guillermo Sucre y *Luis García Morales*

APARTADO POSTAL 2763 CARACAS, Venezuela

t e m a s

REVISTA DE CULTURA

Director Responsable: BENITO MILLA

CARLOS MARTÍNEZ MORENO
Los prados de la conciencia

JULIO BARREIRO
Televisión y política

FERNANDO GARCÍA ESTEBAN
Enfrentamiento al arte plástico actual

JUAN CARLOS CURUTCHET
Siete poetas españoles de hoy

Distribución: **Editorial Alfa**
CIUDADELA 1389 MONTEVIDEO

DAVAR

Revista Literaria editada por la
Sociedad Hebraica Argentina

Nº 110 Julio, Agosto, Septiembre 1966

Director
Dr. MARCOS DINER

Asesor Literario: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

SUMARIO

César Tiempo: Cancionero del judío errante.
Gerardo Mazur: Ciudad consagrada al culto de sus próceres.
Milton Steinberg: Kierkegaard y el judaísmo.
Judah Cahn: "Diminuta Alicia": ¿símbolo o síntoma?
Jacques Madaule: Cristianos y judíos.
Bernardo Ezequiel Koremblit: Poesía y humanismo: "Junto a un Río de Babel", de Carlos M. Grünberg.
Israel Knox: Humor judío.
Vladimir Jankélévitch: Bergson y el judaísmo.
Dante Lattes: El gran problema de la justicia divina en la tierra y en el más allá.
Rodolfo Arizaga, Roberto García Morillo, Luis Gianneo, César Tiempo: Homenaje a Jacobo Ficher.
Cuentos folklóricos judeomarroquíes.
B. E. K.: "Bonnae Litterae".
José Horn: Información Cultural Judía.
Alfredo Cahn, Luis Farré, Nicolás Olivari, Syria Poletti, Tulio Carella, Renata Donghi Halperin, Raúl Gustavo Aguirre, Carlos Alberto Débole, Inés Malinow, Oscar Hermes Villordo, Rodolfo E. Modern, Roberto Corvalán Posse: Los Libros.

Dirección y Administración
SARMIENTO 2233 - T. E. 48-5570 BUENOS AIRES

Artes/Letras

DIALOGOS

DIRECCIÓN:
RAMÓN XIRAU

REDACCIÓN:
HOMERO ARIDJIS

ADMINISTRACIÓN:
CRISTINA MARTÍN DEL CAMPO

ASISTENTE DE DIRECCIÓN:
JOSÉ MARÍA SBERT

REVISTA BIMESTRAL / VOLUMEN 2

NÚMERO 4[10] MAYO-JUNIO 1966

SUMARIO

EN ESTE NUMERO:

POEMA HUICHOL, El mito del fuego.
RAYMOND BELLOW, Henri Michaux o la medida del presente.
MARIO BENEDETTI, El olvido.
ENRIQUE LHIN, Políptico del extranjero.
TOMÁS SEGOVIA, El sexo del arte.
ENRIQUE H. LÓPEZ, Entrevista con José Luis Cuevas.
ENRIQUE DE RIVAS, Tres poemas.
JORGE IBARGÜENGOITÍA, Conversaciones con Bloomsbury.

El eterno retorno: San Gregorio de Nisa.

Las artes: Arte italiano contemporáneo. Autorretratos, Arte de América Latina, Exposición colectiva, Cuevas Charenton, Roberto Fernández Balbuena.

Lecturas: Sobre Karl Kahner, León Felipe, José Emilio Pacheco, Salvador Elisondo, Inés Arredondo, Libros recibidos, Colaboradores.

Dibujos y portada de ARNALDO COHEN.

Traducciones: Marino Benzi: *El mito del fuego*. Ramón Xirau: *La medida del presente*.

Correspondencia, suscripciones y canje: Insurgentes Sur 504-302, México 12, D. F., México. Precio del ejemplar: en la República Mexicana: $ 7.00 siete pesos, moneda nacional. Otros países: $ 0.80 ochenta centavos de dólar. Suscripción anual: en la República Mexicana: $ 36.00 pesos, moneda nacional. Otros países $ 4.00 dólares. Número atrasado: $ 10.00 pesos. Otros países: $ 1.00 dólar. Colaboración solicitada. *Impreso en México*. Imprenta Madero, S. A. [Registro en trámite].

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 sociológico 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

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... $ 800.—

EXTERIOR ..... u$s. 7.—

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 $ 800, a partir del número .....

FICHERO
BIBLIOGRÁFICO
HISPANOAMERICANO

La única guía mensual de nuevos libros en español editados en toda América.

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

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

Reciba "FICHERO" durante un año al precio de $ 2.000 m|n. arg. (U$S 8 Dls.). Solicite su suscripción, o un ejemplar de muestra, con el cupón siguiente:

.....

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

— Deseo suscribirme a: FICHERO BIBLIOGRAFICO HISPANOAMERICANO. Incluyo $ 2.000 m|n. arg. o U$S 8 Dls. por el término de (1) año.
— Ruego enviarme gratis un ejemplar de muestra.

Nombre .....

Dirección .....

INSULA

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Director:

ENRIQUE CANITO

*

Secretario:

JOSÉ LUIS CANO

*

Redacción y Administración:

CARMEN 9 MADRID, 13

LES LETTRES NOUVELLES

Octobre-Novembre 1966

Hommage a Isaac Babel

Judith Stora: *Babel l'oublié.*
Isaac Babel: *Mes premiers honoraires. Sur le travail de l'écrivain.*

Henri Corbin: *Le mouvement du soir.*
Hermann Broch: *L'art a la fin du XIX siècle.*
Monique Clementi: *Dans le gris.*
Cardoso Pires: *La halte à Cimadas.*
M. Khair Eddine: *L'enquête.*

Revue Internationale • Actualités

DIRECTEUR: *Maurice Nadeau*
SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION: *Geneviève Serreau*

Rédaction:
Lettres Nouvelles, Editions Denoël
14, rue Amélie, Paris 7.
Les abonnements sont souscrits à:
Les Lettres Nouvelles, 26, rue de Condé, Paris, 6.
Chaque mois un numéro de revue ou un ouvrage.

SURVEY

A Journal of Soviet and East European Studies

Nº 62 January 1967

MARXISM - YESTERDAY AND TODAY

is the subject of a special issue of

SURVEY

Among the contributions are: Alasdair MacIntyre on 'Herbert Marcuse'; Neil McInnes on 'Robert Avemann'; Marshall Shatz on 'Machajski: The Anti-Intellectual Tradition'; Max Nomad on 'Marxism and the Intellectuals'; Eugene Kamenka on 'Studying Philosophy in Moscow'; James D. Young on 'The New-Left in Britain'; Louis Feuer on 'The New-Left Students in the United States'; Kevin Devlin on 'Communists in Israel'; George Lichtheim on 'Marxism'; Gino Bianco on 'Marxism and Culture in Italy'; Pierre Naville on 'Marxism in France'; Anthony Sylvester on 'Marxism in *Praxis*'; Henry Pachter on 'Marxism in America's New-Left'.

Annual subscription

£2 or $6

Free speecimen copy on request

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

Subscription office: 133 Oxford Street, London, W.1.

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

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!

NOVEDAD

LA SABIDURÍA DEL CORAZÓN

por

HENRY MILLER

El arte de vivir, la sabiduría del corazón, se basa en el ritmo, en el dar y el tomar, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. Miller despliega en este libro los aspectos más brillantes de su genio.

Un volumen de 220 págs. .... $ 490.—

Distribuidores exclusivos

EDITORIAL SUDAMERICANA S. A.

HUMBERTO Iº 545 **Tel. 30-7518** **BUENOS AIRES**

SUR

Filosofía de la Nueva Música

por Theodor W. Adorno

En este libro Adorno efectúa un análisis de rigor sobresaliente respecto de la obra de los más grandes creadores musicales de nuestro siglo, como Schönberg, Strawinsky, Berg, Webern y otros. A través del examen de las obras y de la actitud de sus creadores, Adorno extrae luminosas conclusiones respecto a la situación del arte en nuestros tiempos y también en cuanto a lo que el arte dice sobre la sociedad contemporánea.

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

Colección de ESTUDIOS ALEMANES

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.
Problemas de Filosofía del Derecho, por Ulrich Klug.
Introducción a la Historia Económica, por Ludwig Beutin.

EDITORIAL SUR S. A.

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL SUDAMERICANA, S. A.

HUMBERTO I 545 **BUENOS AIRES**

INDICE DE LA REVISTA SUR

La Revista Sur publicará en su número 303/304 (noviembre-febrero 1967) el Índice General correspondiente a sus 36 años de existencia.

Estará dividido en dos partes: en la primera cada artículo aparecerá clasificado por materia, con un número de asiento; en la segunda, figurará la lista completa de autores (por orden alfabético y seguido de los números de asientos correspondientes).

Incluirá, además, este volumen —de unas 350 páginas aproximadamente— la lista completa de todas las obras publicadas por la Editorial Sur, desde su nacimiento (1933) hasta el momento de la publicación del Índice y un prólogo de Victoria Ocampo, en el que la directora y fundadora de Sur traza la historia de la revista.

Se prevé la aparición del volumen para el mes próximo.

La edición cuenta con el apoyo de la Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin, a cuyo cuidado ha estado el proceso técnico en todas sus fases.

GRAHAM GREENE

LOS COMEDIANTES

LA ÚLTIMA NOVELA DEL FAMOSO ESCRITOR, EN LA QUE SE CONJUGAN SU HABILIDAD NARRATIVA, SU SENTIDO DEL HUMOR Y SU PROFUNDO CONOCIMIENTO DE LOS SERES HUMANOS.

EDITORIAL SUR, S. A.

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL SUDAMERICANA, S. A.
Humberto I 545
Buenos Aires

SUR

NÚMERO 302 SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1966

LEON SHESTOV

Como homenaje a Shestov en el centenario de su nacimiento se publica en este número el capítulo inicial de su obra En la balanza de Job.

Shestov hizo sus estudios universitarios de Derecho en Kiev, su ciudad natal, y en Moscú, pero no ejerció la abogacía. Inició su obra de pensador con artículos sobre literatura, que se consideran entre lo mejor que ha dado la crítica rusa. Bunin dice en su libro Sobre Chejov: *"Uno de los mejores artículos sobre Chejov pertenece a Shestov, quien lo llama talento despiadado", y cita partes del artículo.*

Pero Shestov, atraído por la filosofía, se aleja de la crítica literaria aunque en algunas de sus obras filosóficas habla sobre Dostoievsky, Tolstoi y otros escritores.

Se dedica del todo a la filosofía; sus escritos aparecen en revistas y se editan separadamente. Shestov es miembro de sociedades filosóficas y da conferencias en las principales ciudades de Rusia. En 1912 se editan sus obras completas en 6 tomos.

Se ha señalado siempre la originalidad de su estilo y de su manera de tratar los temas filosóficos. Pero hubo quien lo acusó de presentar a los autores que citaba bajo un aspecto shestoviano. *Shestov, años después, hizo un comentario al escritor Benjamin Fondane, quien lo trascribe en sus* Memorias: *"Solamente por no haber estudiado filosofía en la universidad, he conservado la libertad de espíritu. Siempre me reprochan que cite textos que nadie cita, y que desentierre pasajes olvidados. Si hubiera cursado filosofía, posiblemente citaría aquello que fue marcado por la ciencia. Por eso hago*

figurar los textos originales en latín o griego. Para que no se diga que los shestovizo".

En 1920 abandona Rusia y se radica en París, centro cultural de la emigración rusa. Allí continúan editándose sus obras en ruso, y aparecen también las primeras traducciones al francés. Su pensamiento, hasta entonces desconocido fuera de Rusia, causa una profunda impresión. Sus obras empiezan a difundirse en Europa. Recibe invitaciones para pronunciar conferencias en Alemania, Holanda y otros países. Durante muchos años dicta cursos en el Instituto de Estudios Eslavos de la Universidad de París. Se vincula con filósofos y colabora en la Revue Philosophique.

Shestov consideró que su pensamiento estaba emparentado con el existencialismo, al que conoció solamente unos años después de dejar Rusia.

Combatió siempre el dogmatismo en la filosofía. En una carta a Berdiaev (su amigo de siempre, aunque de distinta orientación filosófica) dice que siente pavor ante la pretensión de poseer el privilegio de la certeza, *a la que "los hombres adoran como adoraban a los ídolos. Pues los ídolos no solamente se hacen con madera, sino también con una idea."*

RODOLFO FINKELSTEIN

CIENCIA E INVESTIGACIÓN LIBRE

Viene a mi memoria una vieja leyenda, muy conocida y muy olvidada. Una inteligente mujer de Tracia estalló en carcajadas al ver que Tales caía a un pozo; el buscador de misterios celestiales, el viejo excéntrico, la hizo reír sinceramente: no puede distinguir lo que tiene a sus pies y se imagina poder discernir lo que hay en el cielo . . .

Todas las personas sensatas razonan como la traciana. Todas están convencidas de que *ordo et connexio rerum* son iguales en el cielo y en la tierra. Hasta los filósofos, que se supone que siempre han prestado oídos a las opiniones de las personas inteligentes, anhelan desde hace mucho tiempo establecer la ley de continuidad de los fenómenos en el universo. El mismo Tales, sobre el cual la leyenda ha conservado la anécdota que antecede, fue el primero a quien se le ocurrió la idea de la unidad de la creación. Y es muy posible que al caer al pozo y oír la alegre risa de la joven, lo aterrorizara la sensación de que ella tenía la "razón" y de que debe mirar bien por dónde camina aun —y quizás sobre todo— el que se preocupa por los misterios del cielo.

Tales era el padre de la filosofía antigua; su terror y sus convicciones, nacidas de ese terror, fueron heredados por sus discípulos y los discípulos de éstos. La ley de herencia rige en la filosofía con la misma individualidad y con el mismo poder que en las demás regiones de la existencia orgánica. Quien lo dude consulte cualquier manual. Después de Hegel nadie se atreve a pensar que los filósofos están capacitados para pensar y buscar "libremente". El filósofo surge del pasado como brota una planta del suelo. Como a Tales lo asustaron la risa y las palabras ofensivas de la mujer de Tracia, todos los que le siguieron quedaron suficientemente atemorizados y "enriquecidos" por su experiencia. Ya sabían firmemente que antes de buscar en el cielo hay que cerciorarse de lo que se pisa.

En traducción al lenguaje escolar eso significa: la filosofía quiere a toda costa ser una ciencia. Igual que la ciencia, la filosofía quiere fundar sus conocimientos sobre una base sólida, sobre el granito. Por tanto Kant tenía el más legítimo derecho de plantear sus famosas preguntas en su *Crítica de la*

razón pura, así como de componer sus *Prolegómenos para toda metafísica futura.* Si en la tierra Tales cayó en un pozo, eso no era de buen augurio para sus viajes a las regiones celestiales, como muy acertadamente opinó la mujer traciana. Hay que aprender a pisar firme en la tierra para tener asegurado el éxito en el cielo. Y viceversa: quien no sabe orientarse en nuestro mundo terrenal tampoco encontrará nada en otros mundos...

De esto puede deducirse aparentemente que Hegel no estaba en lo cierto al presentar su famosa réplica a la teoría del conocimiento de Kant. Es sabido que comparaba a Kant con un nadador que, antes de tirarse al agua, desea saber nadar. Esto sería correcto si ni el mismo Kant ni nadie antes que él hubiesen intentado jamás estudiar al mundo en el sentido más amplio de la palabra, es decir, el cielo y la tierra, y sólo se hubiesen limitado a preguntar: "¿Cómo se estudia?". En realidad las cosas sucedieron de otra manera: la gente andaba desde muchos siglos antes que Kant, y lo hacía muy bien (Kant, en su obra básica, hace hincapié en esto). Kant planteó sus interrogantes después de haberse zambullido muchas veces.

Resulta, pues, que la objeción de Hegel, tomada *à la lettre,* es un sofisma desacertado y hecho a la ligera, precipitadamente. Pero no hay motivo para atribuir a Hegel la ingenuidad de considerar realmente posible deshacerse con ligereza de las cuestiones planteadas por Kant. Todo contribuye a suponer que el pensamiento de Hegel era mucho más profundo y serio, y que justamente porque ha sido profundo y serio le dio forma de broma. Por su esencia, los interrogantes de Kant eran tales, que se los podía plantear pero no se podían contestar de manera alguna, ni como lo hizo Kant, ni en ninguna otra forma. ¿Quién sabe? Quizás el propio Kant se daba cuenta de ello y reveló sólo la mitad, la parte mucho menos difícil e importante de la interrogación, dejando oculto, como lo hizo Hegel en su réplica burlona, el lado más difícil e importante. Puesto que Kant se propuso crear una teoría del conocimiento, es decir dar una base filosófica a la ciencia, no podía partir de una premisa que admitiera la existencia de ciencias como la matemática, las ciencias naturales, etc. Es cierto que las ciencias existen, pero esto no es suficiente. El problema está en *justificar* su existencia. Hay muchas cosas que no pueden ni deben ser justificadas. Existen cuevas de ladrones, garitos de juego, lupanares, pero el mero hecho de su existencia no dice nada a su favor ni en su contra. Ni la existencia de las ciencias ni los honores de que siempre han gozado las protege en nada de las censuras posibles. Ahora, las ciencias están consagradas por todos y aportan utilidad. Pero ¿qué ocurrirá si el que tiene fe en estas ciencias y confía en ellas se ve enfrentado en última instancia con un destino mucho peor del de Tales cuando estaba observando el cielo con su telescopio? ¿De modo que, si el filósofo quiere

evitar el desastre no tiene que buscar contactos con la ciencia sino romperlos por todos los medios?

¿Cuál es la respuesta a ese interrogante? ¿Hacia dónde dirigirse? ¿A quién preguntar? ¿Existe la instancia o el ente a quien se pueda acudir con semejante pregunta? Y si existen, ¿cuáles serían las señas para reconocerlos?

Como mencioné, Kant no planteó tales interrogantes. Estaba "convencido" de que había dónde ir, de que hay algo infalible, sea en nosotros mismos o fuera de nosotros, que ha resuelto o resolverá, de una vez por todas y sin errores, las dudas ocultas en la objeción hegeliana. Dicho de otro modo: sabemos nadar y no nos ahogaremos, pero tenemos que darnos cuenta de los métodos que aplicamos para mantenernos a flote.

¿De dónde surgieron las convicciones de Kant? Lo calla, como si no hubiera necesidad de aclararlo. Pero aquí "existe un interrogante" y si Kant no contesta, quiérase o no hay que recurrir a otras fuentes.

En *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais, Susana disiente con Fígaro con motivo del arreglo de su futuro hogar. Apenas Fígaro expresa su primera objeción, Susana interrumpe la conversación y, con la claridad que siempre buscamos pero que siempre estamos lejos de encontrar hasta en los mejores filósofos, le declara que no tiene la menor intención de discutir ni de demostrar que "tiene razón". Porque, dice, si empezara a discutir demostraría que admito que puedo equivocarme. He aquí la verdadera, esencial y terminante integridad ¡justamente aquella que no admite ni dudas ni interrogantes! Fígaro se ve obligado a ceder, obligado a reconocer que hay que detenerse, ἀνάγκη, στηναι, como dice Aristóteles, ante la voluntad de una mujer antojadiza pero irresistiblemente encantadora para él. Entonces se revela, súbitamente, que la instancia suprema, definitiva y eternamente decisiva en todas las discusiones y divergencias se encuentra en el capricho casual de un ser mortal y efímero, pero querido y afín. Así erigió su teoría del conocimiento de sus héroes el sagaz y fino Beaumarchais. ¿Tenemos derecho de aprovechar su sagacidad cuando se trata no sólo de los héroes superficiales de una comedia francesa, sino también de los famosos conductores de las orientaciones filosóficas? ¿Podemos admitir que Kant, Hegel y el mismo Aristóteles tenían sus propias Susanas a las que no podían o no querían llamar por sus nombres pero ante las cuales quedaban tan debilitados por el arrobamiento como Fígaro ante su amada?

¡Bien sé que semejante paralelo ha de provocar indignación! ¡Hegel, Kant, Aristóteles por un lado y el libertino Fígaro por otro! Pero, aparte de que la "indignación" no puede considerarse una objeción, por esta vez puedo referirme a una leyenda, ya clásica y considerada anteriormente. El mismo Platón no vaciló en relatar el encontronazo de Tales con una

mujer en Tracia o, mejor dicho, cómo una joven ignorante (también encantadora, según parece) hizo pasar vergüenza al padre de la filosofía. No hay lugar a dudas: el anciano Tales quedó cohibido por la joven traciana, puesto que ella se reía a carcajadas en tierra firme mientras él se debatía en el fondo de su pozo, clamando auxilio. Tampoco cabe discutir que la crítica de la joven ignorante aleccionó a los filósofos: ἀνάγκη, στηναι no brotó del alma de Aristóteles, sino de la de Tales, cuando cayó al pozo. Es el Tales amedrentado quien, al oír las alegres carcajadas de la bella campesina, toma la firme decisión de no caminar nunca más al azar, sino de mirar atentamente dónde pone el pie antes de dar otro paso adelante.

He aquí el problema básico de lo que se suele llamar la teoría del conocimiento. Lo que menos preocupaba a Kant era justificar a la ciencia y a la razón pura. Sabía, tan bien como Hegel, que no se pueden discutir los derechos del conocimiento científico. Solamente quería desacreditar a la caprichosa y voluntariosa metafísica, es decir, demostrar que la metafísica no erige su edificio en el sólido granito sino en la arena. La réplica de Hegel ha de entenderse así: ya que deseamos conservar la seguridad en lo inconmovible de nuestra metodología para buscar la verdad, resulta mejor eliminar completamente la pregunta sobre el origen de esa seguridad. Lo que importa es que exista tal seguridad; de dónde la conseguimos es secundario. Más aún: sólo posee solidez aquella seguridad cuyo origen nadie puede recordar, ni siquiera adivinar de dónde y cuándo surgió. Porque si se comienza a recordar e indagar, ¿dónde está la garantía de que nuestra curiosidad nos ha de llevar a los resultados anhelados? ¿Y si resultara lo contrario? ¿Si el deseo de establecer la seguridad no contribuyera a fortalecerla sino a quebrantarla? Ya poseemos el conocimiento, que nos ha dado mucho: no hay que buscar algo mejor que lo bueno. Conformémonos con lo que hay y acallemos al inquieto tentador. El filósofo no tiene que olvidar el peligroso experimento de Tales ni el principio aristoteliano ἀνάγκη στηναι.

II

De modo que no se precisa ninguna metafísica o, si ya se admite la metafísica, debe ser tal que sea capaz de entenderse con la ciencia y sometérsele. Porque se sabe de antemano que si la metafísica llegara a chocar con la ciencia quedaría "borrada de la faz de la tierra". La filosofía moderna creció y se fortaleció entendiéndolo así. Después de Descartes, y especialmente después de Spinoza, ningún filósofo importante pudo hablar o pensar de otro modo.

Spinoza nos dejó una herencia: *Ethica more geometrico demonstrata.* Nadie duda que el sistema de Spinoza es un sistema metafísico. Pero muchos están convencidos de que Spinoza estaba aún ajeno al "criticismo" creado por Kant. Los manuales de filosofía suelen expresarlo así: Si Spinoza hubiese vivido después de Kant, no habría podido decir lo que dijo. Lo cual es dudoso. Aparentemente, lo que había de substancial en el "criticismo" de Kant estaba ya enteramente contenido en *More geometrico* de Spinoza. Igual que Kant, Spinoza no deseaba una metafísica "arbitraria". Anhelaba un espíritu científico riguroso y si dio a sus razonamientos forma de deducciones matemáticas, fue precisamente debido a que su preocupación primordial, que luego sería la de Kant, era poner fin de una vez por todas, a la caprichosa diversidad de opiniones, creando una uniformidad constante de juicios, encadenada a la idea de lo indispensable. Los axiomas, los postulados, los teoremas, todas esas prendas, aparentemente superfluas e insólitas para el lector de libros filosóficos, con las cuales Spinoza reviste sus verdades, han prestado sus buenos servicios. Recordaban a Spinoza, como antaño el servidor del monarca de Persia le recordaba que existían los atenienses, que en la metafísica no ha de haber arbitrariedades, que ha de ser una ciencia rigurosa.

Cabe anotar que la obra de Spinoza, como la de muchos otros grandes filósofos, no contiene respuesta precisa a la pregunta: ¿Qué es la ciencia? Ni el mismo Kant la dio en la *Crítica de la razón pura.* ¿Ciencia? Cualquiera sabe qué es la ciencia. Es la geometría, la aritmética, la astronomía, la física, y hasta la historia. Nadie va más allá de ejemplos y de los lugares comunes. En ninguna parte se encuentra una definición verdadera de la razón, ni en Kant, autor de la crítica de la razón. Se supone que todos saben lo que es la razón, así como se sabe lo que es la ciencia. Pero si uno se propone extraer de las obras filosóficas una idea sobre qué es la razón y qué es la ciencia, entonces todo quedará reducido solamente a que la razón y la ciencia nos dan juicios universalmente obligatorios. Y todas las dudas y todas las discusiones deben terminar allá donde se consiguen de algún modo juicios universalmente obligatorios: donde siempre se pensó y se pensará igual. Por lo tanto allá se encuentra la verdad eterna.

Por eso, desde la antigüedad hasta nuestros días, las miradas de los filósofos se han dirigido hacia las matemáticas. Platón se apartaba de los que ignoraban la geometría. Kant llamaba a la matemática la ciencia de los reyes, y hasta Spinoza, el veraz Spinoza, se consideraba obligado a fingir que la naturaleza de la verdad, que buscaba tan penosamente, no difería de la de la verdad matemática. Cuando uno de sus corresponsales le preguntó por qué se arrogaba el derecho de considerar óptima a su filosofía, respondió

que no la consideraba tal, sino verdadera, por el mismo motivo que todos concuerdan en que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos.

Eso contestó Spinoza a su iracundo corresponsal y eso solía decir con cualquier motivo, y a veces sin motivo, en sus obras. En la ética prometió tratar sobre Dios, la inteligencia y las pasiones humanas como si se tratara de superficies o de triángulos; hace una solemne promesa de extirpar de su vocabulario filosófico todas las palabras que aludan, aunque sea remotamente, a los deseos, búsquedas o luchas humanas. Ni el mal ni el bien ni lo bello ni lo feo ni lo bueno ni lo malo han de influir en su método para hallar la verdad. El hombre es un eslabón o uno de los infinitamente numerosos eslabones en una unidad infinita que denominaba Dios, naturaleza, o substancia. El problema de la filosofía consiste, pues, en "comprender" el complejo e ingenioso mecanismo mediante el cual una cantidad infinita de partes compone una unidad entera e independiente. No descartó la palabra "Dios" , (en la misma carta a su corresponsal iracundo) hasta subrayaba que en su filosofía Dios tiene el mismo lugar de honor que en otras filosofías: el veraz Spinoza no tuvo escrúpulos ante esta mentira.

Llamo especialmente la atención sobre esta circunstancia, porque después de Spinoza, que asumió todo el peso de la responsabilidad por la mentira glorificada por primera vez en la historia moderna, semejante hipocresía casi fue erigida en virtud filosófica. Está claro hasta para un ciego: la ecuación Dios-naturaleza-sustancia significaba que a Dios ya no le correspondía un lugar en la filosofía. En otras palabras, cuando se busca la última Verdad, hay que ir en pos de ella al mismo hogar a donde van los matemáticos cuando están resolviendo sus problemas. Cuando preguntamos a qué es igual la suma de los ángulos de un triángulo, ¿acaso esperamos que conteste quien posee la libertad de contestarnos de una u otra forma, es decir que está dotado de la facultad por la cual diferenciamos un ser viviente de uno inanimado? Por eso mismo la matemática, que abdicó de todo lo humano, se distingue por su exactitud y solidez cautivantes, unidas a la generalidad y obligatoriedad de sus juicios, y no quiere *ridere* ni *lugere* ni *detestari*, y necesita sólo lo que Spinoza llama *intelligere*.

Ya que la filosofía también desea para sí la misma solidez y la misma obligatoriedad, no tiene otra salida. Tiene que tender solamente hacia *intelligere* y rechazar todo lo que en *intelligere* no cabe, por inexistente y espectral. Ya sabemos qué es *intelligere* para Spinoza. *Intelligere* significa imaginarse el mundo como una cantidad infinita de partículas (que Leibniz llamó *mónadas*) que se mueven constantemente según reglas eternas, sin

posibilidad ni derecho de alterar en lo más mínimo un orden, establecido sin ellas y completamente ajeno a ellas. En este sentido, Dios no se diferencia en nada de los humanos. Y su "libertad" consiste únicamente en la subordinación al orden que es, al fin de cuentas, el que manifiesta su ser. *Deus ex solis suae naturae legibus et a nemine coactus agit.*

Por eso, ya en su *Tratado teológico-político* Spinoza entiende y resuelve sin ninguna vacilación aparente la cuestión del sentido e importancia de la Biblia, así como de los del Dios bíblico. Nos dice que en la Biblia no se encuentra la Verdad y que la Biblia no es el lugar para la Verdad. La Biblia contiene solamente la enseñanza de la moral. Ésta podemos tomarla de la Biblia, mientras que hay que buscar la Verdad en otra parte. En realidad, la Biblia ni siquiera pretende contener la Verdad, y lo que en ella se cuenta ni se parece a la Verdad. Dios no creó el universo en seis días. Dios nunca bendijo al hombre ni se reveló a Moisés en el Monte Sinaí ni sacó a los hebreos de Egipto, etcétera. Todo eso no son más que imágenes poéticas, es decir una invención, que la persona sensata entiende en el sentido restringido y convencional. Además, no existe ni existió jamás aquel Dios del cual tanto se habla en la Biblia: esto también lo confirma la razón, es decir ese Algo que resuelve incontestablemente los problemas matemáticos, y que en las matemáticas enseña al hombre a diferenciar entre la verdad y la mentira. Finalmente —y esto tal vez fue lo más importante para el futuro—, ese Dios sobre el que habla la Biblia, no sólo no existe sino que ni se lo necesita. Lo esencial para los hombres —así lo establece siempre la razón, que no admite ninguna autoridad suprema, gracias a la que sabemos que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos— no es saber que hay un Dios, sino si se puede conservar toda la piedad en la que se criaron durante tantos siglos los pueblos educados en la devoción a las Sagradas Escrituras. Spinoza, con su fe en la infalibilidad de la razón se somete a esa decisión. Sí. A Dios se lo puede y se lo debe repudiar, pero la piedad y la religión han de conservarse. Puesto que es así, entonces el concepto de *substancia* o de *naturaleza* no ofende a la inteligencia del hombre educado en la matemática y sustituye perfectamente la idea de Dios, que se ha tornado ya inaceptable para todos.

La fórmula spinoziana *deus-natura-substantia* y todas sus deducciones, en la *Ética* o en las obras anteriores, significan solamente que no hay Dios. Esta revelación de Spinoza es el punto de partida del pensamiento filosófico de los tiempos modernos. Por más que ahora se hable de Dios, sabemos firmemente que no se trata del Dios que vivía en los tiempos bíblicos, que creó el cielo, la tierra y el hombre según su imagen y semejanza; que ama, quiere, se emociona, se arrepiente y discute con el hombre y hasta

llega a cederle en la discusión. La razón, siempre la misma razón que rige los triángulos y las perpendiculares y que por ende se arroga el soberano derecho de discriminar entre la verdad y la mentira; la razón, que no busca una filosofía mejor, sino una filosofía verdadera, esa razón afirma, con su aplomo característico y con su tono que no admite objeciones, que semejante Dios no tendría suprema perfección y ni siquiera sería simplemente un ser perfecto y que, por lo tanto, no es Dios. Quien se niegue a recibir el fallo de la razón ha de correr indefectiblementet la suerte de Tales: caerá al pozo y todos los goces terrenales le serán vedados.

III

Eso nos enseñaba el veraz Spinoza. Él encontró al último juez de los vivos y de los muertos, él mismo se prosternó ante ese juez y nos legó que la suprema, última sabiduría consiste en someterse a ese juez por cuya voluntad fortuita la suma de los ángulos del triángulo es igual a dos ángulos rectos y se cumple todo lo que ocurre en la vida . . .

Digan lo que dijeren los historiadores de la filosofía, los sucesores de Spinoza no han logrado hasta ahora escapar del poderío de ideas proclamadas por él. Ni el "criticismo" de Kant ni el "dinamismo" de Hegel ni la lexicología de Fichte ni las tentativas de Leibniz y Shelling; ni siquiera la novísima crítica filosófica fueron capaces de traspasar el círculo trazado por Spinoza. Mucho se ha hablado del racionalismo de Spinoza, mucho se ha tratado de contraponer nuestra "experiencia" a su "razón", mas todo esto no condujo ni pudo conducir a nada. Porque nadie se atrevió a tocar el punto de partida de Spinoza. Después de él, todos están convencidos de que cuando necesitamos la verdad, debemos dirigirnos al juez "impío", el que nos enseñó que la suma de los ángulos del triángulo es igual a dos rectos. Todos creen que no hay ni puede haber otro juez más justo y también que el mismo Spinoza se dirigía al juez impío en busca de todas sus verdades, y que se sometía con humildad y hasta con alegría a sus veredictos. La sumisión siempre ha sido considerada en este mundo nuestro como la virtud más alta, ya que solamente si todos aceptan someterse a un mismo principio se puede lograr aquella "armonía" que, según nuestro entender, también se considera como el supremo ideal de perfección. Ningún filósofo se habría atrevido a decir lo que dijo la superficial Susana al enamorado Fígaro: que su capricho, el capricho de un ser vivo, está por encima de las normas y de las leyes inanimadas. Pero Susana primero sometió a Fígaro y después discutió con él. En cambio los

filósofos tienen que dirigirse a un auditorio totalmente indiferente, y que no se someterá si no se recurre a la fuerza —sea la fuerza física o la dialéctica—.

He aquí que somos como testigos de un extraño fenómeno. Los filósofos, es decir los hombres para quienes la verdad predomina sobre todo, que deberían ser veraces *par excellence*, resultan menos verídicos que mujeres ignorantes. La mujer traciana se reía a carcajadas al ver debatirse a Tales en el pozo; Susana decía sinceramente que para ella su capricho era la única fuente de verdad. ¿Se ha oído algo parecido de boca de los representantes de la sabiduría? Ni siquiera los sofistas —que por cierto fueron personajes bastante atrevidos y que tanto se comprometieron con su osadía ante el juicio de la historia— se permitieron jamás semejante veracidad. *Discutían* con Sócrates: querían que Sócrates y todos los hombres *admitiesen* su verdad, es decir aceptaran que sus afirmaciones no eran deseos y anhelos *casuales*, sino algo recibido por entero de aquel mismo principio situado por encima de los hombres y de los dioses, que no contiene nada de humano, ni siquiera signo anímico alguno. Pues en esto, y únicamente en esto, los atrapaba Sócrates en sus redes dialécticas, si lo que nos cuenta Platón sobre las discusiones de Sócrates con los sofistas corresponde a la verdad histórica. Si los sofistas hubieran contestado a todas las objeciones con la risa de la alegre traciana o de la frívola Susana, o se hubieran negado a toda discusión, por considerarla inútil o por despreciar las verdades obligatorias para todos, el invencible discutidor Sócrates habría quedado completamente desarmado. Pero por lo visto, también los sofistas tenían fe en los derechos soberanos de la razón para decretar verdades omnipotentes; o bien si no lo creían, entonces el Destino quiso ocultar a la historia las huellas de una osadía tan insólita de los mortales. Esto es enteramente admisible, pues sabemos bien que los dioses son envidiosos y resguardan de las miradas humanas los misterios más profundos.

Sea como fuere, la historia de la filosofía demuestra que para el hombre la búsqueda de la verdad siempre fue una persecución de juicios obligatorios para todos. Al hombre no le bastaba poseer la verdad. Anhelaba otra cosa que le parecía *mejor*: que su verdad fuera la verdad *para todos*. Para lograr este derecho, creó la ficción de que él no creaba su verdad, sino que la tomaba ya lista, y no de un ser a su semejanza, de un ente vivo, es decir ante todo inconstante, variable, caprichoso, sino de manos de algo inmutable, que no conoce cambios ni los desea, puesto que nada desea en general y no se preocupa ni de sí mismo ni de nadie más: de manos de aquel que nos enseñó que la suma de los ángulos del triángulo es igual a dos rectos. Por consiguiente, si la fuente de la verdad es un

ser tan extraordinario y necesariamente inanimado, la virtud humana consiste totalmente en el renunciamiento de sí mismo, en la abnegación. La verdad impersonal e imparcial, por un lado, y por otro la disposición para ofrecerlo todo en holocausto a esa verdad, era ya el *primum movens* de la filosofía antigua. En la Edad Media y aun antes —casi desde el principio de nuestra era— los filósofos y teólogos inspirados por la Biblia trataron de combatir la *sabiduría* heredada de los griegos. Sin embargo, en general, estaban condenados al fracaso de antemano. Algunos decenios antes de que la Biblia fuera revelada a los pueblos europeos, Filón de Judea fue el primero que intentó la *pacificación* entre la revelación oriental y la ciencia occidental. Pero lo que él llamaba pacificación era una traición. Algunos padres de la Iglesia, como por ejemplo Tertuliano, se daban cuenta de ello. Sin embargo, no todos sabían ver como Tertuliano en qué consistía la esencia del espíritu helénico y el peligro que entrañaba. Solamente él, según su expresión, comprendió que Atenas nunca se entendería con Jerusalén. Únicamente Tertuliano —y una sola vez, en su famosa frase que creo que todos deberíamos repetir diariamente al despertarnos y al acostasrnos— decidió reconocer la fórmula mágica y única para liberarnos de la obsesión secular: *Non pudet-quia pudendum est, prorsus credibile quia ineptum est, certum quia impossibile.* (No hay que avergonzarse porque es vergonzoso; hay que creer porque es increíble; es cierto porque es imposible) *. He aquí el *Novum Organon* con el cual Tertuliano trató de acercarse al Libro Eterno. Una vez, una sola vez en los dos siglos que transcurrieron desde que los pueblos occidentales empezaron a leer la Biblia, se le ocurrió a un hombre que los *pudet, ineptum, impossibile* celebrados por la razón nos quitan lo más necesario y lo más valioso. Nadie escuchó a Tertuliano; ni siquiera él mismo se oyó. Sus palabras quedaron en el olvido y aunque estén citadas por escritores laicos o religiosos, se toman como modelos de absurdo y desatino. Todos consideran su deber no solamente conciliar a Atenas con Jerusalén sino exigir que Jerusalén vaya a pedir la absolución y la bendición de Atenas. El pensamiento filoniano penetró hasta en las Sagradas Escrituras y matizó el cuarto Evangelio. "En el principio era el Verbo", significaba que primero fue Atenas y luego Jerusalén. Y que por ende había que pesar en la balanza ateniense todo lo procedente de Jerusalén. Como el Dios bíblico no correspondía a la imagen helénica del ser perfecto, debía aceptar la modificación de su "naturaleza". Ante todo, hubo que desprenderse de la "imagen

* De la famosa paradoja de Tertuliano, que Shestov recordaba y citaba a menudo: "El Hijo de Dios fue crucificado: no hay que avergonzarse porque es vergonzoso. Murió el Hijo de Dios: hay que creerlo porque es increíble. Fue enterrado y resucitó: es cierto porque es imposible." (*R. F.*)

y semejanza" porque los griegos estaban enterados con precisión de que el ser perfecto no poseía imagen ni semejanza algunas, y menos todavía imagen o semejanza humanas...

Así, la demostración ontológica de la existencia de Dios que sigue reduciendo a muchos (aunque fue rechazada por Kant, Hegel nos convenció de la necesidad de retornar a ella) significa al fin de cuentas la disposición de someter a Jerusalén al juicio de Atenas. La idea del ser supremo es originaria de Atenas y el Dios bíblico tuvo que prosternarse ante Atenas para conseguir el predicado de existencia, pues en Atenas se forjaban y distribuían los predicados que no podrían existir sin el reconocimiento general. Ninguna persona "sensata" aceptará que Dios pueda conseguir los predicados que necesitaría según el *Novum Organon* de Tertuliano: *non pudet quia pudendum est* y *certum quia impossibile*. Esto no atañe solamente a nuestros contemporáneos o a los antiguos: no hay que olvidar que hasta el medioevo de tendencia "religiosa" veneraba en Aristóteles al *precursor Christi in naturalibus*, mientras pensaba en su fuero interno que el *Philosophus* era también: un precursor de Cristo *in supernaturalibus*.

Este concepto antiguo sobrevivió hasta la "época negra" medieval y luego, en la época moderna, en la filosofía de Spinoza, fue expresado en toda su amplitud. Actualmente se ha posesionado de las mentes en forma tal, que ningún contemporáneo sospecha siquiera que el veraz Spinoza no era tan veraz como se cree. Con frecuencia solía decir cosas que no pensaba. Es falso que no considerara su filosofía como la mejor, sino solamente como la verdadera. Tampoco es cierto que al crearla no lloraba ni reía ni maldecía, sino únicamente escuchaba lo que le dictaba la razón, es decir el juez indiferente hacia todo —puesto que no era un ser viviente—, aquel juez que proclamó que la suma de los ángulos del triángulo era igual a dos rectos. Quien no me crea, lea el *Tractatus de emmendatione intellectus*, o por lo menos la introducción de ese tratado. Entonces sabrá que Spinoza, como anteriormente Tales, cayó en un abismo, y que desde el fondo del abismo clamaba al Señor. Tampoco es cierto que trataba de Dios, de la inteligencia, de las pasiones humanas como se trata de las líneas y de las superficies y que él, como ese juez que impuso a los hombres, era indiferente tanto al bien como al mal, tanto a lo hermoso como a lo deforme, y sólo aspiraba a "entender". Tomó "prestado" el ropaje matemático con el cual revestía su pensamiento para dar mayor pesadez a su exposición, ya que los hombres identifican de buena gana pesadez con importancia. Pero trátese de *rasgar* este ropaje, y se verá que poco se parece al verdadero Spinoza, al que nos conservó la historia, a pesar de lo que manifestó tan categóricamente a su corresponsal. Consideraba, pues, su

filosofía como la mejor y no como la más verdadera. Él mismo lo confesó, al final de su ética: *omnia praeclara tam difficilia quam rara sunt.* Lo que buscaba no era lo *verum* sino lo *optimum,* mientras él —el veraz Spinoza— mentía a los hombres, diciéndoles que la solución de todos los problemas surgidos de la rebelde y nostálgica alma humana atañe a aquel cuyo dictamen reza que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectos. En otro lugar, relato cómo sucedió que el veraz Spinoza proclamó toda su vida una mentira tan fea. Aquí repetiré solamente que esa mentira fue aceptada por los hombres de los tiempos modernos como la única verdad suprema y posible. Spinoza no solamente apareció como un sabio sino también como un santo. Nos resultó el único hombre cuerdo entre los ebrios, como otrora lo había sido Anaxágoras para Aristóteles. Y fue canonizado entre los santos, si recordamos las entusiastas palabras de Schleiermacher: "*opfert mit mir ehrebietig den Manen des heiligen verstossenen Spinoza*", etcétera.

IV

El veraz Spinoza anunció a los hombres una mentira con una fuerza y una inspiración hasta entonces inauditas. Es cierto, como ya señalé, que no inventó esa mentira. Existe en el mundo desde que el pensamiento humano quiso que el "conocimiento" rigiera la vida. Si se cree en los manuales de filosofía, esto sucedió en Europa seis siglos antes de nuestra era, y Tales fue el padre de esa mentira. Si se cree en la Biblia, sucedió mucho antes, cuando había solamente dos personas en la tierra, y el padre de esa mentira no fue el hombre sino el diablo disfrazado de serpiente. No creemos en la Biblia: Spinoza nos enseñó que en la Biblia se puede encontrar una moral elevada que aún pueda servirnos, pero que hay que buscar en otra parte la verdad. Sea como fuere, venga de Tales o del demonio, el hecho es inmutable: los hombres están profundamente convencidos y consideran como verdad evidente que están bajo el dominio de una fuerza rectora eterna, inmaterial e indiferente, a la que atañe decidir a cuánto equivale la suma de los ángulos del triángulo y cuál es el destino que espera al hombre, a los pueblos y hasta al universo. O bien, como lo expresó con su particular tranquilidad enigmática y maléfica siempre el mismo Spinoza: la razón y la voluntad de Dios tienen tanto en común con la razón y la voluntad humanas como la constelación Canis con los ladridos de un can vivo. Toda tentativa para liberarse del poder de una convicción milenaria se quiebra contra una serie de *ineptum, impossibile, pudet,* preparados de antemano, también *evidentes* e insuperables en su evidencia.

Acaso la famosa disensión Hume-Kant sea uno de los ejemplos más notables de la falta de independencia del pensamiento filosófico contemporáneo. Es sabido que Kant manifestó más de una vez que Hume lo despertó del sueño. Efectivamente, al leer a Hume y los pasajes de la obra de Kant donde se refiere a Hume, parece que no podía ocurrir de otro modo, que lo que vio Hume, y después de él ya pudo ver Kant, podía despertar a uno no solamente del sueño, sino también de la muerte. Hume escribió: "¿Acaso existe en la naturaleza un principio más misterioso que la unión entre el cuerpo y el alma, un principio mediante el cual la supuesta substancia espiritual adquiere un dominio tal sobre la material que el pensamiento más refinado pueda influir en la materia más gruesa? Si poseyéramos poder para mover las montañas o dirigir los planetas en sus órbitas con nuestro deseo oculto, este poder no sería más extraordinario ni excedería nuestro entendimiento más que el mencionado anteriormente". Eso escribió Hume. Kant, repitiendo las palabras de Hume, dijo casi lo mismo: "*Dass mein Willen meinen Arm bewegt, ist mir nicht verstaendlicher, als wenn jemand sagte, dass derselbe auch den Mond Zurneckhaten könne*" (Que mi voluntad haga mover mi mano no me resulta más comprensible que si alguien me dijera que mi mano puede detener el movimiento de la luna). ¿Qué más se puede pedir? Parecería que para los hombres que han vislumbrado esto se torna inútil e imposible todo sueño ulterior, toda fe en la comprensión, en *intelligere*. Si ellos, como Tertuliano, escaparan del dominio satánico, al despertarse a la realidad definitiva harán añicos todos los *pudet, ineptum, impossibile* que los encadenaban...

Pero no fue así. Hume y Kant se despertaron: en sueños. Su despertar fue ilusorio. La circunstancia que les reveló su fuerza mágica para mover montañas y dirigir a los planetas en sus órbitas no les mostró que estaban destinados a otra cosa, no a triángulos y perpendiculares. Hume empezó a hablar de la "costumbre", y se olvidó de las maravillas vislumbradas. Kant, para no ver los milagros, los transfirió a la región de la *Ding an sich* (cosa en sí), dejando a los hombres los juicios sintéticos *a priori*, una filosofía trascendental y tres míseros "postulados". De modo que cumplió todo el programa de Spinoza: defendió la virtud y la moral, y traicionó a Dios, poniendo en su lugar un concepto creado a imagen y semejanza de un criterio supremo de verdades matemáticas. Y a todos esa filosofía les pareció "elevada" *par excellence*. La moral —como su progenitora la razón, o lo que llamaban la razón— adquirió autonomía. Y cuanto más limpia, cuanto más autónoma e independiente era la moral, tanto más se prosternaban ante ella. Después de Kant se presentó Fichte y de nuevo reconstruyó a Spinoza en su "idealismo ético". Ante todo, el hombre tiene

que someterse, y someterse a un principio que le es tan distante como las perpendiculares y los triángulos celebrados por Spinoza, que en su humilde sumisión al principio supremo quedan como modelos eternos e inalcanzables para los inquietos mortales, irracionalmente agitados. Hegel siguió el mismo rumbo: por más que luchó con Spinoza, por más tenaz que fue su anhelo de superar en su "dinamismo" la estática de su maestro, fortaleció aún más la fe en la "autonomía" de la razón. Para Hegel, la filosofía era el "autodesarrollo" del espíritu, es decir el desarrollo automático de lo Absoluto que por su naturaleza "ideal" y por su inmaterialidad supera hasta los conceptos matemáticos. En cuanto a los filósofos contemporáneos, mejor no hablar. Su temor de la "razón" es tan grande, tan invenciblemente sólida la fe en lo inconmovible de los juicios sintéticos *a priori*, que a nadie se le ocurre que todavía sea posible una lucha. Quedan olvidados los "milagros" momentáneamente revelados a Hume y a Kant. A quien no está con la ciencia lo espera el destino de Tales. Tarde o temprano quedará "borrado de la faz de la tierra" o, como Tales, caerá al pozo entre las alegres carcajadas de las bellas muchachas.

Dije que el veraz Spinoza anunció a sabiendas una mentira a los hombres. Se puede preguntar: ¿entonces, por qué le creyeron? ¿Cómo pudo hechizarlos, quitarles la vista y el oído? El lector atento quizás ya haya adivinado por sí mismo cómo contestar esos interrogantes. No en vano tuve que recordar tantas veces a Tales. Pues efectivamente cayó en un pozo: no es ni un invento ni una mentira. Y a quien no mire debajo de sus pies, tarde o temprano le sucederá una desgracia. Dicho de otro modo: no se pueden menospreciar impunemente el sentido común y la ciencia. Por eso, precisamente, Hume y Kant se apresuraron tanto a olvidar los milagros que habían presenciado y se aferraron tan firmemente, uno a la costumbre, el otro, a los juicios sintéticos *a priori*. Sus discípulos y admiradores así lo advirtieron y así se aseguró el éxito de sus filosofías. Quien teme el fracaso tiene que confiar en la "veracidad" de Spinoza, escuchar a Hume y a Kant y resguardarse como pueda de todo lo extraordinario y "milagroso" . . .

Sin embargo, Spinoza y todos los que se alimentaron espiritualmente de él proclamaban una mentira. No hay duda: no se puede prescindir impunemente del sentido común y de la ciencia, esto lo descubren los hombres en su "experiencia diaria". Pero hay otra experiencia, que revela otra cosa. Revela que tampoco es posible confiar "impunemente" en el sentido común y la ciencia. El "castigo" espera igualmente a los confiados y a los desdeñosos. La mujer traciana, que ridiculizó a Tales, ¿evitó el abismo? ¿Dónde está? ¿Dónde está su alegre risa? ¡La historia lo calla! La historia, la enigmática ciencia que cuenta lo transcurrido en el pasado, nunca re-

fiere lo que deparaba a los "vencedores", qué abismos los esperaban. Se pueden estudiar de memoria muchos tomos de obras históricas, sin enterarse de una verdad tan "simple". Cuanto más se leen las obras históricas, tanto más se olvida la vieja verdad: que el hombre es mortal. Como si la historia se planteara el problema de reconstruir la vida como si los hombres no fueran mortales. Y así es. La historia tiene su filosofía, que requiere justamente esa reconstrucción del pasado humano. De otro modo, ¿cómo habría surgido el mito disparatado de que la disposición para seguir a la ciencia y al sentido común asegura la impunidad? Desde luego, cabe suponer que los historiadores no habrían podido resolver ese problema por sus propios medios. Están respaldados por cierta fuerza inescrutable o mejor dicho, aunque esto no me lo perdonarán, por una voluntad. Ésta es la que crea ese *enchantement et assoupissement surnaturel,* ese encantamiento evidentemente sobrenatural del que habla Pascal, y que nunca sospecharon ni Kant ni los gnoseólogos que le siguieron. Ni las matemáticas ni las ciencias exactas pueden liberar a la conciencia humana del hechizo sobrenatural. ¿Acaso la ciencia anhela la investigación "libre"? ¿Acaso busca caminos hacia la realidad? Ya he citado ejemplos del pensamiento de Kant y Hume, hombres tan audaces. Apenas surgía algo sobresaliente en su camino, en seguida se escondían en su caparazón, decidían que eso era lo que no debía verse, que no existía, que era el "milagro". Para mayor claridad, citaré otros ejemplo más, de un historiador de la filosofía contemporánea, muy conocido e influyente. Para explicar a sus lectores el sentido y el significado de la "filosofía de la identidad", que Hegel heredó de Schelling, que a su vez "abrió los ojos" gracias a Spinoza, el erudito historiador escribe "*Solange man die Erketniss sich nach dem Gegenstand 'richten laesst' in dem Sinne, dass er für sie bei aller noche so grossen Annaeberung doch immer ein ausserlicher ist un bleibt; solange bleibt die Zusammenstimmung des 'Subjektiven' und des 'Objektiven' ein unbegreifliches Wunder, Dieses Wunder schwindet nur erst,* etc." (Mientras el conocimiento se guía por el objeto en el sentido de que éste permanece externo por más que se acerque a la conciencia, hasta entonces la relación entre subjetivo y objetivo será un milagro inconcebible. Este milagro desaparece... etc.).

Podría reunir cualquier cantidad de ejemplos de juicios similares. Demuestran en qué consiste la "fe" básica de la ciencia y de la filosofía que todo el tiempo echa una mirada a la ciencia con el convencimiento de que si no estuviera de acuerdo con ella quedaría inevitablemente "borrada de la faz de la tierra". (Las palabras entre comillas pertenecen a un filósofo contemporáneo muy conocido.) El milagro es "inconcebible" puesto que no se lo puede captar en las redes de los juicios generales e indispensables.

Ergo: Si apareciera ante nuestros ojos, nuestra ciencia nos habría enseñado a no verlo. Pues no se tranquiliza hasta que todo lo "milagroso" desaparece de su vista. (*"Das Wunder schwindet"*.). Con semejante autolimitación voluntaria, de la cual el pensamiento humano aparentemente no tuvo parangón en ninguna época histórica, la ciencia se identifica sinceramente con la investigación libre. ¿Qué es eso —pregunto nuevamente— si no es "el hechizo sobrenatural "que tan dolorosamente torturaba a Pascal? Con los métodos elaborados por la ciencia para la investigación de la verdad estamos fatalmente destinados a que lo más importante para nosotros, lo más significativo parezca inexistente *par excellence*. Cuando se nos presenta, nos posee un loco terror, el alma teme que la suprema Nada la devore para siempre, y se eche a correr sin mirar atrás, hacia donde triunfan las alegres y despreocupadas mujeres de Tracia.

Entonces, ¿cuál es la escapatoria? ¿Cómo se ha de superar el embrujo de la pesadilla, si emana de la fuerza sobrenatural? Y ¿"cómo puede el hombre discutir con Dios"? Solamente una fuerza sobrenatural dispersa el hechizo sobrenatural. Por supuesto, el juez spinoziano no satisfecho con regir los triángulos y las perpendiculares y con dominar a los seres humanos, no otorgará su bendición a la arbitrariedad oculta en lo sobrenatural y, como otrora, nos atemorizará con los rayos de su "indispensabilidad". Sin embargo, ni sus bendiciones ni sus amenazas producen el mismo efecto ahora, cuando el hechizo se ha esfumado. Cuando hayan sido olvidados todos los *pudendum, ineptum, impossibile* que nuestro antepasado arrancó del árbol paradisíaco; cuando estén relegados al olvido todos los "juicios obligatorios" y la piedad auto-justificativa que tanto nos seducían, entonces, solamente entonces, comenzará la *investigación libre*. Quizás el lector que no se sienta rechazado por las largas peregrinaciones entre las almas que constituyen el material de este libro se convencerá de que las Sagradas Escrituras contienen la Verdad y de que Spinoza, cumpliendo la voluntad del que lo mandó, fue el destinado a quitársela a nuestros contemporáneos.

LEÓN SHESTOV

(Esta traducción fue hecha directamente del original ruso. La revisó Rodolfo Finkelstein.)

ASALTO AL ARCA

Existe una especie de pacto. Puesto que parece obligado que alguno, además de su hermana, acompañe a su madre a hacer la visita al viejo pariente, se ha establecido un turno. Dado que los varones son tres y que la visita se realiza una vez por semana, a él sólo le toca soportar la prueba una vez por mes, siempre que no medien circunstancias fortuitas. Las visitas tienen lugar el sábado por la tarde entre las tres y las siete. Ese día, a la mañana, el elegido es sometido a un recio lavado de rodillas y codos, inspección de orejas, corte de pelo y uñas. Con el invierno seco, luego de arrastrarse todo el día a cuatro pies en el juego de las estancias, llevando los autos o los camiones de carga de un lado a otro del patio del fondo entre charcos, esas partes del cuerpo se han penetrado tan sólidamente de la tierra del suelo, que no es posible limpiarlas sin un cruel restregar de piedra pómez. Esa limpieza por sí sola ya constituye un suplicio ¿qué decir de lo que viene después?

Habían dicho y lo habían repetido hasta el cansancio que no, que no querían por nada del mundo ir a casa del señor Barrenechea. Y sin embargo, a último momento —como siempre— la tentación volvió a vencer y terminaron por ir.

Pero esto era justamente lo que siempre ocurría con ese problema. Siempre uno rechazaba el compromiso. Siempre —cada vez más— la visita se hacía más inquietante.

Se le ocurre que con la visita, con la casa en sí, con su dueño, las colecciones de cactáceas y relojes de péndulo, el secreto que guarda el Arcón, sucede como en el cuento *Los tres pelos del Diablo*, o con el otro *Punto más que el Diablo*. No puede precisar cuál es pero es uno de estos dos cuentos de Calleja que como ya leyó, cambió por otros a su primo. Como en el cuento, los hermanos son tres. A su hermana no la incluye o si lo hace es en otro papel, Hada, Princesa o Bruja; la casa —el Castillo— está ocupado por un monstruo —el dueño— vigilado por demonios ocultos —los cactus— y los obstáculos que hay que vencer para llegar al Tesoro son tres. ¿O son tres las gracias que puede pedir al anillo y siete los obstáculos

que debe vencer y no hay un Tesoro, sino una Princesa que está encantada a la que desencantará el Elixir?

De todos modos, si los obstáculos son tres, el primero —dejarse quitar la tierra incrustada con las paspaduras en codos y rodillas— es monumental.

El segundo obstáculo es el suplicio de la inmovilidad. Tiesos, con los pies calzados de sandalias colgando de las altas sillas rectas de madera y cuero repujado, se sienten en el martirio del potro. El suplicio es duro, pero se presenta como la iluminada puerta del Castillo. Afuera, uno es presa del ansia y se debate entre la atracción de la aventura y el terror del interior. Adentro están la —Tierra Prometida— y —el árbol-de-todo-conocimiento; y para cercarlos y hacerlos inaccesibles viene el suplicio: estarse quietos en esa inmensa casa con un solo ocupante, llena de toda clase de escondites para jugar a "la escondida" y de obstáculos y rincones para escabullirse en "la pillada". Sólo imaginarlo produce un escozor en el estómago semejante al que se siente cuando el tranvía regresa de Tavel y toma la bajada para, con el envión, subir de nuevo la cuesta. Se piensa en los huecos en escaleras de caracol donde uno puede hacerse invisible; en alfombras que silencian los pasos del perseguido hasta mucho después que el perseguidor haya tenido oportunidad de volver al sagrado; se contemplan sillones, sillas, mesitas, aparadores, cómodas, espejos, columnas, macetas con plantas hieráticas. Un bosque, un verdadero bosque de estatuas, espinas y adornos; follaje de las cortinas y las tapicerías, grama de alfombras espesas, enredaderas de tules sobre las ventanas, cascadas de madera oscura en escalones que descienden caracoleando, rocas de porcelana y cerámica; y se imagina en el trasfondo de todo esto, refulgente, impartiendo un aura misteriosa, el Arca.

El mismo dueño de casa ha enumerado alguna vez los tesoros que allí se guardan. Un traje de novia traído de París, flamante, sin estrenar, porque su hija había muerto antes de la boda como todos sabían y lo había dejado intacto. Además, estaba su ajuar completo y las muñecas que habían sido suyas hasta poco antes del día marcado para la boda. Una de ellas sabía abrir los ojos y decía en francés "buen día papá, buen día mamá", según se la acostara o se la enderezara. También estaban muchas cosas que habían pertenecido al novio que desapareció cuando Soraida muriera. Era ingeniero y había guardado en el arcón para el viaje, anteojos larga-vistas, botas, un teodolito, dos pistolas y un puñal. Se decía que el puñal lo había recibido de regalo de un rey del Oriente y era todo de oro damasquinado. ¿Qué otra cosa? Cuando el señor Barrenechea había recordado esto delante de él, su madre y su hermana, hizo un inventario de memoria de todo lo que había en el baúl. Luego de la descripción de todos esos objetos, a una

pregunta de su mamá, había contestado alzando los hombros: "—¿Qué más? No me acuerdo." Y había seguido una extensa descripción, como al acaso, en la que no estaban excluidas espadas, joyas, metros, brújulas, zapatos de alpinismo, maravillosas cámaras fotográficas.

Sí. Sólo imaginarlo producía vértigo.

Se sentaba en la silla, bajaba la cabeza, escuchaba lejano el rumor de la conversación de su madre con el señor Barrenechea, fijaba su mirada en los ondulados nudos de las tablas del piso de pinotea y repentinamente su perspectiva comenzaba a transfigurarse. Se alejaba enormemente y su campo visual se ensanchaba y ensanchaba hasta perder todo contacto con las formas reales y explicables. El piso se hacía un mar y llevaba corrientes en remolino. Las aguas batían los escollos. Esas rocas de la orilla eran por fin los pliegues de la manta que cubría los pies y las piernas del dueño de casa. Entonces, de pronto, su mirada subía por el material afelpado de la manta de vicuña y en su ascenso llegaba a la cadena de oro sobre el chaleco, a la bufanda peluda y por último recorría la cara fláccida, ajada, deteniéndose un instante en el lobanillo oscuro de la mejilla, redondo como la fruta de un cactus, velloso, erizado de pequeñas púas blancas. Entonces topaba con los ojos. La única vida en todo el cuerpo del señor Barrenechea eran esos ojos verdes rodeados de un círculo rojizo, relumbrantes en las bolsas de los párpados, bajo la orilla de su sombrero.

No era un sombrero como todos el que cubría su cabeza. El cráneo lustroso, por cuyas sienes se derramaban ramificaciones de venas azuladas, estaba cubierto por lo que en realidad había sido el forro de un sombrero de copa, un casquete de seda blanco marfil, con manchas herrumbradas de humedad, que ajustaba en sus temporales, descansaba en sus orejas agachándolas un poco con su peso y holgaba un tanto sobre la cúspide craneana, como un globo inflado a medias o una cúpula, como la de la catedral, relumbrante y tiesa, pero llena de abolladuras.

Y aquí viene el tercer obstáculo. El dueño de casa, sentado siempre en su misma silla de ruedas, piernas y pies siempre cubiertos con la manta, es casi completamente sordo. A su lado, atada con un piolín al alto respaldo de su silla, cuelga una bocina curva como la de los gramófonos, pero mucho más chica. Cada vez que su madre le habla, tuerce la cabeza hacia el lado de la bocina y hace que la boquilla encaje en su oído.

El día de la visita, el único sirviente de la casa, una vieja india taciturna con el rostro acribillado de viruelas, trae una bandeja con el té, dulces y masas, la deposita en un trípode en el centro de la reunión y se marcha para regresar a la hora exacta en que la visita termina, cuando media docena de relojes de péndulo y cucú marcan las siete de la tarde.

La conversación se desarrolla eternamente en los mismos términos. El dueño de casa pregunta y la visitante informa. Al comienzo de la entrevista, el señor Barrenechea parece siempre muy excitado, locuaz. Sus ojillos relumbran y sus preguntas llueven, atropelladas. Cada información atentamente escuchada, repetida casi siempre dos o tres veces hasta que es captada, es pensada largamente y seguida de un comentario y nueva pregunta. El esfuerzo de lanzar más de un monosílabo por vez le produce ronquera, su voz se quiebra, carraspea y el tercer obstáculo amenaza con su aparición. Nueva información, nueva tos, atragantarse y esforzarse el dueño de casa, convulso, encogido, mientras hace una seña como de espantarse una mosca con su torpe mano y el tercer obstáculo ya está ahí. Entonces, ese recipiente de porcelana floreada, con un corto mango y tapa, que descansa a su lado en el suelo, le debe ser alcanzado a la boca y sujeto bajo el mentón. Él mismo levanta la tapa y escupe, impreciso.

Es el momento de mirar a los relojes, las estatuas, los cactus, los dinteles de las puertas, las figuras siempre en quietud siempre en movimiento de una tapicería. Pero nada ha impedido que la náusea apriete el estómago con puño duro. Es también el momento en que su inmovilidad y la de su hermana no debe ser exhortada. Clavados en sus sillas, hace un buen rato que se dirigen miradas que forman un triángulo imaginario, que tiene como vértices sus ojos y el recipiente en el suelo, que, en cualquier momento ha de ser solicitado.

La segunda parte de la visita es el té mismo que pasa demasiado rápido. Cuando su madre ofrece al anfitrión un trozo de torta de la que le ha llevado, la señal de partida está dada. Masas, tortas, dulces y confituras son devoradas con celeridad, mientras el señor Barrenechea observa regocijado a sus comensales y la madre intenta contenerlos con ademanes disimulados, breves amonestaciones, miradas iracundas y disculpas al anfitrión.

A partir del té consumido, las preguntas ralean. El anciano comienza a cabecear y su madre se embarca en un discurso monótono, larguísimo, cuyo rumor parece hacer las veces de un arrullo para su interlocutor que, cuando el canto cesa, gruñe entre dientes algún monosílabo que da nuevo aliento a la informante. En ese momento, cuidándose de no hacer ruido, se les permite bajar de las sillas y sentarse en la alfombra a jugar con los dos únicos juguetes que sacan de cajas de madera, donde deberán guardarlos cuando la hora llegue: un soldado con cuerda, que marca el paso, se detiene firme y presenta armas y una muñeca de loza a la que su hermana sienta, para, acuesta, desviste y vuelve a vestir infinitamente, entretanto su madre continúa su soliloquio, vigilando con un ojo a los que juegan para que no

GALERÍAS DE ARTE

GALERÍA BONINO

Pintores

ARGENTINOS y EXTRANJEROS

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, 1º

BUENOS AIRES

GALERIA GUERNICA

PINTURA NACIONAL
Y EXTRANJERA

ARTE POPULAR AMERICANO

FLORIDA 947

hagan ruido y con el otro al que dormita para ver que le escuche. ¿Acaso su madre también, sin haberlo nunca confesado, quiere llegar al Arca? Sabe, porque lo ha oído decir a su padre o sus tías, que ella es la única pariente viva del señor Barrenechea y que tal vez algún día no muy lejano, toda la casa y las colecciones, serán heredadas por ella. Y con toda esa riqueza, el misterio: el Arca. Pero ¿cuándo?

Cada uno de los varones que ha acompañado a las mujeres de la familia en la visita de los sábados, se ha hecho ya repetidas veces a solas la misma pregunta "¿cuándo?".

Un día por fin tiene lugar el conciliábulo. Reunidos por el mayor, el Jefe, Suai-Setai el impaciente, que hace quitar sin piedad las cabelleras a sus enemigos, cada uno de ellos ha dado su propia versión del asunto. El —Sau-Sarri, la parsimonia— el que chupa un helado mientras los otros dos se sacan la mugre con un cuarteto de vendedores de diarios que ha dicho una palabra grosera a su hermana— ha comparado la casa con el castillo de *Un pelo más que el Diablo,* que los otros dos conocen tanto como él. Tiklis —el menor, el escurridizo— dice que dentro de la casa hay un Arcón repleto de monedas de oro del tiempo de los piratas. Él ha llegado un día hasta el sitio, en el primer piso. El Arca estaba allí entre velas y retratos de santos, sobre un peldaño. No tuvo tiempo de mirar detenidamente la cerradura pero opina que no es más complicada para sus ganzúas que las cerraduras de la despensa y del monedero de donde se completan algunos domingos las entradas para la matinée. Es el Tesoro del Viejo Bucanero. Nadie ignora que debajo de su manta el señor Barrenechea esconde una pata de palo y que el loro que tiene en la cocina de su casa habla inglés, tiene cincuenta años más que su dueño y le ayudó al Viejo a encontrar el Tesoro, pues había pertenecido a un capitán corsario. Se discuten acaloradamente estos y otros pormenores, en que el señor Barrenechea es sucesivamente Merlín, un mohicano contrabandista de pieles, el señor de Thule, un ex-pirata. Pero el acuerdo llega y se traza un plan.

La madre se sorprende al enterarse de que ese sábado los tres están dispuestos a acompañarla a la visita. Lo consulta con el padre y acuerdan que si todos los chicos quieren ir a casa del señor Barrenechea, su hermana se quedará en casa. Así será sólo uno el añadido a la visita. Solución providencial. El espía —la que siempre lleva los cuentos— ha sido eliminada por la casualidad. Con rodillas y codos restregados hasta sangrar, caras rutilantes, inmaculados en sus trajes de marinero del colegio, se enfrentan al dueño de casa con tal compostura, que éste queda admirado. Ninguna objeción hace al añadido. Está encantado con la visita de los varones, demuestra especial animación, los hace poner a los tres de pie juntos para

comparar sus estaturas y se muestra tan encantado con los visitantes que pide a la madre que les haga tomar una foto para conservarla junto con la de su hija. Eso sí —advierte— pueden jugar en *todo* el salón siempre que tengan cuidado, no derriben ninguna cosa y no se espinen con los cactus.

La ceremonia se desarrolla en la forma habitual. A las cinco, tomado el té, el señor Barrenechea dormita. En la alfombra, el mayor juega con el soldado. Él debe resignarse a la muñeca con la que ya otras veces hastiado jugara, haciéndola disparar como vaquero o esconderse como indio y al menor le traen otra muñeca de latón más pequeña que la primera. Tiene la cuerda rota. Tiklis, que ya ha echado una mirada estudiosa a todos los relojes, se propone componerla y se sienta en un rincón, con un pequeño destornillador en las manos, al parecer ensimismado.

Entonces el plan se pone vertiginosamente en práctica. Repentinamente, obedeciendo a una mirada de Saui-Setai, Tiklis-Rafles se escurre. Un momento antes estaba ahí como petrificado y un instante después ya no está. Parece magia. Pero es Tiklis, el silencioso. Debe subir la escalera de caracol, oculta a la vigilancia de su madre por un martillo que hace el salón hacia la izquierda, llegar hasta el Arca, abrir la cerradura y volver ocupando el mínimo de tiempo.

Suai-Setai es ostensiblemente demasiado travieso y arrojado para que su madre le pierda pisada. Hará de "campana". Pasan minutos de una tensión insoportable. Al menor ruido que viene de arriba se estremecen los dos que han quedado esperando y dispuestos a todo, a ser descubiertos, a fracasar, a fugarse precipitadamente, hasta piensan en cómo desaparecer.

A las 5,47 Tiklis regresa. Está pálido y tiene una respiración agitada por la carrera, pero ha vencido. Ha tardado exactamente 12 minutos contados con desesperación por sus secuaces. Se produce de inmediato un juego de diversificación, en que cada uno de los tres trata de mostrarse más encantadoramente bien educado que los otros dos y no se les escucha ni susurrar, mientras su madre parece haberse también dormido pues no habla ya. Un gruñido del Viejo suena como la orden para todos. Su madre retoma la conversación. Suai-Setai mira un reloj y vuelve su mirada petrificada a Sau-Sarri. Es una orden.

6.10. Llevando su muñeca a pasos medidos por medio de la habitación sin intentar disimular sus intenciones de dirigirse a la escalera, el designado por el turno recuerda la táctica de que quien más se muestra, pasa más desapercibido. Los otros dos se aproximan al campo visual de su madre, arrastrándose por la alfombra en un extasiado manejo de sus juguetes.

Los ruidos, piensa posando el pie en el primer peldaño de madera que

cruje con su peso, no son suaves o estridentes: son proporcionalmente iguales al estado de excitación de quien los vigila. Pero él es el Bueno. Si él está ausente ella no aguzará el oído. Pensará que está comiéndose un dulce a ocultas de sus hermanos y sonreirá recordando su glotonería. El pasamanos es de bronce. Pone una mano en él y siente en seguida una complicidad. Ninguna protesta, como la quejosa madera, 18 . . . 20 . . . 25 peldaños y está en el primer piso. Después de un sitio oscuro como la escalera, una alfombra roja en el piso guía su camino. Atraviesa un pasillo y desemboca en una sala que tiene la mitad de extensión del salón de la planta baja. Al fondo, a cinco metros o más, ve la pared, cubierta de cuadros e imágenes de santos en hornacinas. Se le ocurre que es un oratorio. Sitio bien raro para guardar los Tesoros, por cierto. Eso, ahí enfrente, parece un altar. Y aquí, a un costado, ahora acostumbrado a la poca luz que difunden algunos candelabros con sus grandes velas, descubre el Arca. El corazón se le acelera aún más. Tiene de pronto miedo y piensa en regresar, contar todo lo que ha visto dentro, copiándolo textualmente de la versión del señor Barrenechea. Mira el Arca tachonada de clavos de bronce y ve la cerradura suelta. Dos impulsos luchan por imponérsele. La versión del Viejo y la que él —sólo él— descubrirá: monedas de oro, pieles de búfalo, joyas, copones, antiguos libros de Magia Negra. La mirada de Suai-Setai, el Jefe impaciente y nada le detiene. De tres saltos se para delante del Arcón, toca la chapa forzada por Rafles y en la huella del trabajo de su cómplice, encuentra el valor que le abandonaba, pues ahora ya no está solo como un momento antes en que había querido apartarse y reflexionar por su cuenta. Ahora están los tres en él, indivisibles y esa fuerza levanta de golpe, sin titubear, la tapa del Arca de los misterios. Un tufo a remedio de perros o cura para caballos, olor a interior de guardarropas o a hospital, le da en la cara y le obliga a llevar una mano a la boca, mientras la otra, su derecha, sostiene la tapa abierta. Adentro, de extremo a extremo todo es blanco. Absolutamente blanco. Cuando sus ojos que lagrimean y escudriñan en la penumbra se acostumbran a la leve luz, ve un traje de novia completo, tocado, azahares, blusa, larga falda, todo en un blanco deslumbrante, tendido a todo lo largo del Arca. No está en el fondo. Casi llega a los bordes. La descripción del Viejo es, pues, exacta. Debajo del traje, estarán entonces el resto de los útiles descritos por el inventariador de esa montaña de objetos fascinantes, de los que no atina a pensar cuál puede ser sacado de ahí sin llamar la atención de su madre. Desecha entonces la idea de llevarse nada. El brazo que sostiene la tapa le tiembla y sus dientes castañetean cuando sin embargo rápidamente piensa: "Una cosa, una cosa para que vean", quita la mano de su cara y ahogado por

la náusea y el mareo que le produce el olor médico, tiende esa mano para tomar algo, cualquier cosa que haya debajo del vestido. Pero entonces su mano topa en algo duro y blando consistente, de una consistencia atroz y entonces a su izquierda, en el extremo, bajo la profusión de azahares y el espeso velo de seda, percibe las dos líneas negras de las cejas, las pestañas, los dos negros puntos de la nariz rellenados a medias de algodones, la raya de la boca para siempre cerrada, de la pequeña novia.

BAICA DÁVALOS

PERSÉFONE

(Fragmento)

¿Oyes? ¿Entiendes? ¿Captas? Hay una música que se te ha reservado; hay un polvo que se te ha prometido.

Puedes utilizar todos los fuegos: menos el potencial, menos el fuego fatuo, menos el de Santelmo, menos algunos otros. Pero todos.

En el antro hay madera. Hay madera en blanco y madera pasmada. Hay madera del aire. Y hay niebla meona y agua y viento para apagar tus fuegos.

Hay tierra vegetal y tierra rara. Hay leña muerta y leña viva. Hay quejidos, sollozos, pájaros polilla y frutas de estación.

Hay lenguas y lenguas para atizar tus fuegos.

Hay hojarasca y hojas para tus llamas. Hay rosillas, calcetines, corbatas. Hay abrazadoras, escotadas y enteras.

Hay palabras, murmullos que arden consigo mismos.

Tienes horas menguadas, canónicas y muertas. Tienes horas menores y supremas. Tienes bocas de risa y bocas de verdades.

Tienes un tiempo sidéreo y un tiempo medio, y un tiempo pascual para meditar lo que no quema.

Saltamos del ojo overo al ojo turnio. Buscamos algún indicio, algún secreto, alguna revelación en cada salto.

Entre música y polvo descendemos.

Entre fuegos y fuegos descendemos. Entre madera y niebla. Entre hojas y viento.

¿En dónde, al fin, nos gustará quedarnos?
Hay un rincón allí. Allí hay un rostro. Hay un abrigo allá. Hay unas manos.

Hay alturas, abismos, plenitudes viviendo en cada instante.
En la ventana Susi, con el pelo revuelto, tararea.
Ante un espejo Alma despinta su pintada cara.
La noche como celeste cuna, mece su milagro ensoñado.

Algunos descansan la cabeza sobre los doblados brazos.
Otros encogen las piernas; otros yacen de pie.
Los más despiertos se peinan, se restregan los párpados.

Pasan adolescentes preñadas con un gesto de ausencia natural.

Pasan muchachas con los senos apenas cubiertos por un paño o una blusa; agitan sus bolsos, sonriendo sin sonrisa.

En los pasillos, en los baños y en la morada de la cópula fornican mujeres con hombres, hombres con hombres, niñas con viejos aniñados. Orinan los borrachos en cualquier escondrijo.

Balan los músicos una canción melosa. Se aprietan y se separan cuerpos. Se tocan mutuas caricias. Canta acodado un búho.

Unos observan, otros bailan.

Todo parece moverse en su lugar, acomodarse en su lugar. Ninguna inmovilidad, ningún movimiento está fuera de sitio.

Adentro del bullicio, todo duerme.

¿En qué instante, al fin, nos quedaremos?

¿Qué estatua de sal ha de ser nuestra estatua?

¿Qué gesto imperará, brillará sobre nuestros deshechos gestos?

¿Qué polvo, qué planta emergerá de nuestros dedos como una ofrenda póstuma?

¿En qué memoria yacerá nuestro espanto como una placa fija barrosa y desplazable?

¿Qué furia de amor no satisfecha aleteará de tiempo en tiempo sobre nuestro cadáver como una mariposa?

¿En qué instante, en realidad, vivimos; detrás de qué ojos miramos, somos vistos, pasamos, somos huéspedes provisorios, imaginativos animales de Dios?

¡Qué cielo es este cielo, más lejano y más próximo; qué abismo es este abismo, menos hondo y más hondo.

Qué lenguaje no hablado, qué figuras no nuestras, qué recuerdos, qué noches se hunden para siempre.

Esas nubes oscuras se desgajan allá. Esos cuerpos que fuimos se deshacen allá. Esos sueños difusos, esos sueños que fuimos se confunden allá.

La hondura cae en la hondura; los sueños en los sueños; la palabra en la voz.

La luz en otra parte desciende con pájaros ligeros. La luz, en otra parte, es luz de nuestra luz.

Sobre otro suelo el día derrama su piélago de luces. En algún lado de Dios se cumple este ascenso de lo alto.

Se cumple el esplendor.

Mañana al despertar, habrá en nuestras raíces, raíces de ese suelo. Veremos sin asombro coloreados sonidos que suenan sin sonar.

En otra parte el día presagia nuestro arribo. No es éste nuestro día.

A pesar de que muy pronto el sol alumbre nuestra noche con su linterna en llamas, y doce horas cárdenas nos dén el mediodía.

No es éste nuestro día.

En algún lado de Dios hay llovizna de luz, humedades brillantes ascienden descendiendo. Relámpagos sinceros, peregrinos del cielo, muertes y desnudeces hacen crecer la vida.

HOMERO ARIDJIS

TRES POEMAS TERRENALES

UNO DE NOVIEMBRE

Hoy es Uno de Noviembre. Siempre será Uno de Noviembre este día. Amanece la ciudad blanca y amarilla bajo el cielo azul acero y el aire limpísimo. En la Tierra del Fuego, en Alfa del Centauro quizá pueda ser verano este día. El invierno estará tronchando pinos para las chimeneas en un lugar del Norte. Sólo aquí no es invierno ni verano ni primavera. Un día fuera de la ruta zodiacal y del año astronómico. Un día, no más un día de la vida, como si ella fuera inmortal y tú no lo supieras. Las aguas se han retirado violentamente, se estarán despeñando en el Iguazú, se habrán petrificado en el Chimborazo o se han parado en seco en el Ecuador; aquí durante seis meses consecutivos lavaron el cielo de cada día sin descanso y lo han dejado terso, brillante, profundo y tibio como la mirada de la muchacha que estás soñando. Todo más claro, fulgente y fragante, recién bañado en la luz de este día, enfilado hacia un otoño maduro y estival, sin asomo de muerte. Venus brilla a pleno mediodía; quizá también brilla en tus ojos porque los almendros y laureles van cargados de sangre verde y las olas revientan en la playa con música de lentísima furia. Y tú estás llegando al deslumbramiento, rompiendo la envoltura por dentro y fuera. Y se oye una canción. Y sólo tú la escuchas.

MUERTE POR AGUA

Mentira que no sabes nadar, he observado tus movimientos, lo haces bien cuando el agua no te cubre. Cierto, pero ¿qué sabes tú de mí? Ignoras que si el agua me tapa y no toco suelo con los pies, siento otra vez la patada en el estómago, se me agarrotan los músculos y voy directo al fondo como la ostra que arroja las últimas burbujas. No, no quiero muerte por agua. Ya me ahogué una vez en el lago volcánico de Nindirí, allá lejos. Yo estaba aprendiendo a nadar muy científicamente, brazada tras brazada, inspiraciones regulares, ritmo de pies y manos, etc., cuando llegué cansado a la piedra lamosa y los dedos resbalaron sin aprehenderse y fui rodando aguas abajo, aguas sorbiendo, aguas durísimas sin luz, que ya no me dejaron moverme. Me dije: Si te quedas te mueres, rápido, hay que salir. Moví los brazos con la fuerza postrera, ya póstuma, como los buzos en el ascenso, vuelo vertical, y choqué peñas arriba y volví a las del fondo, desplomado. Quien sabe lo de la puerta que se cierra, quien arroja la copa envenenada limpiándose inútilmente los labios, quien recibe limosna en moneda horadada, quien tiene sed y le dan un vaso rebosante de sed, quien ofrece beso de amor y recibe piedra en los dientes, quien ignora el alfabeto y de pronto vive y escribe el verso dantesco, apenas sospechará lo que es la muerte lenta y consciente del ahogado. No querer morir —como en la vida diaria— aunque me odien los dioses, y sólo cosechar un golpe más por nuestro impulso. Sabemos que todo esfuerzo es fracaso, que no tendrá premio nuestra fe, que estamos abyectos en la impotencia, y sin embargo el último acto puede salvarnos. Pensarlo requiere testarudez. Reunir, sorber el alma ya dispersa en el agua y vomitarla como quien vomita la muerte. No, no quiero repetir el experimento. No quiero enturbiar las aguas de la piscina.

ARREPENTIMIENTO DEL MAGO

Yo leía a Rousseau, a Emerson, a Thoreau, en el Valle del Río, al lado de José fascinante, Fu-man-Chista y fumiento. La vida paralela confluye en la corriente incesante y la palabra turbulenta de José prende fósforo y sombra en la noche de luciérnagas, ojos de tigre y de serpiente, astros que apenas alcanzo a ver y allí se vierten en el agua. José dice misa de prisa antes del gallo, improvisa misa de risa aperitiva al mediodía, receta misa secreta a la hora de sexta y establece relaciones, razona y desazona, redice y contradice, serpea el discurso y se muerde la lengua. Todo tema es motivo del continuo fluir parlante de su verba organizadora del caos. No queda brisna de los cielos, lucero del campo, leaves of grass, sin discusión apasionada. Sospecho quizá una manera distinta de discurrir, permanente, instantánea, desconocida, porque —ahora que José duerme una siesta animal— yo desde la hamaca me echo de bruces sobre el Valle del Río. Pienso, más bien veo: Este Río es el Río, Río sin nombre, origen de alucinación y desdicha, pero esto será otra vez explicado. Ahora, esta tarde, desde la hamaca perezosa, al sol irreverente de la 1 y 50, todas las cosas están escritas con mayúscula y tejen entre sí conjunciones reciamente copulativas. No quiero hacer enumeración porque no acabaría, sólo tomo algunas palabras dichas ya desteñidas: el Río y sus Criaturas, el Árbol y el Pájaro, el Pez y la Serpiente, la Rosa y la Sonrisa, Delia y Yo (el yo que era yo entonces), Todo se iba acercando, llegando a una imperiosa y activa beatitud como la Venus del Nacimiento, detenida por milagro al borde, en el envés de la tabla y a la vez untada en el ojo. El Río se detuvo pero sigue de prisa. Este mundo tiene sentido si yo lo sigo viendo. Y existe así porque ahora está existiendo y puedo repetirlo, repetirse y resolver cualquier ecuación. Yo veía al paseante solitario en

la isla de San Pedro, herborizando en compañía de la Sra. de Houdetot. Emerson escribía su mejor ensayo sobre las *Hojas de hierba,* aunque algunas parecían un tanto chamuscadas. Thoreau el solito hizo imposible la guerra contra México. Me decía: no digas que esto es mera imaginación. No y no. Ha de haber un lugar (un tiempo) donde todo sea enamorado, porque yo no pude inventar redondamente esta maravilla. "Te contaré el mejor sueño del mundo", me decía José bostezando la siesta. Y me dijo lo que yo estaba viendo, casi con las mismas palabras, pero tenía los ojos llenos de lágrimas.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

MAURICE BLANCHOT O EL ESPLENDOR DEL ESPACIO LITERARIO

En otras épocas se acostumbraba iniciar la exégesis de un personaje ilustre o de un acontecimiento cardinal, invocando fuerzas propiciatorias capaces de infundir a las palabras un tono adecuado a la grandeza del tema. Lamento que estos hábitos rituales se hayan perdido, y que al temblor radiante de las bellas supercherías de la época deísta haya sucedido este páramo de ceniza agnóstica que se ofrece industrialmente como retorno a la objetividad, y que no marca el acceso a una forma superior de catarsis sino el tránsito de la imaginación ingenua a la falta de imaginación. Porque me siento desvalido al empezar mi comentario sobre uno de los artistas más elevados de nuestra época, uno de los más inaccesibles quizá, de los más serenos también, que realiza su obra única en la soledad de su meditación incomunicable pero diseñadora de nuevas formas de comunicación entre los hombres, al margen de todo estruendo literario y de todo escándalo periodístico, pulsador virtuoso de las vastas voces de la cultura, intérprete de la más refinada simbología, portador de inscripciones y señales, ennegrecedor de soles y consagrador de los desórdenes del espíritu.

Como de todas las destilaciones refinadas, no queda en la obra de Maurice Blanchot ninguna huella mensurable del elaborado y secular proceso que en ella alcanza su culminación perfecta: esto es lo que sucede en sus novelas; no en sus ensayos, naturalmente, en los que la sabiduría de Blanchot cobra acentos más corporizados. He dicho que no se advierten huellas mensurables: no hay referencias explícitas a fuentes culturales ni a informaciones concretas; sus personajes se mueven en escenarios cambiantes e imprecisos, y a veces se mueven en medio de una falta completa de escenario. La llamada realidad exterior casi no existe; la interior tampoco; el testimonio de época y de ambiente se excluye de intento. Ésta es, al menos, la apariencia. Pero huellas sí las hay, no de las mensurables ni de las que pueden almacenarse en códigos y archivos, sino de las que

permiten entrever fugazmente la sombra de Maldoror en el Sir Hallewyn de Ghelderode.

Hay huellas. No se llega por casualidad a esa alquimia destilada que parece no necesitar ningún sostén —sólo la intuición elemental— y que sin embargo se apoya firmemente en el bloque de una cultura de cincuenta siglos. Las novelas que pasan por hallarse más incrustadas en la realidad, y que para conseguir ese efecto de incrustación hablan profusamente de movimientos sociales, costumbres y lugares geográficos, son en verdad muy poco realistas, casi fantasmagóricas: sus raíces no van más allá de una apariencia mundana que cambia por completo y se esfuma al cabo de veinte o treinta años. Las novelas irreales de Blanchot, en cambio, se asientan sobre toda la cultura humana, y sus raíces van tan lejos como ha podido llegar el pensamiento de los hombres. No es de extrañar que, cuando se indaga la extremidad de esas raíces, se tropiece con algo mucho más oscuro e indescifrable que el anecdotario pueril de los testimonios costumbristas.

Nadie como Maurice Blanchot ha podido rescatar mediante aparentes juegos de palabras la sustancia última del hecho literario: "Que ella cese de ser misteriosa, es un enigma quizá; un misterio también, pero pasajero, el movimiento en que, no abandonando sus antiguos recursos, ellos persisten en hablar, como si hablar continuara siendo ver. Pero él no puede acoger de otro modo que como un secreto que a ambos concierne, la marcha en que se aproxima a ambos el acontecimiento por el cual, en un presente de porvenir o de pasado, ella se levanta fortuitamente y ligeramente de todo misterio, acontecimiento erigido como un monumento de olvido, de ignorancia y de espera, como su propia presencia (olvidada, ignorada, esperada), en el centro de este espacio de palabra". (*L'attente, l'oubli*, p. 46).

Hay una vertiente anti-literaria servida por un curioso utilitarismo intelectual, que padece la cojera de todos los utilitarismos, consistente en dejar sin respuesta el elemental problema de averiguar cuál es la utilidad última: si lo gratuito es deleznable, si sólo es buena literatura la que sirve para fines no literarios, cabe preguntar para qué sirven a su vez esos fines; pueden servir, por ejemplo, para hacer felices a los hombres, para crear sociedades humanas justas y equilibradas; y ¿para qué sirven la felicidad, la justicia y el equilibrio? Se me responderá que son fines en sí mismos; quizá lo sean, en efecto, aunque antes de llegar a un acuerdo filosófico sobre tales puntos habrá que desenredar una maraña de definiciones, prejuicios y malentendidos. Con lo que mucha gente llama felicidad, justicia y equilibrio, se puede llegar a establecer, por ejemplo, un engranaje social

imponente por la complejidad de sus mecanismos tanto como por la idiotez de quienes los manejan y de quienes los sufren. Nuestras más evolucionadas sociedades contemporáneas están en vías de distribuir masivamente una felicidad estereotipada cuyo nivel espiritual puede medirse por la estupidez sin remedio de sus canciones populares, de sus espectáculos, de su sentido del drama. Se advierte así la necesidad de atribuir un cierto nivel, una cierta calidad, a lo que se llama felicidad humana. Y he aquí que los únicos recursos que poseemos para dar una medida aproximada de esa calidad, son precisamente las elaboraciones de la cultura: el estremecimiento estético y el acto puro del conocimiento; deseamos hacer felices a los hombres, pero deseamos también que esa felicidad tenga el nivel espiritual de —por ejemplo— los textos de Maurice Blanchot. Lo gratuito es la medida de lo útil. En un sentido profundo, la utilidad de lo útil reside precisamente en hacer posible lo inútil para todos. Si no nos empeñamos en crear valores espirituales de primera calidad, independientemente de toda consideración utilitaria, corremos el riesgo de que nuestra posteridad, al no tener en sus manos patrones de medida suficientemente refinados, corone todo nuestro inmenso esfuerzo colectivo dando a la condición humana un sentido grosero y mezquino. He aquí un problema que debería preocupar a quienes se tallan cuidadosamente una fama de preocupados por la posteridad, es decir, los utilitaristas. Por fortuna para ellos, existen quienes están preparando desde ya, al margen de toda manía progresista, los grandes juegos en que han de salvarse de su propia rutina los sistemas de felicidad práctica. Se acepta con rapidez que la literatura pueda ocuparse del hecho económico, del hecho social, del hecho psicológico, del hecho metafísico, del hecho periodístico; pero se prorrumpe en anatemas cuando alguien —muy de vez en cuando; en verdad, casi nunca— muestra una literatura que se ocupa del hecho literario.

La literatura tiene dos modos de ocuparse del hecho literario: el más importante —porque es el que hace posible al otro— consiste en revelar mediante el lenguaje hechos que no pertenecen al orden de la psicología, ni al de la economía, ni al de la realidad más o menos empírica, sino al orden de la literatura; el otro modo consiste, no en narrar o presentar el hecho literario, sino en referirse a él con el lenguaje indirecto del que analiza algo claramente distinto de los propios instrumentos de análisis. El primer modo establece la existencia del hecho literario (o, quizá, la revelación concreta de esa existencia), y en tal sentido corresponde a la forma de novela; el segundo modo establece el análisis del hecho literario, y en tal sentido corresponde a la forma de ensayo. Maurice Blanchot lleva ambos modos a un extremo de perfección que muy pocas veces se ha dado en la litera-

tura. En realidad, con Joyce, Proust y Kafka, la novela es arrancada brutalmente de su función indirecta de narrar hechos ajenos a sí misma, y comienza a girar gravemente hacia su propio centro literario. Pero así como se reconoce en ciertas obras de Schönberg el primer hecho musical en que quedó abolida la tonalidad, debemos saludar en *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot, la primera novela que se aparta por completo de la narración indirecta y muestra al hecho literario en estado puro. Este hallazgo es tan singular y profundo que pasó casi inadvertido, como antes había ocurrido con las obras de Schönberg. Creo que conviene insistir en estas circunstancias, porque revelan cierta entraña áspera y turbada de nuestra época. En efecto: nunca como en este siglo se ha hecho un culto de la originalidad estética; nunca se ha recibido con mayor beneplácito a los revolucionarios; nunca se ha tenido como ahora la certidumbre de que ninguna obra verdaderamente original puede perderse, y fuerza es reconocer que esta certidumbre está en gran parte justificada por los hechos; en gran parte sí, pero no totalmente. Arnold Schönberg y Maurice Blanchot constituyen ejemplos extraños de lo que puede ser el destino de dos artistas profundamente originales en una época basada estéticamente sobre la valoración de la originalidad. Por supuesto, ninguno de los dos fue totalmente ignorado: no se abatió sobre ellos el olvido de cuatrocientos años en que pernoctó la genialidad escalofriante de Mathis Grünewald, y ni siquiera la más moderada injusticia que mantuvo en la sombra durante cinco décadas a Lautréamont, el más original de los poetas del siglo XIX. No: Schönberg fue admitido desde el comienzo por una pequeña *élite*, y tuvo algunos seguidores de genio. Pero la mayoría de los músicos tardó mucho tiempo en darse cuenta del poder revolucionario de su obra. Durante varias décadas se reconoce a Strawinsky y al grupo de los Seis como a la encarnación de la vanguardia musical. En la segunda década de nuestro siglo se estrena *La consagración de la primavera*, que es tomada como símbolo de la nueva música: en pocos años la disonancia y el ritmo strawinskianos recorren el mundo e imponen la moda. El nombre de Strawinsky adquiere en los ambientes musicales el mismo sabor revolucionario e inconformista que el de Picasso en los ambientes pictóricos. Pero he aquí que, una vez agotado el ciclo de influencia de Strawinsky, de Hindemith y de Honegger, los músicos de la segunda post-guerra sólo consiguen dar un paso más hacia adelante recurriendo a la escuela de Viena: la hora universal de Schönberg llega después que la de Strawinsky, aunque el *Pierrot lunaire* sea mucho más revolucionario que la *Consagración* y haya sido estrenado antes que ésta. La era de la originalidad festeja con júbilo a grandes revolucionarios como Strawinsky y Honegger, pero posterga prudentemente al más revolu-

cionario de todos. Algo similar está ocurriendo ahora con Maurice Blanchot: es reconocido y respetado por una *élite* de primer orden en los círculos literarios de París, pero el movimiento de vanguardia de la novela aparece firmado por los escritores que han dado en llamarse objetivistas: Robbe Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, etc. Sin embargo, antes que ellos, Blanchot había escrito y publicado novelas mucho más revolucionarias. La lección de Schönberg me hace pensar que dentro de algunos años, cuando haya fenecido el ciclo objetivista, los jóvenes escritores que deseen dar un paso más en la renovación de la novela volverán sus ojos a los textos de Maurice Blanchot. ¿Qué es lo que retarda la acción histórica de artistas tan significativos: lo profundamente revolucionario de su obra o la serenidad austera, ajena a toda estridencia mundana, con que la realizan? Sin proponérselo quizá ellos mismos, Strawinsky y Honegger por una parte, y Robbe Grillet y Nathalie Sarraute por otra, compusieron obras de escandaloso impacto. Las piezas de Schönberg y las novelas de Blanchot, en cambio, poseen esa apariencia de serenidad que quita resonancia mundana a las obras totalmente originales.

No deja de ser curioso que la escuela objetivista continúe siendo considerada como la vanguardia en materia de novela, cuando todo el mundo sabe ya que Samuel Beckett escribió textos novelísticos mucho más originales e importantes, con varios años de anticipación. Algunos resuelven el problema colocando a todos la misma etiqueta: la de *nouveau roman*, designación suficientemente imprecisa para permitir todas las transgresiones. Es evidente que los objetivistas constituyen un núcleo bien diferenciado y que Beckett no tiene nada que ver con ellos: el sistema de los objetivistas es, en definitiva, fácilmente codificable y repetible. Beckett y Blanchot, en cambio, operan en un plano más cercano al del hallazgo poético: para imitarlos con éxito se requiere tener el mismo talento que ellos.

El género narrativo ha sido siempre de naturaleza representativa, en el sentido de que ha usado el lenguaje como medio para representar una estructura no lingüística sobre la cual caía el acento del fenómeno literario: es esta estructura la que suele denominarse tema o argumento de la narración. En algunos escritores clásicos la preponderancia de la función meramente representativa se halla muy atenuada por la importancia lingüística del texto; y aún en los momentos en que la función representativa toma decididamente el primer plano, el hecho que se representa, el verdadero tema de la narración, es suficientemente rico y elaborado como para necesitar un vehículo expresivo de elevada jerarquía. Todos los novelistas, así como todos los pintores clásicos, han participado de esta dualidad entre lo que

se representa y lo que se muestra: lo que se representa es un personaje o una acción; lo que se muestra es la materia pictórica o literaria mediante la cual se tiene acceso a lo representado. Se trata aquí de la conocida diferencia semántica entre signo y significado. En algunos casos extremos, como en la novela realista del siglo XIX, la importancia de la función representativa del lenguaje fue excluyente. En el género narrativo, el extremo opuesto no se dio nunca, a mi juicio, antes de Maurice Blanchot. Es verdad que en los comienzos del siglo XX los grandes renovadores del lenguaje literario comienzan a apartarse del significado convencional y vuelven la atención al signo, preparando de este modo el advenimiento de los "signos sin significación" a los que se refería Alain Bosquet al comentar los cuadros de Georges Mathieu, y que antes de Mathieu habían sido frondosamente desplegados por Wolls, y antes de Wolls por Enrico Donati, y antes aún por Kandinsky y Klee.

Era necesario pasar de la trasposición a la mostración, del hecho exterior al hecho literario. Toda la literatura narrativa ha sido siempre, con mayor o menor gravitación de los valores intrínsecamente lingüísticos, narración de hechos exteriores. Es decir trasposición. Literatura representativa. Todas las narraciones fantásticas, todos los viajes imaginarios, son representativos. En un sentido amplio, son todos realistas, desde Homero hasta Joyce, puesto que el mundo que ellos narran no se escribe sino que se transcribe, no se presenta sino que se representa, no construye una realidad concreta sino que aparece en el lenguaje como el reflejo de una realidad exterior. En este sentido ha sido realista toda la narrativa universal, y a fuer de realista ha sido ficticia e imitativa. La primera vez que se escribe una narración no representativa, la primera vez en que el hecho literario no pertenece a un mundo exterior al lenguaje sino que se identifica con él, la primera vez en que el hecho literario es rescatado de los poderosos engranajes de la ficción, la primera vez en que la novela es real y no realista, la primera vez en que el significado convencional desaparece y queda sólo el signo —con su inmenso poder turbador— en el centro del espacio literario, la primera vez, en fin, en que el espíritu del hombre logra ahuyentar a todos sus fantasmas para dejar sólo al símbolo desamparado en un espacio de fantasmas, la primera vez en que se escribe una literatura concreta, purificada de toda irrealidad, es un acontecimiento que comienza en 1932 y concluye varios años después: *Thomas l'obscur*, de Maurice Blanchot.

Con la generosidad y la clarividencia que le son propias, Blanchot rinde homenaje a Alain Robbe-Grillet y a Samuel Beckett en uno de los libros más importantes que se hayan escrito en nuestra época acerca del fenómeno literario: no es raro, en efecto, que se sienta identificado con esos dos gran-

des destructores de cánones preestablecidos; como no es raro tampoco que otros, usando los gruesos instrumentos de medida que provee la novelística vulgar, confundan a los tres en un solo haz, olvidando a Michel Fardoulis-Lagrange sólo porque es un escritor demasiado secreto y porque ha sufrido el paradójico destino de ser más imitado que conocido. Blanchot y Beckett no son objetivistas, como los de la escuela de la mirada, sino objetivos, en cuanto mostradores directos de una realidad lingüística; y por ello mismo son menos apegados a los objetos exteriores. Pero no cabe duda de que Blanchot es el más literario de todos, es decir el más concreto en su aparente falta de sustancia: porque lo que falta en él, o es asombrosamente diáfano, es la trasposición de una sustancia exterior, que ha cedido su lugar a una densa, compleja y omnipresente sustancia literaria. Con Maurice Blanchot se muestra por primera vez en todo su esplendor concreto el hecho literario.

Blanchot cuenta algo, como todos los novelistas, pero presenta la particularidad esencial de que lo que cuenta no es esencialmente diferente del lenguaje que usa para contarlo: en todo caso, pertenecen ambos al mismo mundo, el de la literatura. No se escinde así el espacio del novelista en una ficción representada —constituida por los hechos del relato— y en una realidad presentada, que es la del lenguaje literario usado como símbolo. En Blanchot todo transcurre en el espacio literario, y esta presencia monolítica le confiere esa irresistible fuerza de convicción que posee siempre el arte concreto. Puesto que los hechos que narra son de naturaleza literaria, están presentes allí mismo, en el espacio de la literatura que se abre con el texto: milagro imposible de conseguir para hechos no literarios, que transcurren en otro espacio y de los cuales el texto sólo puede presentar una trasposición o un reflejo. Por ello la novela que narra hechos literarios merece ser llamada concreta: porque al narrarlos los presenta; muestra el hecho mismo, no su trasposición literaria. El Capítulo V de *Thomas l'obscur* (nueva versión), comienza con este relato:

"Hacia la mitad de la segunda noche, Thomas se levantó y descendió sin ruido." Hasta aquí no hay novedades: tenemos el relato literario de un hecho no literario. Pero inmediatamente sigue así: "Nadie lo vio, salvo un gato casi ciego que, al ver a la noche cambiar de forma, corrió detrás de esta nueva noche que él no veía."

Lo que se relata ahora no es ya el movimiento de un gato, real o fantástico. El supuesto gato ve que la noche cambia de forma, pero no ve la nueva noche que se produce por este cambio, a pesar de lo cual corre detrás de ella: esto no puede tener ningún significado real ni imaginario; no puede ser una escena vista en la realidad, ni en sueños, ni en un acceso

de fantasía. Su significado es exclusivamente literario: la escena se confunde casi con el símbolo lingüístico que sirve para describirla. Las metamorfosis que sufre a continuación este gato son radicalmente indescriptibles, no pueden expresarse con otras palabras, ni con otros símbolos. No puede decirse que el gato se transformara en hombre, o en rayo de luz, o en grito; lo que le sucedió sólo puede ser contado con las palabras que se hallan en el texto de Blanchot, porque estas palabras se aproximan tanto al hecho mismo que terminan por confundirse con él. A veces la narración culmina en un hecho absolutamente literario, impensable en un ámbito distinto del de la literatura: "La tumba estaba llena de un ser cuya ausencia [ella] absorbía. Un cadáver indesalojable se hundía allí, encontrando en esta ausencia de forma la forma perfecta de su presencia."

Juego de palabras, se dirá. En efecto: como el de las maravillosas voces de Antonio Porchia. Sólo se trata de saber si el juego es trivial o de alta calidad: en este último caso, puede lograrse acceso al escalofrío de la tragedia o al temblor metafísico.

Para llegar a la desnudez del hecho literario que Maurice Blanchot personifica como ninguno, la literatura ha debido recorrer un extraño camino, que es el de todo arte evolucionado: el hallazgo de lo concreto mediante un largo proceso de abstracciones. Lejos de mí la intención de sugerir un proceso dialéctico a la manera hegeliana, yuxtaponiendo los opuestos abstracto-concreto y dando por sentada la realidad de toda contradicción. No: la limpidez de este proceso reside precisamente en que no hay en él contradicción alguna. Se produce una serie de abstracciones en un sentido, y se obtiene algo que es concreto en otro sentido: las contradicciones dialécticas se logran mediante la pueril estratagema de igualar dos significados diferentes de una misma expresión. La mitología homérica, a pesar de ser profusamente imaginativa (o quizá por ello mismo) es una fantasía representativa: los dioses que van y vienen, los hombres que aman, se encolerizan y lloran, son perfectamente imaginables fuera de su contexto literario. El cine puede dar cuenta perfecta y detallada de todos esos hechos. El Quijote es menos susceptible de ser volcado en versión cinematográfica, debido a que la peculiar forma lingüística en que se da la narración se halla adherida al hecho mismo y lo transforma así en sustancia literaria: pero una buena aproximación cinematográfica es de todos modos posible. Con Kafka, Joyce y Proust, tal aproximación se hace mucho más dificultosa, debido a que estos autores hacen abstracción de una serie de detalles figurativos, y tienden a dejar un núcleo de pura esencia literaria. En Maurice Blanchot la abstracción es casi total: desaparecen las referencias al ambiente, a los gestos mundanos, a los móviles psicológicos; incluso ter-

minan por desaparecer los nombres de los personajes. Su literatura es abstracta en el sentido de que ha eliminado (abstraído) una gran masa de detalles habitualmente considerados concretos y que son en realidad figurativos, pues no son la realidad sino que la figuran, la traducen, la imitan, la reflejan. Después de operadas estas abstracciones lo que resta es un fenómeno concreto: el hecho literario que está allí, íntegramente dado y no meramente figurado, en el texto tal cual lo presenta el escritor. En este sentido la literatura de Blanchot es concreta, como es concreta la pintura que presenta una combinación de trazos y colores después de haber abstraído toda referencia indirecta a la realidad. Llegada a este punto, la literatura ya no es en absoluto susceptible de ser volcada en versión cinematográfica: es impensable una sucesión de imágenes visuales que describan con aproximada objetividad lo que relata la frase de Blanchot transcripta más arriba ("Un cadáver indesalojable se hundía allí . . ." etc.). Ese hecho sólo puede ser presentado en forma literaria.

Pero se desata de este modo una curiosa alquimia. Al volverse la atención del artista hacia el signo mismo y no hacia su significado, parecería que el signo está condenado a perderse también, pues un objeto es signo en la medida en que significa o simboliza algo: abstraído el significado, se destruye por este mismo hecho el signo en cuanto signo. Pero no es así exactamente, y aquí comienza el aspecto asombroso y revelador del arte concreto. Despojado el signo de sus significaciones más convencionales y vulgares, queda en él —como oscuro presentimiento más que como referencia explícita— cierto poder evocador que trasciende el plano de la significación inmediata y perturba el espíritu sin ofrecerle un asidero familiar y tranquilizador. Aparece así el signo sin significación de Alain Bosquet, cuyo mayor impacto consiste precisamente en esa certidumbre con que se nos impone su carácter de signo, a pesar de la densa tiniebla en que queda envuelto su significado. El mismo Blanchot alude en uno de sus ensayos (*Le livre à venir*) a estos inquietantes signos sin significación: "L'étrangeté de cette parole, c'est qu'il semble qu'elle dise quelque chose, alors qu'elle ne dit peut être rien. Bien plus, il semble qu'en elle la profondeur parle, et l'inouï se fasse entendre."

Se asiste así a la transmutación del significado en sugerencia, y ésta, cuanto más profundamente poética es, opera con más desesperante ambigüedad. El turbador signo sin significación es sin ninguna duda un símbolo, pero no se sabe con certidumbre qué es lo que simboliza: varias, múltiples interpretaciones son posibles, pero ninguna es segura. Es natural que en este abismo estremecido de la poesía el espíritu trate de volver a sus inquietudes fundamentales: al obrar sobre tales inquietudes, la ambigüedad

del símbolo produce una extraña resonancia metafísica, y el arte concreto adquiere —como los textos herméticos, y por un similar apartamiento de la significación inmediata— una cierta categoría profética. Lo puramente literario constituye la única literatura que puede alcanzar tales profundidades. Así miradas las cosas, no es extraño que *Thomas l'obscur* termine en una formidable cosmovisión poética. En el último capítulo, cada frase parece evocar antiguas e insondables preocupaciones del espíritu: cierta ave "a la que él dio el despertar no era ya más que un pájaro universal que lanzaba un grito por el mundo profanado".

Ante este *crescendo* sostenido de la sustancia literaria, que se afianza capítulo por capítulo y que se despliega finalmente en una simbología de resonancia universal, me parece increíble que alguien haya podido afirmar que estas novelas no dicen nada, y que podrían lo mismo detenerse en la primera frase que contener millares de páginas. Estas novelas no dicen nada para quien no sabe ver lo literario en la literatura, así como un cuadro concreto no ha de decir nada a quien no sepa ver lo pictórico en la pintura. No se trata, como creen muchos, de una desintegración de la novela, sino de su construcción más purificada y más concreta. Es natural que ante los textos novelescos de Blanchot y de Beckett el clásico lector de anécdotas noveladas se sienta defraudado. De todo artista y en todos los tiempos se ha podido decir que hubo en él "una aspiración furiosa y desesperada al mundo de la cultura y de la civilización de espíritu", como dijo Edmond Jaloux al referirse al Jude de Thomas Hardy. Pero la cultura y la civilización de espíritu son fenómenos cada vez más complejos, y es forzoso que los mejores artistas de hoy den a las inquietudes de siempre una respuesta más sutil, más elaborada, más distante de la intuición directa y de la sensibilidad vulgar. Los textos de Blanchot acusan ese tránsito por una vasta historia de cultura. Son de comprensión inmediata para quien esté acostumbrado a la simbología contemporánea, que no es nada más que el estado actual de una simbología humana en permanente reconstrucción y superación de sí misma. Son inaccesibles para quien se haya detenido en una simbología pretérita, sea la del Renacimiento, la del Romanticismo o la del Realismo del siglo XIX. El hombre construye sus símbolos de la misma manera que sus ciudades y sus herramientas: por ajustes sucesivos, por aprovechamiento de la experiencia colectiva, por acción y reacción sobre su propia historia. A nadie asombra que los símbolos de Einstein sean más complejos que los de Newton sin que ello implique superioridad de talento; pero algunos parecen resistirse enconadamente a la idea de que los símbolos de la novela contemporánea sean más complejos que los de Tolstoi y Balzac. Esta resistencia es inútil: los grandes creadores de símbolos continúan y

continuarán trazando la arquitectura de esa civilización de espíritu que se nutre de su propia historia y que se enriquece tanto al apartarse de la norma fenecida como al recoger su herencia. Y al iniciarse la segunda mitad del siglo xx, resplandecen en las torres más altas de esa civilización los símbolos de Maurice Blanchot.

He aquí los jardines de Occidente, están de par en par abiertos, y sus ejemplares son los más bellos que jamás hayan florecido. No están cerrados los jardines de Occidente, pero son muy pocos —casi nadie— los que transitan por su refinado silencio. Para el consumo multitudinario han proliferado monstruosamente, en medio del bullicio anónimo, las ferias de Occidente: en ellas transcurre la civilización, con su devoción por el vacío y su olvido de jardines. En ellas se aprende, como en el infierno de Rimbaud, la horrible risa del idiota.

JORGE BOSCH

BIBLIOTECA NACIONAL

POEMAS

Me detengo. Lo miro
y a cada instante es
más
y más y más jazmín

pero no digo: eso culmina.
Porque no puedo detenerme hasta
culminar
sobre el desfondado abismo
a la velocidad del jazmín

De oscura
oscura
oscura
oscuridad ¡fórmate, lágrima!
y acaso haya un lugar
a mediodía
donde la eternidad pueda amar a estas moscas

Un pétalo
es mi deseo de estar aquí, por siempre,
hecho visible
Y un fuego
que se apaga

como dedos
en la saciada penumbra

Y nada más.
Porque ha caído
en la fuente

Avanza
por un plano inclinado
sin poder
y sin reino

las zarpas

dolorosamente
abiertas

el vientre

rozando casi
la tiniebla

las rayas

desapareciendo en su piel
como un misterio en otro más profundo

MARTA ÁLVAREZ

BIBLIOTECA NACIONAL

NIÑEZ

JUEGO DE NIÑOS

En piezas invadidas por el atardecer,
en casas que hoy el tiempo ha destituido,
frente a enormes espejos
que acaso siguen reteniendo aquello
que ahora es un esforzado lujo de la memoria,
jugábamos,
jugábamos tratando de copiar
la vida de nuestros mayores.

Ellas me perfumaban, me vestían,
y también me golpeaban
con cintas, con reglas inmisericordes
cuando no obedecía sus consignas.
Yo inevitablemente era el pequeño
que hay que cuidar porque han determinado
ya para siempre su debilidad.

Yo era el muñeco que lo pintarrajean,
el que debe vestir un traje absurdo,
el del bonete de cartón
con cuadros negros y amarillos,
el que comete todas las torpezas,
el que hay que castigar
porque no sabe hacer lo que le mandan,

el que termina por llorar
tremendamente solo en su rincón
sin poder comprender la ley del juego.

Los años pasan para el cuerpo, pasan
y transforman la piel, el rostro,
en cambio hay zonas del vivir,
compartimientos, cámaras del alma
que permanecen clausurados
con un secreto insomne.

A veces imagino
que estoy en una inmensa,
en una interminabe tela de araña;
avanzo, avanzo con plena inconsciencia;
yo soy la mosca que han de devorar.

LO PROHIBIDO

Un día se descubre
la presencia del sexo,
se descubre una sombra, un pozo, un nudo
que tira desde adentro.
La vida cobra para el niño
una nueva medida, un nuevo rostro.
El mundo llega a ser deseo.

Se destruyen los puentes,
la clara relación con las personas.
Recién traspuesto el límite,
la puerta de la vida,
se advierte por la cerradura

algo terrible y placentero,
se descubre el placer,
un vínculo prohibido,
y un párpado ya para siempre, un trozo
de piel han de quedar insomnes.

La madre o la maestra,
las pequeñas amigas
son algo más ahora,
son formas misteriosas,
son una incitación
a una efímera fiesta y a un abismo.

La sangre crea imágenes
que arrastran al desasosiego
y el cuerpo intenta
modos de eliminar
los fantasmas que crean otros cuerpos.
Luego todo eso tomará distintos
nombres: pecado, vicio de la carne,
y ya nunca más se desatarán
esas cadenas de la imaginación.

OSVALDO ROSSLER

BIBLIOTECA NACIONAL

EL MUNDO DE S. J. AGNÓN

S. J. Agnón, el cuentista israelí, que obtuvo el premio Nóbel de literatura de 1966, hace años que está consagrado como un clásico de la literatura hebrea. Muchas de sus obras ya han sido traducidas a diversas lenguas; ahora ingresa oficialmente Agnón en la literatura universal.

El clasicismo literario representa la superación de una doble y ardua prueba que se da en los dos horizontes categoriales kantianos: tiempo y espacio. Trascendencia en ambas direcciones. Trascendencia significa ir más allá, superar el confín. *Hic et nunc:* aquí y ahora. Superar ambas márgenes. "Ahora" es el primer límite. El creador lo enfrenta dentro de los límites de su pueblo y de su lengua. Primer límite y primera prueba. Trascender la contingencia temporal en el marco normal de una sociedad. Sólo entonces podrá darse el segundo paso adjunto a la segunda prueba: "aquí". Trascender la contingencia del marco de una sociedad y una lengua y todas las específicas condiciones y coordenadas a ellas inherentes. Esta segunda trascendencia hace del clasicismo un humanismo. De lo particular-nacional, se salta a lo universal-humano. Este proceso está ínsito y reglamentado por la propia dialéctica del humanismo —*lato sensu*—: el ser-humano se alcanza y se realiza a través del ser-hombre, es decir hombre determinado circunstancialmente. El *hic* es circunstancia ineludible. El humanismo debe labrarse *en ella* y *desde ella.* Y no porque haya una implicancia normativa de instancia superior que así lo ordene. "Debe" significa que no hay otro camino. El arcoiris de lo humano exige un color propio-particular-auténtico. Lo universal y lo particular se corroboran recíprocamente. Un humanismo abstracto-incoloro o es una tergiversación inconsciente o es una falacia demasiado consciente. El mundo de Agnón es por empezar el mundo de donde Agnón surge para salir al mundo. El origen más remoto del humanismo está en la Biblia, en el consabido y manoseado párrafo. "Amarás a tu prójimo" — primera y última máxima del humanismo. Del modo más sencillo y más preclaro se estipula que no hay otra vía de amor que no sea la de un concreto amar a un concreto prójimo: sólo así, concreta y particularmente, se realiza lo universal-humano.

Enfocamos pues previamente la evolución literaria de Agnón dentro de su "aquí", su pueblo, su lengua, su cultura. Escribe en hebreo. Hay detrás de él un remoto y largo y riquísimo pasado atesorado en libros. Lo de

"remoto" vale tan sólo cronológicamente. El pasado hebraico vive en el presente. Si se quiere —pero sin alterarla con juicios axiológicos— inviértase la frase. Lo cierto es que el escritor hebreo en calidad de tal —de su ser hebreo— vive peculiarmente la esencia de su pueblo: no añora el pasado, ni lo memora gloriosamente, ni lo evoca con admiración. Es nota consustancial del pueblo judío —y no entraremos a analizar este detalle— la conjunción de todos los tiempos en cada tiempo vital, en cada presente. El escritor hebreo —dicho sucintamente— enfrenta ante todo la problemática hebraica-judaica. Cada presente implica una nueva presentificación de la esencia judaica en cuanto problema. No es que así se quiera o así se elija. Así es, simplemente. Y al decir "el escritor hebreo" no nos referimos estrechamente a Agnón. Mentamos a todo escritor hebreo, a todo humanista hebreo. Para percibir más claramente esta característica, compárese un escritor griego con un escritor hebreo. Para el griego, Aristóteles, Platón, Píndaro, son objetos *históricos-pasados* (arqueológicos, diría *sensu stricto,* el pensador hebreo Ajad Haam). Para el hebreo todo el pasado espiritual está presente y dialoga con él. No puede evadirse de este diálogo. Forma parte de su coyuntura existencial. Es su primer *datum.*

La especificidad agnonina se dará, pues, en primera instancia, en la posición que adopte Agnón ante la problematicidad judaica. Históricamente nos ubicamos en la segunda década de nuestro siglo. Ya hay una literatura hebrea. Literatura en el sentido que normalmente atribuimos a esta palabra: "bellas letras": poesía, novela, cuento, drama, ensayo, etc. Literatura en sentido amplio nunca dejó de haber. Y aquí soslayaremos muy superficial y tangencialmente ciertos síntomas de la problemática anteriormente mencionada. ¿Qué tipo de literatura nunca dejó de haber? La literatura de tipo religioso: codificaciones, comentarios a los libros santos, poesía litúrgica-ritual, comentarios de los comentarios, exégesis. Literatura en nuestro sentido, la hubo muy esporádicamente, muy accidentalmente. El motivo religioso-litúrgico predominaba constantemente. Sociológica e históricamente el fenómeno es comprensible: las condiciones vitales de existencia y supervivencia no permitían otro "tipo" de creación literaria. No nos detendremos en este punto. Importa conocer el dato transcripto. Por otra parte cabe acotar que *esa* literatura satisfizo al pueblo judío y lo nutrió durante larguísimos siglos cumpliendo la función de "bellas letras". Evocar un panorama medieval oscurantista de lo dicho, sería un error. Dentro de la atmósfera religiosa las letras se desarrollaban con una amplitud de margen y una libertad nunca coartadas. Este antidogmatismo radical era el que permitía, precisamente,

BIBLIOTECA NACIONAL

que la esencia judaica estuviera en pleno y perpetuo dinamismo de creación y recreación. Mayor apertura y mayor libertad irrumpen con el movimiento social-religioso de los "jasidim", en los siglos XVIII-XIX. Los "jasidim" depuran la fe de toda tiniebla, de toda estrechez académica-libresca: basta un corazón ferviente y puro para amar a Dios y a los hombres. En cierto famosísimo relato todas las plegarias de una comunidad se estrellan contra un cielo cerrado y hostil, mientras que justamente cierto desesperado silbido de un joven analfabeto —que no hallaba mejor manera de expresión— llega al trono de Dios y abre las puertas del cielo. El "jasidismo" se volcó hacia el pueblo. Sin pretender "hacer" literatura, este movimiento dio lugar —oralmente y por escrito— a una proliferación de cuentos, leyendas, fábulas. Por el mismo tiempo aproximadamente nace la reacción revolucionaria-iluminista: el laicismo modernista. Atacar los desvaríos del "jasidismo" en cuanto ve en éste un fomentador de la ignorancia y la tontería públicas. Procura en general una renovación del pueblo sobre bases racionales, "europeas". Este iluminismo ya "hace" literatura a conciencia y con preceptiva literaria moldeada en ilustres cánones de nuestro occidente. El iluminismo laicista hace nacer la literatura patrocinando al mismo tiempo el renacimiento del hebreo. (El jasidismo no era particularmente hebraísta; usaba más bien la lengua popular, *el idisch.*) Todo ello viene envuelto en una actitud cientificista y racionalista respecto del pasado hebraico. Renace pues, la piedra fundamental de todo el edificio cultural, la Biblia. El hebreo que se usa es un hebreo bíblico: poético, metafórico, alambicado, retórico. Cada palabra alude a su origen bíblico de donde fue extraída y de esa alusión se nutre su fundamental significado. Hebreo aristocrático: aristocracia de la inteligencia, del saber. La nueva literatura se complace pues sobre todo en los juegos lingüístico-retóricos.

Sobre este horizonte —apenas soslayado y esbozado— ya puede ir tomando cuerpo y sentido la obra de Agnón. Se trata de un prosista. Escribe cuentos. Proliferaba la poesía, el género que más fácilmente se prestaba a la altisonancia y al profetismo del lenguaje bíblico en piezas de orfebrería modernas. La prosa era lo más difícil. Era menester crear una prosa hebrea. La Biblia era fuente de la poesía. Se hacía prosa en estilo bíblico y, desde luego, la artificialidad y el vacío retórico malherían ese tipo de prosa. Agnón se remite a la literatura post-bíblica. Su idioma es sencillo y claro. Pero no se trata de puro esteticismo. Agnón hace de la sencillez estilo, y estilo muy peculiar y muy específico. Sencillez que suele extremarse en puerilidad. Pero el lector inmediatamente descubrió que esa aparente sen-

cillez era, efectivamente, aparente. No era absolutamente sencilla, sino que, en vibrante contraste, remitía a un contenido hondo y trascendente. Pero una prosa no se elige ni se prefabrica, decididamente. Bien sabemos ya —en todas las artes, en especial en literatura— que forma y contenido constituyen una unidad irreductible. El estilo lingüístico y gramatical no puede ser desgajado de la totalidad de la obra, de sus personajes, de su idiosincrasia, de su atmósfera. Ingenuidad y sencillez respiran todos los personajes agnonianos. Nada tremendamente extra-ordinario les ocurre. Sucesos corrientes, narrados en lenguaje corriente, con tono corriente. Así hablan, así se expresan, así actúan, así piensan. En esta atmósfera aún lo que podría parecer extra-ordinario se funde en lo ordinario y adquiere contornos eminentemente naturales. Los cuentos de Agnón surgen diáfanos, ingenuos, simplísimos. Agnón bebe en las mejores fuentes del jasidismo. Las virtudes cardinales del jasidismo se trasuntan en su obra y forman el bajo continuo de toda su melodía narrativa. Esas virtudes son: amor a la vida, amor al prójimo, alegría de la existencia, cultivo del alma, ingenuidad, asombro perpetuo ante la maravilla de la Creación, caridad, piedad, sensibilidad religiosa profunda, amor a Dios. Este último amor conjuga en sí todos los amores y es símbolo de una visión piadosa-amorosa del mundo. En esta visión todo es natural, y todo lo natural respira trascendencia. Una visión de ojos ensoñados y de dulce y triste ternura donde Dios figura siempre, sea por su presencia, sea por su ausencia. "Mirl la viuda —así comienza uno de los relatos— estuvo muchos días acostada, enferma. Médicos y remedios consumieron sus bienes pero a la enferma no curaron. Dios en el cielo conocía su dolor y se la llevó del mundo. [...] No transcurrió mucho tiempo y Mirl dio vuelta la cara a la pared y devolvió su alma al dueño de las almas." Un suceso natural —la vida, la muerte— volcado en lo extraordinario. Pero sin bruscas transiciones, sin saltos escatológicos; de la manera más sencilla, más sobreentendida. Médicos y remedios *no pueden* curar. No pueden porque *no conocen* el mal, el dolor. Sólo Dios. "Devolvió su alma al dueño de las almas" es una frase típicamente agnoniana por la nostalgia en ella implícita, por la sencillez que se torna ya sutileza, ya profundidad meditativa, ya poesía suave. El párrafo transcrito encabeza un relato que se denomina, justamente, "Un simple relato". Pero el lector hebreo, cuando descubrió a Agnón, supo que siempre se trataría de "un simple relato". Más que eso nunca. Y también se comenzó a saber y a aprender que en "un simple relato" expuesto con simples palabras en tonos simples y llanos puede contenerse inmensidad de vida, infinidad de poesía y de belleza.

BIBLIOTECA NACIONAL

Agnón escribe en la segunda mitad de nuestro incipiente siglo. El lector descubrió inmediatamente que Agnón no era Agnón. La extrema ingenuidad y la extremada sencillez despertaban "sospechas". Los cuentos de Agnón dejaban vislumbrar una tenue ironía. No eran lo que eran. Era menester bucear en ellos. Exigían ser interpretados. Detrás de la sencillez pueril y de la ingenuidad inocente calcinaban ideas y fuerzas vitales de angustiante conmoción. La ironía es esa breve astilla que se hinca entre lo dicho y lo callado, entre lo expresado y lo insinuado. La obra de Agnón depara ese turbador gozo: leer para calar hondo. Dentro de la literatura hebrea Agnón pasó a ocupar un puesto absolutamente exclusivo, incomparable, inimitable. Hay —en la concepción vulgar y cotidiana— poetas mayores y menores. Hay cuentistas más o menos geniales. En la apreciación del lector medio son comparables. Agnón es sencillamente distinto. Está en *otro* plano. Esa otridad de Agnón cautivó al lector hebreo. Y más porque era un "otridad" lograda con un *minimum* de elementos o tal vez, a primera vista, sin elementos especiales. Leer a Agnón implicaba colocarse en otro plano, adoptar otro pulso, otro ritmo, otros ojos. Y recordemos que estamos en pleno siglo xx. Agnón "se sale" de las características bien conocidas de este marco secular. Serenidad, tersura, sencillez. Tecnicismos y exorbitancias literarias le escapan. Ni siquiera utiliza los consagrados signos de puntuación. Punto, coma; no más. El resto debe ser suplido por el lector. Las citas se evaden de las "comillas". Los diálogos no son indicados. La misma apariencia física del texto no promete nada especial. Mono-tonía de sencilleces. La primera reacción del lector poco avisado frente a Agnón es rotundamente negativa. Agnón en las escuelas era prácticamente insoportable. Frente al goce profundo y fecundo de los adultos se erguía la indiferencia y el rechazo manifiesto de las jóvenes generaciones. No podían captarlo: *era otro mundo*. Agnón exige ser leído lentamente, serenamente. ¿Cómo leer a Agnón en este tiempo sin tiempo?

Otro plano, otro mundo, otro estilo. Puede describir la realidad actual, pero ello siempre ocurrirá en los moldes de otra atmósfera in-actual. La actualidad se agnonifica y se torna ella misma distinta. El joven espontáneo no soportará a Agnón aunque Agnón le relate los sucesos más recientes, más contemporáneos. Agnón habla otro idioma. Se trata de un idioma teñido de religiosidad. Religiosidad jasídica, delicada, ingenua, de plena y rendida fe en lo divino, en la bondad, en la piedad. Abundan las citas de los textos santos. No son traídas a colación con ánimo académico. Todo lo contrario: humildemente se hilvanan en el texto. Evidentemente no es

nuestro mundo. Otro mundo, otra realidad. Un mundo a lo sumo pasado. Esa religiosidad también es *distinta*. No está fuera de la vida como el adjetivo lo está fuera del sustantivo. *Es la vida*. No es un elemento de la existencia, sino la existencia misma en su trasfondo fundamental-radical. No está en dogmas, ni en determinados rituales, ni en particulares comportamientos. Está en todo: en todo momento y en todo espacio. Está, sencillamente. Vista desde este ángulo —ángulo bastante restringido, por cierto— la ex-temporaneidad de Agnón es más que evidente. No es nuestro tiempo ni nuestro ritmo. Si no queremos ir lejos a generalizar, repleguémonos al "aquí". No es éste el hombre judío actual ni es éste su pulso y su ánimo. Antes de universalizar, pues, notemos que el mundo de Agnón es un mundo judío que no es lo que es. Agnón —y nos remitimos a nuestras primeras líneas— encara indirectamente el problema del *homo judaicus*. Un mundo en ruinas, otro mundo en construcción. La religiosidad que *era vida* (el pueblo judío nunca fue un pueblo que *tenía* una religión sino que su ser-físicamente-pueblo y su ser-espiritualmente-religioso estuvieron siempre consustanciados en esencia) fue decayendo, sea en su tornarse ornato exterior y adherido, sea en la manifiesta negación racionalista de los tiempos modernos-contemporáneos. El ser judío fue perdiendo autenticidad. En nuestro siglo el pueblo brega y lucha desesperadamente por su renacimiento estatal, cultural, nacional. Empresa coronada con éxito. El renacimiento se da en todos los ámbitos. El problema judío obtiene sus soluciones. Lo que aún se sigue postulando es el problema judaico: la autenticidad del ser-propio. La fe en moldes rituales ya no satisface ni fascina a nadie. Por otra parte una vaga y tortuosa religiosidad sin moldes es motivo de soledad y de tormento. El nuevo ser propio y auténtico ¿qué forma adoptará? Agnón, evidentemente, no plantea estos problemas. La obra de Agnón empero germina sobre esta problemática. Mundos en crisis: porque fenecieron, porque aún no nacieron. Y están los hombres que se mueven, que son dramáticamente. En la misma realidad campea la irrealidad producto del desarraigo. El absurdo está presente en la obra de Agnón. Los críticos han tendido puentes entre Agnón y Kafka. El absurdo agnónico brota de la problematicidad del ser que no se halla, que ha perdido su espejo. El onirismo agnónico es demasiado terrenal, cotidiano. No apela a fantasías metafóricas. Está aquí, junto al hombre "normal" de la existencia "normal". La nostalgia jasídica nos vuelca hacia un mundo amoroso, el del salmístico "qué bueno y qué dulce es que los hermanos estén juntos". Mundo que tal vez nunca llegó a ser mundo. Pero Agnón se adhiere a él. Si no existió plenamente, Agnón lo crea. Y lo hace

BIBLIOTECA NACIONAL

en nuestro tiempo. Introduce la serenidad y la alegría ingenuas y la fe humilde y la piedad espontánea en este mundo mecanizado a base de motivaciones, análisis, raciocinios, febrilidades indomeñables. Pero Agnón es de nuestro tiempo. No lo puede evitar. De ahí su ironía. La ironía se aplica sobre todo al ironizante. Y el ironizante lo sabe. También el lector lo sabe. El lector oye ciertas frases y sabe que son extemporáneas, y que son extemporáneas al mismo Agnón. Sabe que Agnón no cree en Agnón. La dialéctica de mundos contrastantes absorbe a su mismo autor. Esto agrega otra dimensión de notable profundidad a su obra. El autor está constantemente luchando con su propia sombra. Detrás de la serenidad se adivina la angustia y la zozobra. Después de la cita extraída de textos santos se diluye en el paladar literario la duda y la ironía. "Devolvió su alma al dueño de las almas." Esta frase, a título ejemplificativo, invoca toda una cosmovisión. Pero es una frase. Nada más que una frase. El resto de la cosmovisión. Ser y no ser. Apariencia y realidad. Así podía haberse expresado un autor centenares de siglos atrás. Así se expresa Agnón en nuestro siglo. Pero es una expresión que a su vez expresa una rotura, una herida, un déficit sustancial. Difícil resultaría determinar los límites precisos de la fe de Agnón. Menos arriesgado resulta afirmar que Agnón se debate consigo mismo, que no dice todo lo que dice. Más aún: háyaselo propuesto o no, Agnón viene a señalarnos cómo nos alimentamos en nuestro pan de todos los días con cascarillas de frases y vacuidades lingüísticamente estabilizadas. No hay aquí un problema específicamente religioso. Se trata de un problema totalmente humano; ser y no ser; apariencia y realidad; cuerpos y sombras; sentido y absurdo.

Penetremos en el concretísimo mundo de S. J. Agnón. Digamos de paso que si bien constantemente se repite la escéptica idea sobre las traducciones y el deslucido trasvasamiento que fatalmente han de sufrir los originales, en el caso de Agnón la traducción es tarea ardua. En el mundo agnónico tienen papel preponderante las sencillas palabras y los sencillos hilvanes de citas librescas. Nos dirigimos al cuento ya mencionado: "Un simple relato." La simpleza abarca aquí hasta al mismo título. La escena se ubica en Europa oriental, Galitzia-Polonia. Muere Mirl, la viuda. Queda su hija Bluma. Antes de morir su madre le recomienda que viaje a casa de sus parientes, donde será recogida con cariño. Bluma significa flor. Bluma sale pues a la aventura de la vida. "Dijeron [los vecinos]: tiene un pariente en Shabusch, Baruj Meir Horwitz es su nombre, un rico tendero; con toda seguridad que se apiadará de ella. Meneó Bluma la cabeza y dijo:

también mamá dijo así." Bluma viaja a casa de sus parientes. La reciben. Automáticamente Bluma comienza a hacer los trabajos de la casa. Tácitamente comprendía su lugar en la casa y se integraba en su papel. Era muy natural. Y Agnón concluye el trozo introductorio con estas palabras: "Ese día era el comienzo del mes [hebreo] de Iar. Era el día libre de las sirvientas y de las mucamas. Antes de que llegara Bluma a la casa de sus parientes salió la sirvienta y no vino otra (en su lugar). Cuando una señora fue a la casa de Tsirl [nombre de mujer; la parienta de Bluma] y le ofreció una sirvienta dijo Tsirl: "Por favor, no tengo donde ponerla. Vino mi parienta y ocupó la cama de la sirvienta." Bluma es muy hacendosa. Hace todos los trabajos a la perfección. Pero no le pagaban sueldo. Agnón explica la causa: "Tsirl le dijo a su esposo: ¿acaso no es [Bluma] como uno de nosotros? El que nos paga a nosotros que le pague a ella. Aparentemente [habla ahora el autor] la explotaban. Pero quien mira en el interior del asunto se da cuenta de que Tsirl tenía razón. Puesto que cuando Bluma alcance la madurez y venga un hombre a tomarla por esposa, ¿acaso irá Tsirl a vagar por las sociedades de beneficencia y pedirá: dadme dote para mi parienta? No, sino que con toda seguridad ella misma le dará de acuerdo a la cantidad de años que le haya servido, y si se trata de un buen partido le doblará la cifra. ¿Qué paga podía esperar, pues, Bluma? Si nunca sirvió a nadie. En consecuencia ahora aprende el trabajo en la misma casa de Tsirl, y debe aplicársele la ley de los que sirven en los negocios el primer año y la referente al obrero que sirve a su patrón durante los primeros tres años y no recibe sueldo." ¿Cómo viven los parientes de Bluma? "Están ocupados en el negocio y sólo se aparecen en casa para tomar un bocado e ir a dormir. Y durante los sábados y las fiestas cuando salen a pasear, o en días hábiles cuando van a participar de alguna comida de camaradería, no invitan a Bluma para que salga con ellos. Hay que cuidar la casa. ¿Y quién cuidará la casa cuando nadie de la gente de la casa está en la casa, sino Bluma?" Conozcamos mejor a Tsirl: "Tsirl no menosprecia a nadie, ni siquiera a un hombre pobre que viene a comprar algo. Dice Tsirl: hoy compra por un centavo, mañana puede ganar la lotería y comprará por una moneda de plata. Hasta al niño que viene a comprar pequeñeces le demuestra Tsirl cariño: lo toma de la barbilla y le da más de lo que corresponde. En su pequeñez tiene necesidades pequeñas; cuando crezca crecerán sus necesidades. Si lo atiendo afablemente en su pequeñez, voy acostumbrando a sus pies a concurrir a mi negocio también cuando crezca." Ésta es Tsirl.

Éste también es Agnón. Tsirl es muy apreciada por la gente. "Hasta

BIBLIOTECA NACIONAL

ciertas sales medicinales que se venden en la farmacia y se compran por orden médica, las compran en el negocio de Tsirl, ya que la amabilidad de Tsirl equivale de por sí a medio remedio. Y así como se comporta cariñosamente con toda persona, así también con Bluma. Encontró una prenda que ya no le queda bien, la regala a Bluma. Se le torcieron los zapatos, los da a Bluma." También el esposo, Baruj-Meir, es análogamente amable con Bluma. También el hijo, Hirschl. Sólo que Hirschl es un poco más rústico. "Es joven Hirschl y aún no aprendió a sacar provecho de una guiñada de ojos o de un suave hablar." Baruj-Meir, el jefe de la familia, es un hombre de éxito. "La luminosidad del éxito se nota en su rostro, y brilla en su barba, y se trasluce en sus ojos que sonríen aún cuando está solo." Contrastando rigurosamente con el éxito de Baruj-Meir, se nos presenta la figura doliente y sensible del malogrado padre de Bluma: era un intelectual, un maestro. En las escuelas lo rechazaban porque "no sobornaba, ni con dinero, ni con palabras." Dedicóse a dar clases particulares, pero con precaria suerte, puesto que rápidamente lo abandonaron los alumnos "porque cambiaban los tiempos y se achicaban los corazones y cada padre busca una carrera productiva para su hijo y, ya que se trata de estudiar, más vale estudiar contaduría y cosas por el estilo. Él, en cambio [el padre de Bluma] les enseñaba poesías y fábulas y filosofía y demás cosas que el mundo no necesita." Melancólica y apagada transcurre la existencia del padre de Bluma. "Como un hombre que sabe que hay justicia en el mundo caía en la silla y se cubría la cara con las manos y lloraba. Una vez cayó en la silla y más no se levantó." Bluma, sirvienta ahora, está sentada en sus horas de soledad y lee. Hirschl trabaja en la tienda de su padre. Lentamente va penetrando la imagen de Bluma en el alma del joven varón. Hirschl se enamora de Bluma. Tsirl ve y calla. Tsirl confía en un futuro brillante para su hijo: un buen partido. Aparece en escena Mina: es hija de ricos, una chica moderna y actualizada. También aparece un casamentero, que oficiará de mediador. Hirschl ignora a Mina. Tsirl lo reprende, lo aconseja, insiste. Mina es constantemente agasajada por los padres de Hirschl. Hirschl quiere a Bluma, pero Bluma se distancia de él a causa de Mina. Hirschl se siente desalojado y triste. Una velada de amigos. La gente está completamente entregada al juego de cartas. Hirschl, solo y desolado. En otro extremo, Mina. Hirschl habla con ella. La gente los observa, hablan de ellos. Mina se avergüenza y Hirschl se considera culpable. Quiere consolarla y toma su mano. La gente los observa y de inmediato se acercan a felicitar a la nueva pareja. "Se estremeció Hirschl y retiró su mano de la mano de Mina." Ya era tarde. La gente consagra

a la pareja. Así, imprevista y absurdamente, se une Hirschl a Mina. Se comprometen, se casan. Todo transcurre para Hirschl extraña e impersonalmente. Se deja llevar; deja hacer. Hirschl no es feliz. La imagen de Bluma no lo abandona. La existencia cotidiana pierde sentido y valor. Hirschl vive en dos mundos. La melancolía lo carcome. Paulatinamente se debilitan sus fuerzas anímicas. Merodea la casa de Bluma. Procura hablarle. Todo es en vano. Bluma sigue soltera. Tuvo varios pretendientes, pero los rechazó. Hirschl comienza a desvariar. Es llevado a un médico psiquiatra, "un médico de almas". "Hirschl no conocía el mundo. ¿Qué sabía? Que el mundo se divide en ricos y pobres, que a los ricos les va bien, que a los pobres les va mal. El corazón de Hirschl no obstante oprimía, y no precisamente por motivos de pobreza. Se admiraba porque el médico tenía una expresión en su rostro como si tuviera un gran pesar. Y el médico era rico. Dios en el cielo conoce los actos del hombre y sus tramas. Este médico, de quien tantos enfermos del alma se curan, tenía una mujer que se suicidó en un rapto de locura. Un hombre bajo que había sido distinguido por Dios del resto de los hombres y tenía una pierna de madera, trastornó el corazón de esa mujer hasta que ella se mató." Hirschl se recupera. Mina tiene un hijo enfermizo que pasa a vivir con los abuelos. Nace luego otro hijo. Antes de nacer el segundo hijo, nace el amor entre Hirschl y Mina. Transcribimos el final del cuento: "Preguntó Hirschl a Mina mientras estaban parados junto a la cuna del pequeño: Mina, ¿en qué pensabas? Dijo Mina: en el hermano de éste que no está aquí. Dijo Hirschl: Mejor así, que vive con los abuelos. Dijo Mina: También a mí me parece así. Dijo Hirschl: Te parece así, pero no por los mismos motivos que yo tengo. Dijo Mina: ¿Cuáles son tus motivos? Le dijo: Porque el amor no se reparte entre dos. Le dijo: A mí me parecía que el amor crece con cada uno. Bajó Hirschl la cabeza y dijo: No es así, sino que viene [el amor] cuando nadie separa entre él y nosotros. Dios en el cielo sabe [dice ahora el autor] que Hirschl no pensaba sino en aquel niño." Luego el autor nos acota que aún le falta narrar las vidas de Bluma, y de otros personajes que figuran en el cuento. ¿Cuándo surgirán esos relatos? "Dios en el cielo sabe cuándo."

Un simple relato, evidentemente. Poco puede un breve y esquemático resumen transmitir. Tan simple es el relato que es inconcluso. El lector se interesa particularmente por el destino de Bluma y finalmente nada sabe de ella. Ni siquiera se preocupa Agnón de dar una unidad formal a su obra. Ninguno de los grandes relatos de Agnón tiene efectivamente un fin, una conclusión. Terminan abiertos. Sencillos como la vida: no

BIBLIOTECA NACIONAL

terminan. Los acontecimientos se suceden y se enlazan de la manera más natural y más admirable. "Dios en el cielo sabe" —es una frase que se repite hasta el cansancio. ¿Confiar en ella? ¿Desconfiar? Recordemos aquella otra sencillísima frase donde se dice que Hirschl nada sabía, nada comprendía. El lector habrá captado la ironía del autor en los párrafos citados, ironía que ora tiende hacia el neto sarcasmo, ora hacia la benevolente piedad. Un mundo donde los destinos humanos parecen divinos, y los designios divinos parecen eminentemente humanos. Absurdamente se liga Hirschl a Mina. Una mano casualmente en otra mano, y los hombres lo declaran y lo proclaman "amor" y no cabe más alternativa que aceptarlo. Y ahí mismo el autor nos dice —remitiéndose a una popularísima y antiquísima leyenda judaica— que ya todo estaba predeterminado, que al nacer Hirschl y al nacer Mina una voz celestial decretó que estaban destinados el uno para el otro. El hombre se pregunta: ¿cuánto de destino hay en el destino? En una hojeada retrospectiva ¿acaso la existencia no parece corroborar la leyenda folklórica? Y así deberían encadenarse las preguntas una detrás de otra. Un simple relato jamás concluye, y el lector, por su parte, jamás concluye de preguntar y de comprender. El análisis es factible, desde luego. Los nombres, v. gr., son claramente simbólicos. Bluma = flor. Tsirl = desgracia. Hirschl = ciervo (en la Biblia el ciervo es símbolo de belleza; el ciervo, no puede menos que recordar el lector conocedor de la Biblia —el lector de Agnón *es* conocedor de ese libro—, el animal sacrificado por Abraham en lugar de Isaac, su hijo, que debía servir de holocausto). La aldea, centro de todos los acontecimientos narrados, se llama Schabusch. Schabusch es en general el centro geográfico de la mayoría de los cuentos de Agnón. Shabusch es un nombre creado por Agnón. Shabusch significa error, tergiversación. Hay otros nombres, no judíos. Mina, por ejemplo. Mina representa el europeísmo. Es la niña "bien", de la ciudad y de la cultura ciudadana. Sigue cursos, se instruye. Mina brilla al estilo ciudadano. Pero todo ese brillo exterior y superficial se apaga después del casamiento. "Si bien su mujer [de Hirschl] había estudiado varias ciencias, no obstante, cuando se separó de sus maestros olvidóse de su sabiduría. A veces Hirschl se admiraba; otras veces sonreía, puesto que él le comentaba algo interesante y ella no atendía, o atendía y no comprendía."

Problemática de la existencia. Problemática del judaísmo. Hirschl conserva aún su nombre hebreo. Hirschl se admira constantemente. No se deja absorber por el negocio. Quiere ir más lejos. Busca el sentido de la vida. Va a la sinagoga. En las fiestas litúrgicas goza interiormente y se siente transportado. Un simple hombre en un simple relato. Pasa extra-

ñado por este mundo. Vibra de amor hacia una mujer y es capaz, repentinamente, de *descubrir* el amor hacia otra mujer. No conoce los sofismas de la existencia modernista. Mina no lo llama Hirschl. Mina lo denomina Heinrich. Prefiere para su esposo un nombre no-judío. Lo no-judío es lo modernista, lo actualizado, la última moda. Mina se aburre. Su barniz cultural de nada le sirve. Mina busca apoyo en cosas, en veladas, en ruidos. La dialéctica de la existencia hace que Mina y Hirschl, *finalmente,* se encuentren, se reconozcan en ese punto misterioso e indeterminable donde dos seres, *simplemente,* se conocen. ("Conocer" en hebreo equivale a "amar"). El cambio de nombres pasa de lo específico judío a lo universal humano: apunta en dirección de una crisis existencial que se aferra a superficies y cascarillas y se agota en ellas. En el margen flota borrosa la imagen de Bluma, la desconocida. Es la flor, la clásica flor de las clásicas literaturas, triturada por las ruedas del tiempo. Es la hija de un hombre que se sentía excluido del mundo. Hereda a su padre, espiritualmente. Radicalmente está comunicada con Hirschl: humildad, sencillez, poesía, extrañeza, admiración. La paradoja consiste en que dos seres radicalmente unidos están radicalmente separados. Y más paradojal aún resulta que la paradoja no sea vista como tal, sino como un suceso natural-normal, tan natural-normal que se diría que los cielos así lo determinaron. Los conocidos se des-conocen; los desconocidos se re-conocen. El mundo está lleno de milagros, decían los jasidim. Esta ingenuidad jasídica que ve en cada instante y en cada movimiento una novedad revolucionaria e inédita fluye en las venas literarias de Agnón. Pero Agnón, hombre contemporáneo, no tiene ya certidumbres. Su propia ingenuidad no es nada ingenua, así como su simpleza es demasiado profunda y acuciante. El fondo y el trasfondo es judío-judaico. El meollo es siempre humano-universal. Mucho es lo que pasará inadvertido al lector no hebreo. Pero mucho también es lo que lo tocará de cerca. El lector sabe como el autor y como el protagonista, Hirschl, que fácilmente podría darse por conocido el mundo en cualquier clasificación: ricos y pobres, v. gr. Y también sabemos como Hirschl que a veces el corazón oprime: y ninguna clasificación cómoda explicará o disolverá la angustia. Hirschl halla lo que no busca, y encuentra lo inesperado. Detrás de la religiosidad de ciertas frases demasiado holladas estalla la religiosidad de un mundo que no puede captarse a sí mismo. Un simple relato es, en calidad de relato humano, un relato inconcluso. Sólo Dios podía dar comienzo y dar fin a su creación.

JAIME BARYLKO

BIBLIOTECA NACIONAL

CRÓNICAS

LA LEGITIMIDAD DEL PODER Y UN ENSAYISTA ALEMÁN

¿Qué es lo que distingue a un poder legítimo de un despotismo arbitrario? Escuetamente puede enunciarse así la pregunta fundamental relacionada con el mando político. ¿Cuáles son los títulos que obran y producen la justificación del gobernante, la de sus prerrogativas y atributos, ante los otros hombres? Y en último análisis ¿existen estos títulos o sólo hay enormes falacias destinadas a cubrir una situación —la situación política— que es siempre arbitraria y dentro de la cual debe considerarse en consecuencia siempre permitida la revuelta?

Dolf Sternberger ha escrito un ensayo * en donde estas cuestiones están siempre presentes; pero no como preguntas teóricas, primariamente abiertas y lanzadas para guiar la búsqueda de una contestación tal vez posible, sino como preguntas más bien polémicas, ya inicialmente cerradas por una respuesta hallada y firme y cuya defensa se asume. En verdad, Sternberger hace irrumpir con vigor los hechos capitales de la más reciente historia política europea —la del último medio siglo—, desde la revolución de Lenin hasta la conferencia de Yalta, desde la república de Weimar hasta la ascensión de Hitler al poder, y lo que ensaya es la escritura de un libro apologético sobre los principios de la legitimidad democrática, sobre la respuesta democrática, a la que enfrenta antitéticamente con la que propugnan y han querido o quieren hacer prevalecer otras corrientes mundiales de fuerza y actuación notorias.

La línea principal del argumento, la de la defensa —y el ataque— es sencilla, y es fielmente mantenida y desplegada a lo largo de un centenar y medio de páginas en donde la pasión asoma de continuo como lo que mueve a escribir. Hay en efecto una idea sobre la legitimidad de los gobiernos que reformula John Locke en el siglo XVII, tomando la voz de los *whigs,* de la burguesía inglesa y de la modernidad, y que la hace residir, como en su fundamento, en

* *Fundamento y abismo del poder,* Buenos Aires, SUR, 1965. Versión de Norberto Silvetti Paz.

el *people's consent,* en el consentimiento del pueblo. No es sino la idea que sustenta a la tradición de los gobiernos democráticos, desarrollada después, y de universal influencia. Y es la idea que persigue el ensayo hasta volverla a hallar en la conferencia de Yalta, a la que se cita para señalar tan sólo que en ella los poderes mundiales contemporáneos —con la firma de Roosevelt, Churchill e incluso la de Stalin— se comprometieron a sostenerla, dándole aun una forma más concreta y el carácter de una norma de derecho internacional, cuando establecieron que los gobiernos de la nueva paz mundial *debían* organizarse sobre la base del principio de las *elecciones libres.*

El ensayo toma esta idea que, de muchas maneras, constituye el principio político característico de la modernidad, desde Locke hasta Yalta, pero su primer cuidado, en la línea de su argumento, es el de desacralizarla, es decir, el de presentarla como un resultado puro y simple de la razón más natural del hombre. En efecto, para Sternberger, la idea democrática desplegada en una tradición que acepta la justificación de los gobiernos únicamente en el caso en que hayan sido instituidos por el pueblo, se impone sencillamente por la fuerza de su claridad y de su evidencia y así señala el fondo absoluto de la legitimidad. Es lo comprensible de suyo. No se trata para él sino de un principio tan diáfano que puede sostenerse a sí mismo y por sí mismo con la sola apelación a las luces naturales de la humanidad. Y sólo envolvería la noción de un gobierno responsable ante todos, por lo mismo que emanado del común acuerdo; sólo encerraría el concepto de un gobierno que, por la misma naturaleza de sus títulos, no sólo obliga sino que está también obligado —obligado a escuchar a los gobernados, a servirlos, a cambiar si fracasa—, por lo que excluiría toda opresión arbitraria y configuraría el único camino político para alcanzar el bien y suprimir el mal de un modo racional.

Sacra, en cambio, había sido la legitimidad tal como la pensó la sociedad de raíz medieval por ejemplo. Ese otro mundo anterior pudo estar convencido de que los dioses intervenían en sus asuntos, estructuraban su vida, instalaban los tronos y delegaban en ellos sus derechos eminentes; y pudo concebir así que la justificación del mando arraigaba en lo alto, en su institución divina y no en el consenso simplemente humano. Sacra había sido esta otra idea de la legitimidad porque al afirmarse así en lo alto, en la deidad intangible, anclaba también en la incomprensibilidad de una fe religiosa, de una fe que era el marco y el trasfondo de los conceptos mediante los cuales la idea podía expresarse. El gobernante, el monarca, en ese contexto, era visto como el canal por el que pasaba un derecho divino. Su autoridad podía todavía emanar de un acto de elección, pero de una elección de la deidad. Y de ese modo sólo quedaba para los súbditos, como tarea política, la de interpretar esa voluntad sobrehumana, por las vías, también sobrenaturales, de la inspiración, de la revelación, de la profecía, de la exégesis.

La de la legitimidad es una categoría política universal, dirá Sternberger. Pueden variar sus modos. Pero ningún gobierno o facción dejará de apelar a ella, a alguna forma de justificar su pretensión de administrar la fuerza. Con todo —escribe— ya Maquiavelo eludió considerar a la deidad como fuente del dominio. Aun antes, lo mismo había hecho Marsilio de Padua. Y en todo caso ningún gobierno actual puede ya hoy invocar valederamente ese título.

Pero el hecho de que el dios haya desaparecido del horizonte de la política

BIBLIOTECA NACIONAL

—señala— no quiere decir que entonces inevitablemente los hombres hayan de ocupar su lugar ni que necesariamente tenga ahora que imponerse la idea democrática como la única alternativa posible. Aun en el ámbito del ateísmo pueden presentarse nuevas entidades sustitutivas cuyas voces atruenen el espacio tanto como las de los viejos dioses y desplacen a las del simple consenso humano. La *historia,* por ejemplo.

En esta línea, en sus capítulos esenciales, el ensayo pregunta después cuál es el modo de justificación sobre el que se sostiene el poder en los estados comunistas, en este mundo actual de nuestra experiencia. Analiza circunstanciadamente textos y actitudes que están en la memoria de todos, pero que sabe valorizar. Y muestra el aspecto que toma la cuestión cuando aplicamos este método: ver a los *cuadros* del partido en esos estados, por detrás de la fraseología científica, por detrás del tono de la época, como hombres convencidos de que ejecutan una voluntad histórica cuya voz —como si se tratara de una nueva voz divina— se hace escuchar, se escucha, requiere interpretaciones y reinterpretaciones, y obliga así a acudir de nuevo —aunque esta vez sin admitirlo— a aquellas viejas vías de la inspiración, de la exégesis, de la profecía, de la revelación.

El ensayo muestra en efecto que la idea de la legitimidad, tal como es vivida —antes que pensada— por los partidos de Lenin, también arraiga en última instancia en una fe que debe ser previamente confesada porque no admite explicación ella misma, tan incomprensible en su centro como la fe religiosa, tan supra o a-racional como ella aun cuando no reconozca dioses trascendentes, y que sirve de marco explicativo para todo lo que se diga después: la fe en un designio, aunque ahora se trate de un designio histórico, que quiere el salto hacia la sociedad sin clases y que requiere ser entendido y ejecutado por alguien. Precisamente, el hecho de haber entendido y entender continuamente, la posesión del designio y la capacidad para realizarlo es lo que hace que estos partidos se vean a sí mismos o vean a sus hombres como el nuevo canal por donde pasa la legitimidad.

El argumento de Sternberger ya está aquí cerrado y tiene sencillez. De acuerdo con él, la idea democrática no incluiría ningún misterio. Ella sólo dice que la elección de los gobernados es lo que legitima al mando, y esto es casi lo obvio, lo comprensible de suyo. La razón vulgar y natural basta para entenderlo sin que haya necesidad de recurrir a trasfondo alguno que deba antes ser oscuramente confesado. La razón misma da un fundamento absoluto: un fondo. Pero en cambio, en el campo de la legitimidad vivida por los partidos comunistas, el análisis descubre, por debajo de la capa de las racionalizaciones, la apelación a una instancia —la voluntad salvadora de la historia— sobre la que no es posible apoyarse sino creyendo en ella, confiando en ella y en el desciframiento marxista de sus miras. El argumento es simple: la idea democrática —afirma— tiene por suelo un fondo; la idea comunista un abismo, el de la incomprensibilidad de una fe que mitologiza a la historia.

No es Sternberger por supuesto el primero en mostrar cómo se ilumina la vida política concreta y las actitudes que allí encontramos cuando se utilizan para su análisis, metódicamente, los conceptos que dan cuenta de la

estructura de la mente mítica y fabuladora, originariamente creadora de los dioses. No es tampoco el primero en señalar la recurrencia continua del mito, que no es por cierto una etapa dejada atrás sino una presencia viva que volvemos a encontrar aun en el subsuelo de hechos capitales de nuestra época, desvinculada de él sólo en su apariencia. Pero también es cierto que en el ensayo se deja arrastrar, y de modo unilateral, por el impulso polémico, por la necesidad que lo mueve de encerrar al adversario en un argumento claro y eficaz para así aniquilarlo, al menos idealmente. El adversario se apoya sobre una fe mitológica y abismal —nos dice—, mientras que nosotros tenemos de nuestro lado la razón, lo comprensible de suyo, un fundamento claro y que se puede imponer por la demostración, como un teorema.

Sin embargo no podemos sino observar que ya el tono apasionado, la exaltación apologética y esa especie de cólera racional, que se despliegan en la defensa —más que en la demostración— que hace Sternberger del teorema democrático, están delatando que también su compromiso va a buscar sostén en un nivel más hondo que el de lo comprensible de suyo o el de las simples evidencias externas. En verdad lo externamente evidente no debería requerir defensa ni compromiso alguno, puesto que, como es lo que se sostiene a sí mismo por definición, debería ser suficiente presentarlo como tal.

Por cierto, no requeriría nunca una defensa si no sucediera que todo lo evidente adquiere ese carácter de total transparencia sólo sobre la base de presupuestos implícitos que ya no son ellos mismos evidentes ni tampoco demostrables, sólo sobre la base de lo que su-ponemos, y de lo que su-ponemos sin ninguna razón aunque por la muy fuerte sinrazón de que creemos en ello. No hay en verdad una evidencia absoluta, autosuficiente, capaz de constituirse en fondo último y así imponerse a todos por sí misma. Sólo hay evidencias que valen como tales para quienes comparten aquellas creencias en las que a su vez se fundan, y que no valen para quienes se niegan a creer o creen en otras cosas.

Así empezamos a reconocer de qué manera también nuestras evidencias nos comprometen y nos introducen en el terreno de la polémica. Pero también reconocemos que la pugna se libra siempre en los dos niveles, en el de la razón y en el de la sinrazón; que cuando nos comprometemos con la defensa de nuestras ideas claras y distintas dejamos traslucir, sin poder evitarlo, una defensa de algo más profundo: nuestras convicciones últimas. Y son éstas, además, las que conducen la batalla —no la razón—, porque la victoria sobre el adversario es el modo de refutación propio de la fe.

La idea democrática sobre la legitimidad no hace ni puede hacer excepción a la regla. Para que aparezca como lo comprensible de suyo requiere también la confesión previa de las creencias presupuestas que sostienen toda claridad, cuya mitología básica afirmará que la sacralidad no es sobrehumana sino simplemente humana, que lo intangible no es una deidad más o menos lejana ni tampoco una historia providente, sino lo que se yergue en la superficie del mundo junto con todas y cada una de las personas. En efecto, si creemos que cada hombre es sacro, entonces resultará comprensible de suyo que sólo el consentimiento de todos, libremente expresado, puede justificar a la fuerza que haya de gobernarlos, y habrá de condenarse como simple arbitrariedad a

BIBLIOTECA NACIONAL

la violencia que pretenda arraigar ya en los dioses, ya en la historia providente.

Entre la sacralidad de la deidad y la de la historia, la de la persona humana puede ser perseguida a lo largo de todo el pensamiento representativo de la modernidad y constituye su trasfondo característico, del que insurge naturalmente, por ejemplo, la idea clara y distinta de la democracia. Es significativo que Sternberger se niegue a aceptarlo, que se rehuse expresamente a plantear la polémica con el campo comunista como un conflicto de fe, para limitarse a presentarla como la oposición de una idea frente a un mito, de un fondo absoluto racional frente a un abismo irracional. Porque este abismo está siempre y en todas partes debajo del hombre, si es cierto lo que llevamos dicho, y no se lo debe ocultar si deseamos situarnos en el plano de la verdad.

Más útil, desde esta perspectiva, será siempre tratar de mostrar cuál es la situación del mito en nuestra época, cómo se ve obligado a recurrir a la astucia para borrar sus propias huellas y aparecer como la muy noble "razón" o la muy respetable "ciencia", cuándo hay en él autenticidad y vigencia y cuándo se insinúan y después crecen los fenómenos del descreimiento y la simulación, cuáles son sus nuevas formas —los nuevos mitologemas— tal vez todavía invisibles pero ya dominantes, y dónde se presenta el afán de convertirlo en un instrumento más a ser utilizado y consumido por el mundo técnico.

Más útil sería atenerse a la esencia del mito, originariamente enraizado con la permanente fe del hombre en un reino del bien, resistente a toda frustración y a todas las derrotas.

ALDO PRIOR

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

PROBLEMÁTICA DEL HOMBRE ACTUAL EN "EL RESENTIMIENTO" DE EDUARDO MALLEA

Cada nueva obra de Eduardo Mallea —"el mayor novelista contemporáneo de América", según Octavio Corvalán— [1] suscita un interés que ha ido en aumento a lo largo de cuarenta años y más de treinta libros. Interés y admiración por una militancia literaria que importa una verdadera *ascesis espiritual*. La preeminencia de Mallea no procede sólo de su reconocida perfección estilística, sino radicalmente de su facultad de expresar una imagen del hombre cuya dimensión humana está condicionada por un ideal ético-religioso, por una concepción del mundo constante en *toda* su obra. Y si bien al comienzo esta imagen era

1 *El Potsmodernismo*, Ed. Las Américas, New York, 1961, p. 196.

fundamentalmente la del hombre argentino, los trabajos posteriores señalan la evolución de su pensamiento en términos de humanidad, sin determinaciones geográficas, raciales, o de cualquier otra índole. Dice Mallea en *Poderío de la novela*: "La mayor prueba de un novelista consiste en su capacidad de centrar su concepción de hombre".

Con una lealtad inquebrantable a su propio territorio más profundo, Mallea indaga lo esencialmente humano, sin atender en su búsqueda a los cantos de sirenas de las modas literarias de turno o de banderías pasajeras. Fidelidad a sí mismo, esto es, autenticidad. Éste es su compromiso. "Fidelidad del novelista a su propio abismo y a lo humano. Toda otra dependencia hará estallar rota en pedazos esa fidelidad", dice él en la obra citada. Cada nuevo ensayo, novela o drama, amplía y ahonda la expresión del pensamiento malleano, de su actitud, esto es, de una manera de ser congruente y verdadera que se viene manifestando firmemente desde el principio de una carrera literaria ejercida con honor y con decoro.

Mallea propone las normas ideales no sólo del escritor, sino del hombre, y teniendo siempre como fin al hombre, expresado a través de la dinámica de sus luchas espirituales. Sus propias palabras sobre la literatura son definitorias: "La literatura significativa de este tiempo está marcada, no como una literatura, sino como una filosofía o como una moral. Moral no quiere decir aquí ética. Moral no es sólo "lo ético". Moral es todo cuanto atañe a la conciencia y al fuero íntimo, a sus cuestiones más interiores, más radicales y más trágicas. Moral no quiere decir aquí *moralina* ni *idealismo*. Moral quiere decir aquí preocupación eminente por el comportamiento del hombre ante los demás hombres, del hombre ante el destino y del hombre ante Dios" [2].

La idea de una *areté* humana está, pues, estrechamente vinculada en Mallea a la literatura, a su oficio de escritor vivido como una necesidad de dar expresión a los mayores conflictos del alma. La literatura no es para Mallea evasión ni diversión (considerando principalmente, además de la usual, la acepción etimológica del término), ni menos, postura. Ya lo ha dicho él mismo muchas veces y últimamente con lenguaje bien directo en su *Poderío de la Novela*: "Nunca he escrito porque sí, ni una línea ni una palabra, ni por practicar literatura sino a la inversa, por dar cauce a un problema implanteable en otra forma que la forma literaria". "Ya no es posible crear sino quemándose; todo lo demás se acabó: todo ha sido dicho ya, excepto el testimonio dramático de cada espíritu al interpretar un mundo cruel, un mundo amenazado pero también amenazante".

En esta trayectoria, está el último libro de Mallea, *El resentimiento*. Consta de tres novelas muy diferentes, pero ligadas por el tema central, el *conflicto* que encarna cada una y que el propio autor señala en las breves palabras preliminares. La primera de esas novelas, *Los ensimismados*, "es el conflicto de unos hombres con los otros hombres". La segunda, *El resentimiento* —la más extensa y la que da su título al libro—, "es el conflicto de un hombre con su propio corazón". Y la tercera, *La falacia*, "es el conflicto de un hombre con el

[2] *La guerra interior*, p. 86.

BIBLIOTECA NACIONAL

universo". Las tres novelas están vinculadas por la idea central del resentimiento, que se manifiesta como una fuerza actuante y predominante dentro de la naturaleza de sus existencias individuales. Además de esa idea cenital, otras se suman para afirmar el sistema que rige el universo de esta obra. Desentrañarlas es tarea del crítico.

La primera novela del terceto —*Los ensimismados*— nos introduce en el ámbito cerrado de ciertos seres desarraigados de la realidad, evadidos a sus particulares mundos de desvarío, a sus particulares círculos, a sus particulares cámaras, secretas y laberínticas. Uno de ellos: el viejo Amaro Palma, cuya única manifestación en términos de existencia consiste en versificar. A los ochenta años, ignorado y mediocre, sueña con la gloria y la fama de poeta y va, desligado de todo, buscando versos, sin advertir que la muerte debe andar buscándolo ya. Si vivir es, como ha dicho Ortega, tratar con un contorno, el anciano ya no vive. Va por las calles de la ciudad —Buenos Aires— como si no pisara tierra. Su figura absurda cruza el paisaje ciudadano como un ser de otro mundo. Mallea ha acentuado con la enunciación de lugares familiares —la Plaza Vicente López, la Avenida Las Heras, la Plaza San Martín—, de fechas o de pormenores circunstanciales del contorno real, el contraste con el mundo irreal en que se mueven el anciano y los demás personajes de la novela, verdaderos *ensimismados*. Porque la esencialidad del arte de Mallea no radica en la realidad exterior, ni en su descripción. Carece de color local. Lo que hay es la realidad interna del mundo de su novela y otro color: la realidad trascendente y el color del alma de sus criaturas que padecen la peripecia resultante de un desarraigo esencial, donde todo diálogo está perimido. El punto de partida es un aquí y un ahora, pero el rumbo es hacia lo universal y eterno. Si en algunas páginas, circunstancialmente, Mallea anota o describe, no es más que para dar mayor realce a la oposición entre el mundo físico y la alienación de sus criaturas.

Por otra parte, el escritor crea *su* mundo poético, y habiéndolo creado con plena *libertad* y *necesidad*, no puede reprochársele que no adecue su universo al perímetro de la realidad. Lo único que cabe exigir, y que se cumple ampliamente, es su coherencia interna, lo que Ortega denomina *hermetismo* de la novela, de la gran novela que nos absorbe en su "mundo incomunicante con el nuestro auténtico". John B. Hugues, crítico inteligente, ha dicho refiriéndose a otra obra de Mallea —*La razón humana*—, que el verdadero escenario de ese drama interior es la conciencia angustiada del personaje, y que si bien podemos captar algo bonaerense en él y en el mundo circundante, el tema es universal y hubiera podido suceder en cualquier parte. Este aserto puede aplicarse a *Los ensimismados* tanto como a las otras dos novelas de la trilogía y será válido.

Coincidentemente, Mallea ha insistido en este punto. "Casi no valdría la pena escribir si no existiera la idea cenital de la contienda trágica del alma consigo misma", dice en *Poderío de la novela*. Y cada una de sus obras acentúa, no los exteriores relieves de la fábula, sino esas "contiendas trágicas" del alma de sus personajes.

En esta novela interesa la tempestuosa crisis íntima del desarraigo de esas criaturas que se mueven en el clima denso y preocupante de la creación poética. De esta categoría es el viejo versificador que no ha publicado un solo verso y sueña todavía y convive ilusoriamente en su delirio con los grandes poetas de todos los tiempos, ajeno a su familia propia, a su contorno, y a la vida. También

lo son las tres hermanas Mirago: "tres criaturas extrañas", recluidas como en una cárcel en una casa misteriosa, tienda de música adonde nadie entra a comprar. Inseparables, mas cada una con su soledad privada y su radical aislamiento e incomunicación. Estas tres hermanas prefiguran sin duda a los tres hermanos Guillén de *Los enemigos del alma.* Constituyen el antecedente, la idea germinal de esa obra magnífica en la que la intuición creadora aparece desarrollada en plenitud. Los numerosos rasgos comunes de los personajes de ambos libros iluminan uno de los aspectos del proceso creador.

Otro personaje en la obra, cargado de tragedia, es Clío, la hija resentida y desesperada, que ha visto pasar su juventud en la casa que habita con sus padres ancianos y distantes, cada uno aislado en su torre de soledad. Patético y turbador es el episodio en que Clío intenta matarse, quizá para matar definitivamente ese dramático desajuste destructor en que se debate como un ave en la trampa. La vida pasa a su lado sin que ella participe: un cristal espeso la separa, y sólo le resta una mirada ávida y un sentimiento de odio a sí misma por su debilidad, por su impotencia para responder al agravio de su cárcel. Cárcel es también la de Adelaida, la mujer del cínico Norca, que muere a solas. Pero el personaje de diferente categoría espiritual es Ventura, un hombre claro, pensativo, solitario, que vive "asistiendo a una ronda sin término". Piensa que "no sabe el hombre lo que ve ni lo que escucha, a menos que lo sepa con su sangre. El hombre no sabe más que lo que inventa". Con su amor rechazado por una de las tres hermanas (que huye con Norca) va, desarraigado él también, "al cabo de tanto día sin alba visible y tanto tiempo sin compasión y sin conocimiento". La cita de Santa Teresa que sirve de epígrafe a la novela, tiene su justificación plena en cada uno de estos seres que no se entienden a sí mismos, que no saben lo que quieren y se alejan definitivamente de lo que desean.

El final de la novela es revelador: para Ventura, este mundo es el otro mundo. Su extrañamiento le hace ver el mundo real incomprensible, inasible, ilógico. "¿Por qué nos han enseñado así, a ser inocuos o inoperantes en la órbita general, casi muertos entre vivos, insólitos los unos ante los otros, ignorantes o ignorados, recíprocamente extraños, y sólo familiares a las soledades o a la muerte?", se pregunta. Y en el último párrafo, Mallea parece concretar ese trastrueque de los dos mundos: "Entonces echó a caminar sin alzarse el cuello del sobretodo, bajo la lluvia, a la deriva, dejando que le azotara la cara aquel golpe de agua que venía *de otro mundo*". (Subrayado mío).

La segunda novela del conjunto, *El resentimiento,* es la más extensa. Es la carta de un hombre a la mujer pensada. La mujer en la cual ha concentrado por años su amor pero también su odio y su resentimiento, siempre en la lejanía ideal que la convierte en símbolo. Al final de esta confesión, como a través de verdadera catarsis, llega el protagonista a la comunicación con la mujer que, después de leído el mensaje, lo espera, a su vez, pensativamente.

Hay en esta confesión y en su solución final, un sentido metafísico, soteriológico de la vida. El personaje central, Blan, tiene asimismo carácter simbólico. Se aferra vehementemente a una actitud salvadora, creadora: la de plantar árboles, y busca en ese oficio de plantador su justificación y su razón. Pero aún eso no basta sin pasión de amor. A lo largo de los años, el amor de aquella mujer

BIBLIOTECA NACIONAL

soberbia y enigmática, permanece tácitamente como un fin último que no se menciona casi nunca, por su calidad recóndita, pero que da sentido a toda su existencia.

La carta relata el difícil itinerario íntimo de Blan. Ahondando en su interpretación, constituye el testimonio de las *vías* de Blan, semejantes a las *vías* de la mística. Hay al comienzo un estado en que el personaje no tiene una clara conciencia de sus fines, una etapa inicial de ingenuidad; luego los errores del resentimiento, la blasfemia, el acto de impiedad y rebelión contra Dios, que lo sumen en un estado especial en que el sentimiento de tremenda culpa parece deteriorar su relación con la realidad. Hay —gran acierto artístico de Mallea— una señalada pérdida de la intensidad de las sensaciones —visuales, auditivas, generales—. Blan pierde resonancia y consistencia, la gente parece no verlo y se encuentra, sin sentir nada, como si la vida estuviera suspendida para él. Entonces —dice— "abarqué la profundidad de mi caída. Percibí con horror la naturaleza del silencio de que me había ido rodeando, la falta total de respuestas en el inmenso mundo que me rechazaba, el pozo y la aridez de sus flancos circulares, a los que mi vista daba sin escapatoria". Su alma se llena de terror. La certeza de su blasfemia, del agravio inferido a Dios, lo atormentan asumiendo los signos de un vasto silencio y una absoluta soledad. Se percibe como una isla, como un "árbol seco", hasta que depuesto su orgullo, "desandando el camino", el cántico encendido entonado por una boca humilde a más no poder, y las sencillas palabras de un sacerdote llevan la paz a su atribulado corazón.

El protagonista recupera las facultades de percepción —aparecen intensos los colores, los sonidos, los olores—, y también la facultad de verse a sí mismo en la exacta dimensión del valor de su sitio en el mundo. Un mundo de peregrinación, al cabo de la cual, romero cansado, con el pelo gris de años y de penas, llega al santuario, en su *tercera vía,* la unitiva.

Con la debida perspectiva, Blan adquiere dimensiones extraordinarias. Es el hombre en pugna, el "invencido, el invencible". Su resentimiento, su apetito de revancha, su sed de justicia, son de un sublevado. El orgullo es su fuerza, mas también su pecado. Y cuando descubre que se ciernen sobre él el silencio y la soledad, una brizna de fe parece incorporarlo nuevamente a la vida, a su sentido último que, impenetrable a la razón del hombre, sólo puede alcanzarlo el corazón por la fe y por el amor. Es así como la cita del *Endymion* de Keats, adquiere toda su vigencia: "...yes, in spite of all / some shape of beauty moves away the pall...", pues Mallea actualiza el ideal clásico de la *kaloka-gathia* griega aproximándolo al ideal cristiano con un símbolo altamente poético.

La falacia —tercera novela del libro— es quizá la más lírica y la más desesperada. Es la formulación de una incompatibilidad mortal con un mundo donde se han subvertido todos los valores. Así la justicia, la caridad, la verdad, el honor, el sentimiento de grandeza, el decoro clásico, y la misma persona humana se han deformado negativamente, hasta llegar a una oposición extrema desde la cual toda salida parece imposible y toda tendencia hacia un orden, utopía.

El protagonista, Augusto Daza, advierte que habita un mundo que ha devenido extraño, engañoso, falaz. El mundo se ha convertido para él en una "pista

desagradable" que tiene urgencia por abandonar. Lo dominan un estado de espíritu al que la misma razón va dando argumentos para la desesperanza y un enorme cansancio para proseguir con un juego del cual desconoce las reglas. Oprimido por la culpa de los otros y por la propia, siente que ya no puede vivir "en este mundo, un mundo en descomposición, un mundo que no vale la pena, un mundo de deicidas y victimarios".

La capacidad para "resistir", para "seguir estando", lo abandonan, y un día se interna en el mar y muere en un acto de protesta y de sacrificio. "Quizá he sido eso: el hombre, el viejo, que debía irse, para que venga el otro, el nuevo. Ésa es mi parte y mi significación. Ésa es mi voz y mi protesta. Debo dejar mi sitio al hombre más íntegro y más valeroso que llegará. De una sangre sacrificada puede nacer una alegría nueva", dice en la nota que deja al morir.

Mallea no convalida la actitud del protagonista. La compadece, sí, pero las últimas líneas de la novela expresan claramente su pensamiento y su concepción del mundo de acendrada fisonomía moral. El protagonista de *La falacia* asume sobre sí la culpa de todos los hombres. Es la víctima. Su conciencia hipersensible se descubre en una verdadera "incompatibilidad con la vida", en un mundo que ha perdido los valores del espíritu sustituyéndolos por sus contrarios o por sus aspectos deformantes. Un mundo que ha errado las metas del bien y se mueve entre los medios del mal; un mundo incongruente y absurdo donde se convive con la ignominia.

La actualidad de estas "crisis de conciencia suscitadas por la valoración en estado crítico de un mundo crítico", como dice Mallea en las breves palabras preliminares, no es, por otra parte, fruto de una creación caprichosa. La realidad la ha corroborado, creo, con un hecho: el suicidio de un joven argentino que parecería asemejarse en cierto modo al protagonista malleano. Según H. A. Murena, quien recoge la noticia en un artículo[3], el suicida dejó "una extensa carta, que, al parecer, terminaba con la cita de un párrafo de la autobiografía de Trotzky en el que éste afirma que todo hombre que no ha logrado cumplir con la misión que se fijó para su vida, es preferible que se elimine físicamente". Murena en este artículo de donde extraigo el dato del suicidio, señala el problema de la actual generación de intelectuales: "el problema de no enajenarse por completo de la realidad [...] hasta el punto de caer en el extravío, la locura y la necesidad de eliminarse".

Este conflicto, agrega Mallea en el prefacio a sus tres novelas, "estaba centrado en un hombre joven que creyéndose depositario de una deuda a cuyo difícil pago confería carácter personal y heroico, resultaba por reducción al absurdo, más deudor que el último hombre a la necesidad de veras heroica de mantenerse siendo hombre entre los demás hombres y para los demás hombres. Le faltó creer, *buscar su creencia*, ese fue su error trágico".

Nos hallamos ante el problema de la opción, de la posibilidad de elegir entre ser hombre, mejor aun, *resistir*, a dejar de serlo, claudicar. (O convertirse en rinoceronte, como en Ionesco.) Aquí Augusto Daza opta por no caer en un término de renuncia de los más altos valores humanos, pero paradójicamente, para caer en su propia destrucción, por carencia de fe. Él es el hombre desesperado en la acepción etimológica del vocablo. Desprovisto de virtud, de fuerza,

[3] *Cuatro observaciones sobre el Brasil*, en *La Gaceta*, Tucumán, 3 de julio de 1966.

BIBLIOTECA NACIONAL

sucumbe a una circunstancia adversa y pervertida donde la única elección posible de subsistencia es la heroicidad. Es nuestro mundo actual, de aquí y ahora, pero que no ha variado mucho desde el comienzo de los siglos. Es el que han denunciado los grandes escritores testimoniales como Quevedo: "Vinieron la verdad y la justicia a la tierra: la una no halló comodidad por desnuda, ni la otra por rigurosa"; o Gracián: "Todo cuanto hay, se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla..." Pero el mismo Gracián nos da la fórmula para llegar venturosamente al término del viaje: "Tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad".

Sí, éste es un mundo para hombres de virtud heroica. Augusto Daza no lo es. Él lo reconoce y así le dice a su mujer: "Ni en tu beneficio puedo hacer nada. Porque soy débil. [...] Y porque he perdido mis fuerzas...".

En el hermoso final, Mallea insiste en una proposición que es consustancial a una actitud constante en toda su obra: "No tan sólo el infinito amor humano, sino, más aún, la guerra por el infinito amor humano es el principio de toda salvación". Esto es, sin fe, sin caridad, sin lucha, no hay salvación.

La descomposición de un mundo que es la manifiesta descomposición del hombre moral es lo que denuncia *La falacia*. El protagonista sucumbe y esto es lo que le espera al hombre sin *virtud* y que no posee el pleno ejercicio de su libertad sin temor, ya que el temor hace siervos a los hombres. Y como dice Mallea en *Poderío de la novela*, "lo primero es la libertad, pues sin libertad no hay verdad y sin verdad no hay ventura de conciencia".

En cuanto al estilo, es el estilo de los "retratos de almas solitarias en conflicto" que señalara en nuestro autor el recordado Pedro Henríquez Ureña. Para un épico de almas, como lo es Mallea, la búsqueda de lo trascendental es la característica, y los símbolos constituyen —junto con la metáfora— uno de los instrumentos más poéticos de su estilo, con el que trasciende la realidad. No es un realista, ni un naturalista, ni le interesa el color local, y como ha dicho Guillermo de Torre, "merece ser puesto al nivel de los mayores novelistas europeos contemporáneos".

Refiriéndose al estilo de Mallea, ha dicho Ángel Mazzei que "templa en cada caso el tono dominante que requiere la naturaleza de la situación que presenta" y que "ese tono dominante que une concepción e instrumento es el que refleja la autenticidad de la posición de Mallea frente a la novela". Para su análisis estilístico (que sólo sugiero por imperativo del espacio), contamos con los instrumentos de una teoría trascendental del símbolo, ya que éste constituye, más que un factor poético, la base misma de su expresión desarrollada en una atmósfera densa y necesaria a esa búsqueda de lo trascendental que es característica de la obra. Es el *símbolo íntimo* —según la denominación de Urban—, un símbolo intrínseco pero más profundo, el que más aparece en Mallea. Como dice Urban, "las imágenes o ideas se toman de relaciones más estrechas y más intuibles y se usan como expresiones de relaciones más universales y más ideales que, a causa de su penetrabilidad e idealidad, no son directamente expresables". Esa densidad ideológica sólo puede expresarse por medio de símbolos, como acontece con Kafka.

Así, cada una de las novelas de este tríptico es un símbolo fundamental, dominante. El mismo título, tan preciso, y las palabras preliminares de Mallea así lo confirman. Además, como ramificaciones de ese símbolo básico, otros aparecen en cada novela para expresar el mensaje y el conflicto que comportan. En *Los ensimismados,* el desajuste entre hombre y mundo es por demás evidente. El "ensimismado" es un enajenado. Todos los personajes son ajenos al mundo real. Sus huidas se efectúan por diferentes modos, pero son fugas al fin, y de una honda dramaticidad. Como la de Clío, en su desesperado intento de suicidio; o la del anciano que se refugia en sus versos, absorto e ignorante de todo lo que sucede a su alrededor; o de las hermanas Mirago, en esa casa que también es un símbolo de la prisión en que viven, y las que, a pesar de las anotaciones situacionales, por contraste advertimos claramente que *no viven allí,* sino más bien en un purgatorio de cámaras oscuras y secretas, obsesivas e infranqueables. Cuando una de las tres huye con el hombre equivocado, esa huida conlleva la significación de su condena definitiva.

También en *El resentimiento* hallamos otros símbolos. Blan, el plantador, el orgulloso, el resentido, para compensar el impulso destructor que lleva todo resentimiento mediante un acto creador que lo salve, se dedica a plantar árboles. De ello hace su ideal, su fin, su "deber religioso". Es su forma ritual de intentar la salvación. Pero lo que nace del resentimiento, del odio, no puede construir ni salvar. Y dentro de sí reconoce "al hombre con puro infierno y ni un pedacito útil de mundo...". Es así como luego de su blasfemia, de su ofensa contra el Ser superior cuyas manifestaciones son incomprensibles y absurdas para la razón humana, la consecuencia es el castigo, la culpa, la caída manifestada por una especie de derrumbe vital, donde los sentidos han perdido su potencia. La carta —la confesión— es su propia catarsis, y la mujer que lo espera es símbolo del amor que salva, del amor como fin último y sin el cual nada tendría sentido. Es el perdón de Dios, al que se llega por el ejercicio de las virtudes teologales, además del arrepentimiento.

En cuanto a *La falacia,* la más trágica y pesimista actitud del hombre está expresada en un lenguaje tenso, adecuado a la intensidad de las fuerzas que obran sobre el protagonista que opta por el suicidio antes que por la lucha. Renuncia a la heroicidad, que es la forma laica de la santidad. Si el hombre no deviene héroe o santo, si no muere el hombre viejo para que advenga el hombre nuevo, el ser humano será destruido. La destrucción no es aquí la muerte física sino la dejación de una cualidad esencial del hombre para ser hombre, esto es, la capacidad, la fuerza para *resistir,* empleando un término caro a Mallea. Y sin ese heroísmo, sin esa capacidad, el hombre se convierte en otra cosa.

La frase de Lawrence Durrell, que sirve de heraldo en Nueva York a la aparición del volumen con las traducciones de siete obras de Mallea, caracteriza con justeza la calidad de su arte: "Su estrella está alcanzando su cenit y el lector podrá reconocerlo como el maestro que es".

Lucía de Sampietro

BIBLIOTECA NACIONAL

EL MODO DE SER ESENCIAL DEL HOMBRE

Este libro * de la conocida ensayista española, aporta una peculiar idea del soñar, fundada en una concepción, no menos original pero sólo esbozada, de la temporalidad como modo de ser esencial del hombre.

El soñar es, en ciertas condiciones, la fuente de la creación poética. En un análisis personal y sugestivo de obras representativas de la literatura occidental, María Zambrano interpreta, desde el punto de vista del soñar así concebido, los géneros arquetípicos de la creación literaria.

El propósito de esta reseña es explicitar el fundamento filosófico de tal interpretación de la "creación por la palabra".

La actividad de la conciencia transcurre en un tiempo sucesivo reducido a presente: pasado y futuro son recogidos por la conciencia mediante la "representificación" y la "previsión" y quedan absorbidos por el presente en que la realidad se hace visible, se "presenta". Mediante este tiempo propio de la conciencia —tiempo sucesivo reducido a la continuidad del presente— el sujeto trata adecuadamente con la realidad: ésta pasa y se va del sujeto, éste entra y se defiende de ella. Al liberarse de la realidad, el sujeto se libera de sí mismo, pues vivir es, para el hombre, tomar posesión de la realidad, incorporar y hacer suyo lo otro.

El hombre, reducido a sujeto consciente, trata sólo con una parte de la realidad y de sí mismo: con aquella que le hace posible la vida pero que, al mismo tiempo, le oculta su verdadero ser. Su mundo es, en tales condiciones, semejante a una "plaza fuerte sitiada" en que el horizonte es frontera para siempre inmóvil.

Pero hay una forma de existencia, tan esencial al hombre como el ser consciente, que lo lleva más allá de la conciencia hacia sí mismo. Esa forma es el *soñar* que quiebra la perfecta vigilia y *despierta* al hombre en su ser propio, ámbito de peligro donde la conciencia, si ha ocupado el lugar del hombre mismo, no se aventura.

La forma del soñar no se da sólo en el dormir. Es una categoría existencial definida por un peculiar modo de estar el hombre en el tiempo, que actualiza una dimensión de la temporalidad distinta a la del pasado-presente-futuro de la conciencia. Este modo de estar en el tiempo implica una absolutización de la realidad soñada: ésta no se recorta de la realidad sino que la reemplaza, se fija al instante del sujeto y lo convierte en un siempre atemporal. Cesa así el transcurrir liberador y el sujeto es poseído por el contenido de su soñar.

Los contenidos de la forma-sueño, forma en que el tiempo propio de la vigilia se destruye y en que el sujeto queda sumergido en la atemporalidad, son la expresión del ser original del hombre, de su ser dado o recibido. Tales contenidos colocan al hombre frente a su fondo y raíz, frente a su "entraña infernal", que debe ir desentrañando, revelando y realizando en el tiempo, mediante la transformación que en ese ser recibido opera la libertad. La libertad es aquel constituyente esencial de la existencia humana por el que el hombre trasciende su ser y lo toma a su cargo. Esta constitutiva exigencia de trascen-

* María Zambrano, *El sueño creador (Los sueños, el soñar y la creación por la palabra)*. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias. Universidad Veracruzana, México, 1965.

dencia por la que el hombre difiere de su propio ser y es libre, lo "desenclaustra" de su ser recibido, lo "despierta". El tiempo es el camino de la libertad, a través del cual ésta va despertando, develando y transformando el ser original descubierto por el hombre en la forma-sueño. El tiempo de la conciencia cumple su función mediadora, su ser-camino de la libertad, sólo si el hombre deja invadir su vigilia por el sueño que lo une a su raíz. De otro modo, el hombre es una pura conciencia falsamente soberana, desarraigada del ser sobre el que se ejerce su acción y su libertad. "Pues que la vigilia no consiste en ese imperativo mirar que rechaza al sueño, al ser inicial hasta el último confín de la conciencia. Si es así, deja entonces la realidad de ser camino para convertirse en un simple lugar donde la conciencia se instala vigilante y que la conciencia ocupa para que nada de verdad suceda, o más bien para que lo que suceda sea nada o como nada... que nada suceda con el ser".

El soñar, la forma-sueño, es así el punto de inserción de las dos dimensiones constitutivas del hombre: ser y trascendencia, pasión y acción, destino y finalidad, necesidad y libertad. Ambas dimensiones, definibles por tales pares de conceptos, se ofrecen una constante resistencia, una lucha incesante. El hombre es el ser que *padece* su ser, en tanto la pasión o pasividad constituida por el sometimiento al ser recibido se ve continuamente horadada por la exigencia de trascendencia, por la acción de la libertad. Por su ser recibido, el hombre es pura pasión, ser poseído por su propio ser. Por su libertad, el hombre actúa perforando esa pasión, despierta y se realiza. Acción que se ejerce sobre la pasión y jamás triunfa de ella definitivamente. Pasión cuyo sentido profundo es ser impulso de la libertad que ha de volver a crearla siempre, para trascenderla. Padecimiento constituido por esta libertad en lucha y que define la condición humana como condición trágica.

La realización del hombre se manifiesta en la configuración de un argumento personal cuyo lugar de aparición, desde donde arranca la libertad, es la atemporalidad del soñar. Hundido en la atemporalidad, el hombre se despierta en lo hondo de su ser expresado por el contenido de su soñar. Éste aparece pleno de un sentido oculto que la libertad va desentrañando en un argumento que se despliega en el tiempo. El tiempo, en su aspecto primario del fluir dentro de la conciencia, es la forma de este argumentarse de la vida humana a través del cual el hombre se realiza.

De modo que el hombre se encuentra consigo mismo, se crea a sí mismo en el soñar. Pero no todo soñar es materia y origen de la creación humana; ya sea de la creación en un sentido amplio, como autorrealización, o en el sentido especial comprendido en aquél, de creación literaria, de creación por la palabra. Lo que decide sobre la virtud creadora del sueño es el movimiento íntimo del sujeto bajo la atemporalidad. Este movimiento debe contener la exigencia impostergable de una acción que trascienda el contenido del soñar y devele su sentido oculto.

Lo aquí expuesto ha querido aclarar el esqueleto filosófico-antropológico que presta fundamento a la concepción del sueño como fuente originaria de la creación poética. Se ha propuesto explicitar esquemáticamente las ideas antropológicas implícitas en tal concepción. Ideas cuyo contenido, rico en sugestión, ofrece amplio margen para una elaboración propiamente filosófica.

María Elena Lasala

BIBLIOTECA NACIONAL

LO EXTRAORDINARIO SIN NATURALIDAD

"Deseché al punto aquel orden siniestro de mis ideas, y me aferré a las tranquilizadoras imágenes que me circunscribían: el olor familiar de las carnes asadas, el humo de las leñas encendidas, el diálogo de los camioneros que se narraban sus aventuras de camino, todo ello me hizo recordar otros fogones, allá, en el sur, y mi niñez que se adormecía entonces junto al asador cordial y bajo un arrullo de reseros que también dialogaban su penuria terrestre. La vista se me nubló de lágrimas; y así, entre un llorar y un recordar, me fui deslizando a un sueño bienhechor, profundo, sin imágenes. Al despertar, vi que se habían renovado las asaduras en la parrilla y los camioneros en las mesas." ¿Por qué estas líneas de *El banquete de Severo Arcángelo* (pág. 212) * me hacen detenerme, releerlas y aislarlas de los ripios que las anteceden y las siguen? Sin duda —me digo— porque, en una feliz y quizá involuntaria combinación, este párrafo muestra un conjunto de elementos que, por su carácter real y concreto, sólidamente anclado en la vida real, son a la vez capaces de evocar algunos de los permanentes símbolos de la criatura humana: el fuego del hogar, la sugestión de los caminos, el diálogo de los viajeros quizá reunidos por azar (en esa "churrasquería elemental instalada junto al camino, en un rancho de adobe, con su parrilla en el centro y algunas mesas alrededor, ocupadas a esa hora por camioneros lisos y primaverales como la noche a la que iban o de la que venían", p. 210), el recuerdo de la niñez y la tentación del sueño son vínculo que nos han unido a otras obras de arte del lenguaje. Sí, esto es literatura. Y literatura es, en el mejor de los casos, lo que encontraremos en las páginas de este libro que trata —penosa, fatigosamente— de ingresar al nivel de la novela. Literatura, pero también retórica y algunos peripatéticos razonamientos, y un poco de teología y otro poco de ciencia-ficción primaria: algo así como la cruza fortuita, en una audición de radio, de San Agustín con Julio Verne.

Es significativo y revelador que el pasaje transcripto proviene de un momento en el que el protagonista de esta historia ha escapado de la mansión de San Isidro donde se desarrolla la mayor parte de la acción. No se da esta calidad de cosa directa, por el contrario, cuando estamos dentro de los límites de esa finca fantasmagórica, donde Lisandro Farías, protagonista y testigo (más lo último que lo primero) parece tratar con unas pocas personas y con muchísimas abstracciones. Es significativo pero inevitable, diríase. La atmósfera de la casa de Severo Arcángelo no es la de una casa real, sino la de una residencia simbólica; los habitantes son pocos, y de ellos se saben cosas escasas y a veces contradictorias. Hasta los sirvientes, necesarios en una casa de esas dimensiones, aparecen y actúan como categorías simbólicas: "los hombres de cocina desertaron sus ollas y sartenes; abandonaron sus herramientas los peones de jardín; en el garage los chóferes y los mecánicos desatendían sus oficios para salir al aire libre y juntarse con sus camaradas de ilusión. Los espié a todos, y los vi reunidos a la sombra de los bosquetes y entregados a pláticas lírico-grotescas en las cuales debatían su fervor colectivo" (págs. 138-

* Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

139). ¡Lírico-grotescas, sin duda! Tal es el tono de estas páginas: de comprador lirismo en unos pocos momentos, cuando Lisandro Farías se asoma hacia afuera o hacia atrás, hacia algunos recuerdos de infancia; y de irremediable grotesco en el resto de las transacciones, dominadas por cierta inverosimilitud esencial, que no tiene que ver con la creación de una ficción novelesca sino con la inhabilidad del autor para transmitirla en forma convincente[1].

La fundamental ruptura interna de *El banquete de Severo Arcángelo,* en efecto, no tiene que ver con la presencia de ideas, ni con su manejo según los cánones de una lógica secreta, ni con la presunta ordenación de los hechos que las expresan en la forma que el autor, con bondad gratuita, llama de "teorema". esa ruptura se produce, más bien, por ignorar el principio fundamental de toda alegoría, ficción que, como dice el diccionario, "presenta un objeto al espíritu de modo que despierte el pensamiento de otro". Por este medio, la composición alegórica relaciona dos órdenes distintos: el de las ideas y el de los personajes. Los personajes, según la elemental definición citada, sugieren las ideas o aluden a ellas; las ideas se "encarnan" en los personajes, toman cuerpo en ellos. Eso, lamentablemente, no ocurre en este libro: las ideas y las criaturas humanas se mantienen en dos planos separados. Estas últimas (aun las que parecen predestinadas a cierta explicitez funcional: Arcángelo, Pedro y Pablo, Gog y Magog) circulan por el libro diciendo palabras muchas veces bien hiladas, y con igual frecuencia retóricas y vacuas, artificiales y casi impronunciables en voz alta. (Por ejemplo: "Desde antes de Babel y su torre orgullosa, ¿no estaba la tierra como en expectativa de un sacrificio inmenso? Desde antes del Arca flotante en su diluvio, ¿no alentaba en el mar algo así como la promesa de un increíble sacrificio? Desde antes que se alejara el Hombre del árbol primero, ¿no latía en el jardín la esperanza de un sacrificio doloroso? Desde antes que profiriera el Verbo lo suyo proferible, ¿no punzaba ya en Él algo así como la angustia de un necesario sacrificio?", págs. 274-275. Que trozos de esta clase se presenten como momentos de diálogo me parece una de las grandes ironías del libro.) Y, por otra parte, el autor sigue descargando sobre nosotros su pesada artillería de grandiosas abstracciones, hasta que consigue convertirlas en tristes clisés. De esa forma, el libro mismo, reflejo del banquete de que habla su título, admite la explicación que Farías en cierto momento da de ese presunto acontecimiento (pág. 261): "La manía de lo teatral, que tan reiteradamente comprobara yo en los arquitectos de la empresa, me sugirió entonces un sentido nuevo, todo en el Banquete se organizaba —calculé— bajo cierta necesidad, avidez o lujuria de la expresión, como si lo moviera y empujara una 'cólera del verbo'." ¡Curiosa y a la vez exacta definición! Confesión involuntaria pero forzosa: este libro está movido y empujado por una "cólera del verbo", por una necesidad de violento desahogo que no permite *decir,* sino a lo sumo *proferir.*

[1] No es el único de esos elementos grotescos el relato de una aparente sublevación que se resuelve en una suerte de "planteo gremial", pág. 182. De un efecto grotesco distinto, por su carácter involuntario, es la mención de Perón en este enredo juiciofinalista: "Por su parte, Nehrú [sic], De Gaulle y Nasser piensan en un Tercer Mundo que veinte años antes se atrevió a idear un argentino ahora en el destierro" (pág. 133). Esta alusión resulta más incomprensible si se considera que Perón parece estar retratado en el libro en la figura de Impaglione, a quien repetidamente se nombra como "el Alcahuete en Fa Sostenido".

BIBLIOTECA NACIONAL

El banquete de Severo Arcángelo es una novela fracasada, no porque carezca de algunas páginas recordables —lo cual sería inconcebible en un autor de tan bien ganado prestigio— sino, fundamentalmente, porque Marechal no logra articular sus pensamientos o intuiciones a través de imágenes humanas creíbles. No estoy defendiendo ni un realismo a machamartillo ni la necesidad de una explicación escolar. El viaje por las entrañas de Buenos Aires, en el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, es fantástico pero creíble, y como tal perdurable. La figura de Madame Trépat, en *Rayuela* de Julio Cortázar, es inexplicable pero también inolvidable. En Kafka, en Hesse, en *La ciudad detrás del río* de Hermann Kasack, hay multitud de entes o situaciones de ficción que sólo pueden subsistir mediante la aceptación del lector. Lo que pasa es, sin embargo, que en estos casos uno es *forzado* a aceptar, como lector, lo que en su "vida ordinaria" —de profesor o tendero, empleado de banco o jubilado nacional— *sabe* que no es válido. Es forzado por el escritor, por supuesto. Siempre que éste sepa cómo lograr esa recreación de la realidad (cotidiana o mágica) que es la marca más alta del arte de la novela. Marechal no lo ignora, al menos como crítico: "me dije que si Lo Extraordinario parece hoy inaccesible a la criatura humana es porque la criatura humana se ha venido apretando en horizontes mentales cada vez más estrechos, y porque la zona cortical de su alma se ha solidificado en un cascarón infranqueable; y que le bastaría con ofrecer algunas 'aperturas' en la cáscara frágil aún de su endurecimiento para que Lo Extraordinario se le manifestase con absoluta naturalidad" (pág. 12). Muy cierto, pero de ello no se sigue que el autor de esas líneas sea capaz de hacerlo. Y la prueba está en que su confusa y acumulativa simbología —la planificación de un banquete infernal como tarea propia del fin de los tiempos, el arca de significado estrechamente similar, la Cuesta del Agua o tierra prometida, el regreso a la puerilidad, la mujer vacía y el hombre robot— sólo sobrenada entre los fragmentos inconexos de acción que pueden percibirse en el panorama general de la novela, sin integrar con aquéllos un todo coherente. El prólogo promete una novela de aventuras. El cuerpo de la narración se refiere a la preparación de un banquete y, entre otras cosas, a la existencia o inexistencia de un lugar denominado la Cuesta del Agua. En el epílogo, casi 300 páginas más tarde, figuran estas palabras: "Como yo le solicitara luego pormenores del Banquete mismo, volvió a decirme que razones obvias le impedían ir más allá de su organización, como asimismo revelar detalles atinentes a la Cuesta del Agua" (pág. 290). ¿Razones obvias? Si lo fueran no habría necesidad de decirlo. Pero este corte tajante responde en verdad a otro objetivo: terminar de alguna manera un enredo teológico-folletinesco que ya se le ha ido de las manos al autor. La "novela de aventuras", inexplicablemente confiada a un personaje que es una suerte de testigo desconfiado y profesionalmente pasivo, ha terminado en un largo relato que promete pero no da. Ya sea porque haya sido escrita a lo largo de un período demasiado dilatado[2], ya porque el autor no haya conseguido concentrarse lo suficiente

2 Hay indicios que parecerían corroborar esta hipótesis. Por ejemplo, en la pág. 88 se habla de grabaciones "en alambre" cuando en otros lugares, por ejemplo en la pág. 12, se menciona el procedimiento de registro sonoro que hoy se utiliza, es decir las cintas magnetofónicas. A propósito de lo auditivo, merece anotarse que todo lo que se refiere a la

para lograr un clima y una acción auténticamente novelescos, *El banquete de Severo Arcángelo* es un chasco literario.

David Lagmanovich

CÓMO GANAR AMIGOS E INFLUIR EN EL AMBIENTE

Cada vez son más raras las ocasiones de encontrar piezas de humorismo tan elegante como el reciente libros de Salas *. Por más dicho y repetido que sea, volvemos a caer en la cuenta de la enorme distancia que media entre la comicidad y la ironía, entre el juego del absurdo y la sátira de costumbres.

Imbuidas de verdadera sabiduría y experiencia (no esa "experiencia" que a menudo se resuelve en la mera acumulación de años, sino una penetración profunda a través del velo de los hábitos, que sólo viene de una cierta agudeza espiritual), estas pocas páginas merecen ser leídas por todos los que de una u otra manera tienen contacto con el ambiente intelectual y participan de él, aun como simples lectores.

Hemos dicho que su humorismo es sutil, porque esta nueva *epistula ad Pisones* ofrece hasta bien avanzada su lectura un engañoso aspecto de seriedad; de tal modo, sus consejos a un joven intelectual provocan ya sea un escozor molesto, ya una aprobación cínica, antes que el lector comience a caer en la cuenta de que la seriedad es sólo aparente.

El autor se dirige a un ex alumno (puesto que evita rodearse de discípulos, hemos omitido la palabra) para orientarlo, como zorro viejo de la cultura, en la azarosa búsqueda del éxito literario.

Las primeras recomendaciones, dadas en estilo sobrio y cultivado, parecen hacerse eco de un cierto cinismo harto conocido. "No se dedique Ud. a los temas que realmente le interesan, dice, sino a los que el público quiere"; no frecuente los libros sino los cenáculos; hágase amigo de diplomáticos y mandarines y lleve estricto control de los aniversarios y fechas históricas...

Sólo cuando la ironía se vuelve menos velada, se hace evidente una amarga sátira de nuestra *intelligentsia* y se capta el sentido de estos consejos para arrivistas potenciales. El cultivo de las "relaciones públicas" y algunos viajes por Europa pueden hacer y hacen, según la fórmula, un reputado escritor de cualquier mediocre. Un cierto estilo de pudor, sin embargo, es requisito imprescindible: no basta con ir a París o a "Firenze" (nunca Florencia) y volver para contarlo con la impetuosidad de un turista, sino hay que salpicar las conversaciones con displicentes referencias a aquello: hacerlo, confiere para siempre un halo de ilustración y madurez que años de trabajo erudito no lograrían nunca. Entre otros mitos de la intelectualidad criolla, el del Viaje de Estudios al Viejo Mundo, es uno de los que con mayor virulencia demuele Salas, junto con los grupos amistosos de influencia, los *curricula* y otros tantos vicios burocráticos.

---

música denota una ignorancia bastante notoria (por ejemplo, el llamar a la misma obra alternativamente "sinfonía" y "rapsodia", pág. 229), que llega a su punto culminante en el capítulo dedicado al ensayo de la Orquesta del Banquete.

* ALBERTO SALAS, *Nueve cartas a un joven intelectual*. Buenos Aires, Troquel, 1966.

BIBLIOTECA NACIONAL

Pero, a diferencia de los consejos del Viejo Vizcacha, que según Salas, Hernández no repudió de una manera suficientemente categórica como para dejar fuera de duda una supuesta complicidad, estas recomendaciones concluyen en la autocrítica de hacernos sentir a todos un poco culpables de estas debilidades.

Una sola regla, madura y meditada si bien no excitante, deja Salas para quien haya sorteado los anteriores escollos:

"No se apure, no se apure a vivir ni a escribir; acostúmbrese a estar solo, a no aceptar trabajos de encargo ni a realizarlos para algo, sino porque a Ud. le da gusto y gana... Diga sólo lo que tiene en el alma, que lo demás vendrá solo..."

Pablo Capanna

NOVELA SIN VENCEDOR

¿Quién es el vencedor en esta novela de Marta Lynch*, corta en su secuencia temporal pero compleja en su presentación de un grupo de disímiles vidas que parecen relacionarse entre sí sólo a través de compartidas frustraciones? Dos personajes propone primordialmente a la contemplación; dos muchachos argentinos que parecen salir a flote a la vida después de catorce meses de servicio militar puntuados por revoluciones inútiles y por repugnantes forcejeos entre lo que ahora se llama "grupos de poder". Benjamín, en quien descansa la responsabilidad de la narración, es campesino. Tulio, el compañero de conscripción que se le adhiere, proviene de las "villas miseria" de Buenos Aires. ¿Es alguno de ellos el vencedor? No: son dos derrotados. Benjamín se portó bien, fue un respetuoso asistente del teniente Plá (ese patético personaje que pinta, él más que nadie, lo que puede ser el despiste de los cuadros militares de un país), terminó como cabo conscripto; Tulio fue un oportunista, un vividor, un charlatán. Al salir, Benjamín sólo puede ir a su pueblo, que es un pequeño infierno puntano; Tulio no tiene adónde ir. Vagan un poco juntos; alternan en los favores de una renga sirvienta de pensión; visitan Plaza Italia (un viejo equívoco trata de conquistarlos) y la Costanera (un hombre equívoco parece conquistar una nenita); Benjamín consigue un conchabo de peón en una estación de servicio; al final lo abandona. Estos episodios, que no están relatados aquí ordenadamente, son coronados por otros dos cuya narración requiere extensiones disímiles, pero que son absolutamente simétricos. En el primero de ellos, Tulio lleva a Benjamín y a un amigote ocasional a la "villa miseria" de donde salió, a fin de que disfruten de la compañía de sus hermanas, que allí ejercen la prostitución; en ese momento se va a establecer una relación entre Benjamín y Rosita, una de las hermanas de Tulio. En el segundo episodio —que cubre toda la segunda parte del libro—, Benjamín, un poco contra su voluntad, lleva a su pueblo a Tulio; en la chacra de donde Benjamín salió, y donde desde antiguo la Vieja ha suplantado el lugar de la madre huida, el padre se acuesta con las hijas y una de éstas se ha casado con un

* *Al vencedor*, Buenos Aires, Losada, 1965.

presunto criminal escapado de la justicia; la otra casi se mata al provocarse un aborto; hacia el final del libro, parece que se va a entablar una relación entre Julio y Brígida, una de las hermanas de Benjamín.

Vistas en su conjunto, estas dos vidas son paralelas; la relación entre Tulio y Benjamín no es la de demonio y esclavo, sino la de una casi total identidad, de la que proviene su fraternidad o identificación. Tulio y Benjamín no se parecen en lo que son, sino en lo que tienen que ser de acuerdo con sus circunstancias vitales. En el caso de ambos hay una madre ausente (la del uno se fugó con un jockey, la del otro con un viajante); un padre degradado (el de Tulio duerme la borrachera en cualquier baldío próximo a la casilla donde sus hijas ejercen su comercio; del otro ya se ha hablado); hermanas corruptas; en lo que queda de ambos hogares se insinúa el extraño aprovechador (Vicente o Jáuregui, o quizá el propio Tulio). Ignoramos cuáles puedan ser las personas que, en el caso de Tulio, ostentan valores positivos; para Benjamín, se reducen a la maestra de su infancia y al teniente, y ambos son seres de lamentable inutilidad.

Es obvio que la autora no pretende que veamos en Tulio y Benjamín —los principales *vencidos* de la novela— dos casos únicos, ni mucho menos: ellos han de tomarse como ejemplarización de las peripecias de los grupos humanos a los que pertenecen, y no sé hasta qué punto del pueblo argentino todo. Ellos ejemplifican, sobre todo, la ruptura de los vínculos comunitarios hacia adentro (en sus respectivos grupos) tanto como hacia afuera (en relación con el resto de la comunidad) y la consiguiente caotización de la vida individual en dos segmentos de la sociedad contemporánea argentina: el proletariado campesino y el proletariado semiurbano que puebla las barriadas marginales o "villas miseria". ¿Aparecen otros grupos sociales? Sí, y siempre la crítica (a través de los ojos o del comentario de Benjamín) se ejerce con acidez. Poca esperanza puede abrigar quien coincida con el personaje de Marta Lynch en su apreciación de las características vitales de militares (varias escenas de cuartel), representantes de la pequeña clase media (la dueña de la pensión, el dueño de la estación de servicio), representantes de la clase alta (la novia del teniente y su familia; los dueños de la estancia) y algunas categorías más, entre las cuales no hay que olvidar la estampa del empleado público (el correo en Balde) ni la del caudillo más o menos campesino (visita del comisario).

Ante la falta de referencias en contrario, habrá que concluir que similares juicios vitales merecen otros sectores de la sociedad argentina que sólo asoman tangencialmente a las páginas de esta novela, o que no asoman a ella en absoluto: la Iglesia, la vida gremial, los grandes grupos industriales, los partidos políticos. ¿Por qué no? Si trasladamos a un plano más avanzado de significación la alegoría creada par Marta Lynch, la podemos traducir como el desamparo de nuestra vida comunitaria (Benjamín y Tulio) en circunstancias en que una quiebra completa de los valores de autoridad y orden tradicionales (padres, ejército, maestra) y la imposibilidad de confiar en el prójimo, en el hermano (Rosita, Lucía) nos pone al borde de la autodestrucción o de la caída en manos de los explotadores. Repito: ¿por qué no? Un hecho que surge claramente de las páginas de la novela es la comprobación de que existe una profunda división entre los argentinos. "Mientras corría me sentía asombrado

BIBLIOTECA NACIONAL

al descubrir que la gente se dividía en grupos, los que trabajaban abajo, los bacanes, los milicos por su lado. Pero ni los de un mismo grupo se entendían" (p. 50). Y también: "El patrón habló de peronismo y de que todos —desde entonces— éramos unos vagos asquerosos. A la gente como yo había que reventarla en todo, para que aprendiera. Había que aprender. [...] Debí haberle contestado que también él era peronista aunque no lo demostrara. Además, era tan provinciano como yo, había nacido pobre sin dudas, tenía las manos llenas de manchas de grasa, de cáscaras, de heridas viejas, su mujer tenía las piernas hinchadas por estar de pie pero allí estaban, prendidos a lo suyo para que nadie —menos un negro como yo— les fuera a sacar algo. No había piedad ni luz en las miradas de ambos. Los dos me reprochaban ser oscuro, la lentitud de mis movimientos y el haber tenido sueño esa mañana" (p. 53). Podrá cuestionarse la verosimilitud de estas y otras enunciaciones formuladas por Benjamín, pero no la existencia de un problema.

El cuerpo dividido de la Argentina es visible a través de una serie de perspectivas; desde las "revoluciones de juguete" en las que nadie muere, hasta estas notas sobre la incomunicación de distintos grupos que en teoría hablan el mismo lenguaje: "Algunos hombres, cuando llegaban al surtidor se bajaban del auto o conversaban conmigo. Eran alegres y simpáticos, me tuteaban y llamaban maestro al patrón. Pero descubrí en seguida que los que daban propina no eran los que se sonreían con nosotros: un alemán de cabeza calva, con dos mujeres al lado, una sobre otra, o la otra tipa, la que llevaba los pies en el tablero, dejaron una propina que alcanzaba para comer dos días. Pero ésos nó bajaban y al hablar lo hacían apretadamente, con una voz, un acento extraño, eran tipos de otra clase, de otra raza. Era un acento distinto al mío, por ejemplo el del rubio, que arrastraba las palabras lentamente. Todos comprendíamos las palabras del rubio pero de todos modos no eran las que usaban el viejo y la chica, por su lado, para entenderse. Aunque era un idioma para todos, no lo era del todo, como pasa con otras cosas importantes, la tierra misma, el país, las calles y las casas de departamentos que son iguales pero no lo son. Y por eso mismo las palabras y más que las palabras, la forma de decirlas, brotaban de las ventanillas pidiendo nafta o aceite con un tono que descubría al que hacía el pedido" (pp. 26-27). De nuevo: es discutible la posibilidad de que el personaje —tal como se ha definido previamente— perciba y formule estos matices; en cambio, la traducción hecha por el novelista de un hecho general en términos de la experiencia inmediata constituye sin duda un acierto.

En términos generales, la novela se destaca más por su aludida capacidad para establecer el curso de una narración, un acontecer que de alguna manera identifica ciertos aspectos de la vida argentina, que, por ejemplo, para alcanzar una eficaz presentación de episodios vitales a través del diálogo. A su vez, la voluntad narrativa no excusa a la autora de ciertos descuidos de estilo, inexactitudes de información y, simplemente, rasgos o actitudes poco verosímiles [1]. El valor de la obra ha de buscarse, en cambio, en la descripción ana-

1 Entre los descuidos de estilo, uno que se repite con fatigosa regularidad es el uso de formas verbales en "-ra" con significación de pasado, con lo que se logran efectos tan burocráticos como éste: "Me dijo que había quedado en encontrarse con un muchacho que conociera en la estación [...] el que le regalara la corbata roja" (pp. 30-31). Hay, por

lítica de ciertos aspectos de la Argentina contemporánea; y su energía, en la acertada contraposición entre "ese modo curioso de ser —aquí no ha pasado nada— en que nos disolvíamos todos" (p. 131) y la violencia que esa pasividad general puede producir como acumulación en un destino individual. Como ocurre con frecuencia en aquello que está observado directamente y transmitido con fidelidad, muchos pasajes de *Al vencedor* suenan hoy involuntariamente proféticos. Basten estas tres líneas (p. 114) como ejemplo: "Pero el vendedor de diarios grita que el Presidente está en la Casa de Gobierno y es domingo por la noche. Los militares deben haberlo vuelto a poner contra la pared".

D. L.

EL CERCO DE LA SOMBRA

Se puede obtener poesía por medio de prolongados ensayos con extremos opuestos y afinamientos progresivos, en busca de un equilibrio de lo contradictorio; también puede alcanzarse, sin descartar otras vías de acceso a su misterio, con una actitud ecuánime frente a lo admirable cotidiano. En un caso, generalmente se pone en relieve una concepción agridulce de la vida, en la cual los excesos del dolor y la desesperación suenan falsos; en el otro, se elimina el asombro, en actitud sabia y "aristocrática" de asumir el mundo. Guillermo Orce Remis * sabe que ambas aproximaciones al objeto expresivo contribuyen al lirismo, y así las valora, cuidándose de las claridades fugaces, de los lampos, y subrayando los mediodías que con su antorcha efímera disipan

---

otra parte, datos que debían haber sido verificados; por ejemplo, un sueldo de dos mil pesos mensuales puede ser que equivalga a un jornal de 80 pesos (pp. 20, 21), pero si de un adelanto de tres días de sueldo se descuentan 35 pesos (p. 27) no se puede obtener un saldo de 220 pesos. Si los protagonistas están en un lugar de la provincia de San Luis, por apartado que sea, no pueden estar "a mil trescientos kilómetros de la capital" (p. 100). No favorece el curso general de la novela el hecho de que se anuncie, poco más o menos, que "están por pasar" cosas importantes (p. 158: "Ahora recuerdo bien lo que comimos esa noche, porque uno recuerda las cosas que pasan en un día que ya no ha de olvidarse"). No se compagina bien la edad de Lucía ("no pasaba de los veinticinco años", p. 88) con la conducta de Ester, que es su hija, por precoces que hayan sido ambas; y me parece extremadamente improbable que en la provincia de San Luis se use la voz "gurí" (p. 109). Por último, este ser tan simple que es Benjamín tiene percepciones y vivencias sorprendentes; reflexiona, por ejemplo, que "la gente como yo recuerda lentamente sin que nada nos aflija demasiado porque de todos modos, es igual" (p. 9); utiliza giros sintácticamente tan complejos como "En mi casa no tengo que hacer otra cosa que seguir lo que están haciendo los demás" (p. 82); analiza sus acciones: "Nos besamos como si estuviéramos despidiéndonos en la puerta de su casa no en una asquerosa pieza dd quilombo" (p. 86). Nada de esto es fundamental, pero va configurando una imagen general de descuido formal. Además ilumina uno de los problemas del escritor argentino: ¿lee alguien sus originales antes de que éstos sean publicados? ¿Es posible que alguien los lea, o nuestra industria editorial se considera el margen de esas minucias?

* *A la pequeña luz del breve día*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

BIBLIOTECA NACIONAL

algo de la oscuridad radical del comienzo y del término de la existencia humana. La elección de un terceto de la Elegía IV de Fernando de Herrera, en que se alude a la brevedad de la vida, a su limitada duración entre la "pequeña luz" diurna y el "cerco de la sombra oscura", revela el propósito —más dinámico y temporal que estático y esencial— que anima los poemas de este libro.

El volumen tiene cuatro secciones, cada una de las cuales lleva por título un verso incluido en la misma sección; además, cada poema se distingue con un epígrafe descriptivo de su contenido. No es superfluo señalar estas particularidades, pues esclarecen la intención general del poeta, quien no ha querido ofrecer, ciertamente, una miscelánea de piezas periódicas. Por el contrario, una de las virtudes del conjunto es su unidad de espíritu y factura poéticos, ya que, aunque hay libertad métrica, el endecasílabo, el alejandrino y sus variantes subyacen a cada línea. Asimismo, demostrando buen oído, Orce Remis evita el "encadenamiento" de los versos debido a la intercalación de hemistiquios que traban el desarrollo de las ideas, y se adapta a lo que podría llamarse el fluir del aliento. De este modo, logra que la respiración natural de la breve pausa en que culmina cada verso coincida con el más amplio silencio que separa las estrofas. Con esto, esta poesía de claroscuros se aproxima a los ritmos comunes del lenguaje, expresivos de su insistencia en lo entrañable humano.

El idioma poético de Orce Remis es transparente y a veces tiene un "boato trascendente" como cuando recuerda el pasado: "Aún aliento imágenes de un río / de un viento que entibió mi cara, / ... con la agitada mano del calor / frente a tapias ilustradas / por pájaros sagrados"; o cuando murmura con asombro ante un paisaje: "(Aquí la lluvia construye sus imágenes / aquí eleva castillos y columnas, / capiteles eternos con cúpulas sonoras / ventanas oscuras, árboles, campo mágico)". Estos aportes lujosos, unidos a la claridad —que, en sus primeros libros a veces estaba velada de tono elegíaco—, hacen pensar que el poeta ha variado su enfoque. Pero, en cierto sentido, no ha integrado por completo los elementos nuevos con los que estaban equilibradamente dispuestos en sus libros anteriores: *Indecisa luz* (1944), *El aire que no vuelve* (1953) —cuyo título reproduce un verso de Basilio Uribe— y *En la luz perdida* (1960).

Creemos advertir una adjetivación a lo Molinari, que no se notaba antes, por ejemplo: "triunfante sangre"; "duros ponientes"; "derrotadas tardes"; así como ciertos símiles y alusiones de la misma fuente: "...somos breve siesta de palomas / y un triste azar de fuego"; "... llorando sobre el olvido / que abre largas rosas,"; "... la estación que arde / con granadas madurando / como heridas."

Con respecto al clima de ciertos poemas, se podrían señalar ámbitos implícitos en la realidad, no "dados", pero "dables", como el mundo de una rosa, o las huellas del futuro, evocativos de los espacios de Mastronardi. "Único entre solos / llorando sobre el olvido / que abre largas rosas, / cada madrugada..."; "Aquí está el tiempo, con el día / no el que conociste con fatiga, / sino otro, que traerá consigo / horas ardientes, costas de bruma,".

La habilidad del poeta para evocar vivencias sutiles hace que los períodos lógicos predominan sobre los *visuales*, desde que ésta es una poesía "referida": de acontecimientos más que de imágenes estáticas, sólo esbozadas de tanto en

tanto para poner algún hito en el discurso poemático. Así, en "Caemos sin pausa", el estado de ánimo se expresa diciendo: "Sin amor, pensando en él, / en su sonido / de tímida madera, / en su roce de penumbra", con una amplitud en cuyos claros el lector puede volcar sus propios contenidos. Quizás no sea desacertado interpretar que el poeta, "a la pequeña luz del breve día" de su madurez, quiera transmitir la intensa vida que cobran en el atardecer las cosas y los pensamientos, sin cesar heridos por desgastes y dolores.

La victoria fugaz del día sobre el cerco de la sombra nocturna, propone un obvio paralelismo entre la jornada cotidiana y la vida del hombre, símil que también se repite en todos los ciclos conocidos: las estaciones, el devenir, las series...

Esas certezas, nacidas de una melancolía resignada, de un lirismo que tamiza y elabora pacientemente dichas y sufrimientos, y del análisis del intrincado espectáculo del mundo que "mira pesadamente", orientan al poeta —pese a sus reflexiones sobre un contorno en el cual "...hay tantas cosas / que nacen y mueren ahora / sin resurrección, / sin pascua, sin manos fuertes / para alterar la vida..."—, ha aprendido también "...que a veces, en la tarde, / una nube es motivo de alegría."

Los mejores versos de Orce Remis resultan de una relación armónica con la vida poética, cuyo desarrollo lineal, neto y complejo a la vez, va ensartando las comprobaciones del poeta ante el destino cambiante.

Miguel E. Dolan

INTRODUCCIÓN A LA MUERTE

El tema de la muerte es uno de los vértices donde converge todo el pensar filosófico y religioso, aun el de Occidente. Aquí, después de adquirir estado de tema en el *Fedón*, en la filosofía medieval, concebida como *meditatio mortis*, y de sufrir el olvido de la filosofía crítica, la muerte reaparece en el horizonte del viaje emprendido por los pensadores "existencialistas".

Es erróneo, o por lo menos insuficiente, atribuir esta tematización de la muerte a una crisis moral o a un nihilismo moroso. Ya sea concebida como valla, como situación límite por excelencia (como lo hace el pensar existencial) o término destinal que infunda sentido al todo, según la línea existenciaria de Heidegger, la muerte es un punto de referencia constante para toda meditación radical.

El reflexionar sobre esta constante presencia liminar no significa desalentar todo esfuerzo sino situarlo en sus justos límites, con la vista puesta en el balance final. Al filósofo no puede tomarle desprevenido la muerte, y en este sentido, es la contrapartida de aquel personaje de Bergman (en *El Séptimo Sello*) quien, encaramado al árbol, insistía que "todavía no era hora".

En un reciente ensayo de García Astrada * el tema de la muerte se vincula con una problemática más amplia, la de la nada y la culpa. La muerte es enten-

* Arturo García Astrada, *Existencia y culpa*, Buenos Aires, Troquel, 1966.

dida aquí en su doble aspecto de finitud de la existencia y caducidad de las formas espirituales, dentro del marco de la crisis occidental.

En cuanto a lo primero, sigue la analítica existenciaria de Heidegger, dando análogo tratamiento a los conceptos de deuda y culpa. Existir es "estar fuera", es proyectar el propio ser finito; pero en virtud de la distinción fundamental entre ente y ser, la existencia se descubre deudora de su ser: quizás por eso, los poetas cantaron al mero nacer como una culpa. G. A. lleva este análisis aun más lejos e introduce importantes precisiones. Si la muerte, como límite, es lo que configura la existencia como finitud, entonces forma parte de ella con carácter fundamental. De tal modo, la muerte no se opone a la existencia sino a la vida, la vida en sentido "biológico". Precisamente en la muerte, con la aniquilación del ser vital, comienza la conversión hacia el Ser total, que abarca y resume en sí a la Nada, su síntesis.

Según G. A., en la muerte la existencia deja de ser vida, el existente deja de ser hombre, pues se sustrae al tiempo, pero inicia una vuelta hacia su "mismidad". Esta mismidad no coincide con el cuerpo ni con la vida corporal, sino con su ser. El ser del hombre consistiría en ser un peregrino de la vida, en un cuerpo, en un mundo y aun en un alma (p. 74) y la muerte, al *sacrificar* esa vida, se convertiría en *sacralización* vuelta a Dios. G. A. da así el paso que no se atrevió a dar Heidegger (el Heidegger de *Ser y Tiempo*) al fundamentar una doctrina de la inmortalidad, que mejor podríamos calificar de eternización. Esta concepción se resume en una evidencia: así como es escándalo para el filosofar que hay ente y no más bien la nada, la muerte se vuelve escándalo de que haya existencia y no más bien el Ser.

El autor expone esta doctrina en varios ensayos pensados como unidad y reunidos en un volumen, donde a veces no se aprecia claramente su conexión. La discusión sobre la "mismidad" del hombre la hallamos en un capítulo sobre la *humanitas,* que una vez más es puesta en tela de juicio. Los ensayos "Meditatio mortis" y "Existencia y Culpa" profundizan este concepto, mientras otros capítulos tratan de la alienación, de la comunicación y nos refieren la experiencia del autor con la mescalina (análoga a la de Huxley o de Alan Watts) que encontramos un poco gratuita en estas páginas.

En el apéndice se intenta aproximar, con éxito discutible, la meditación de Santo Tomás sobre el Ser (sosteniendo que el Doctor Angélico habría empleado la distinción ente-ser) y las páginas de Nietzsche sobre el Superhombre.

Un párrafo aparte merece el estilo, o más bien, el método. El juego de las etimologías, sabiamente empleado por Heidegger, se ha convertido en un verdadero método para una cierta filosofía, que lo emplea sin discreción. Muchas veces se han señalado los peligros de este procedimiento, que al querer desentrañar demasiado agudamente las implicaciones del lenguaje, cae en relativismos lingüísticos y crea dificultades "metagénicas" enteramente superfluas. Las etimologías barrocas de algunos filósofos y ciertos juegos de palabras, con su detenerse moroso en el lenguaje, amenazan convertir la filosofía en literatura. Nadie está libre de caer en este peligro, pues los problemas de lengua están en la raíz misma de toda era de crisis, aunque creemos que nuestro autor carga un poco las tintas cuando nos dice, por ejemplo: "En oposición al ente natural, el hombre debe apartarse del surco y proyectarse fuera de sí mismo. En latín, surco se dice *lira,* y por tanto, el apartarse de éste, debe *delirar, desvariar.*

El delirio *extravía* a la *mens de su mensura* [1] entre los entes y hace al hombre *de-mente*" (p. 32).

Otra característica criticable, quizás, sea la acumulación de citas eruditas: saltamos sin continuidad de Hegel al Rig-Veda, del Popol Vuh al Tao-te-King, de Escoto y Rilke a la poesía maya. Todo lo cual, aun reconociendo los grandes méritos del libro, nos recuerda la vigencia del sabio consejo iccamico: *Entia non sunt multiplicanda sine necessitate.*"

P. C.

DE LA PRECARIEDAD A LA MADUREZ

Ímproba labor de fichaje y de síntesis implica trazar en doscientas páginas un panorama completo de nuestras artes plásticas desde la época colonial hasta nuestros días, y Brughetti ha realizado cumplidamente esa labor en esta obra destinada a ofrecer en todos los países de habla hispánica una imagen documental y valorativa de nuestro acontecer artístico *.

Decimos imagen documental y valorativa por ser ése el programa que se trazó el autor —según nos lo dice en la introducción— al destinar esta obra al lector americano con el propósito de servir de guía y estímulo a quienes tienen por nuestra plástica "algo más que una mera curiosidad arqueológica o literaria". Y agrega que siendo el nuestro país latino "ligado a la cuenca mediterránea por vínculos de sangre y de cultura", no pertenece a la América India ni a la colonial, "sino a una tierra nueva en un país nuevo que ha sabido asimilar, o intenta hacerlo, las experiencias más duraderas del viejo y nuevo mundo"; dando por sentado que si el nuestro no es un arte *autóctono*, "en los más valiosos pintores y escultores argentinos hay *autonomía* creadora."

Con estas premisas inicia su trabajo mostrando la endeblez de nuestros orígenes plásticos. En efecto, la cuenca del Plata puede afirmarse que ha sido la cenicienta de la conquista. Si lo fue económica y políticamente, con más razón aún lo fue en el orden cultural. Artísticamente carecemos casi en absoluto de raíces indígenas. Y los conquistadores no se preocuparon, ni poco ni mucho, en la región del Plata, por inyectarnos formas culturales. No tropezando con una cultura arraigada —como la incásica y la azteca— mal podía preocuparles la sustitución o el injerto. Y si a esto agregamos que el Plata se mantuvo asimismo rezagado en lo político y social por falta de una corte virreinal como la hubo en Lima desde mucho antes, se puede colegir que lo que heredamos culturalmente de la Colonia fue bien poco. Los orígenes, pues, de nuestras artes plásticas, por la falta de raíces indígenas y de cultivo hispánico, fueron precarios. Ello indujo a Belgrano —patriota antes que la patria naciera— en 1799, siendo secretario del Consulado, a fundar una escuela de dibujo y náutica. Pero a tal punto llegaba el desinterés de la Corte por estos menesteres que, como lo señala Mitre en su magistral historia, "después de tres años de afanes, llegaron órdenes terminantes de la Corte mandan-

1 El enlace *mens - mensura* había sido señalado, al pasar, por el Cardenal Cusano.

* Romualdo Brughetti, *Historia del arte en la Argentina*. México, Pomarca, 1965.

do suprimir los dos establecimientos, por ser de *mero lujo*, reprobando severamente al Consulado por haberlos autorizado". Brughetti no recalca suficientemente esta orfandad de los orígenes al detenerse en la mención de los brotes artísticos en Córdoba, Salta, Jujuy y las Misiones guaraníes; pero eso sí, con respecto a Buenos Aires, advierte en una bella imagen que "sin el oro ni la plata que hicieron la gloria de las ciudades de México, del Perú y el Ecuador, creció lentamente emergiendo del barro y de la paja". Este contraste entre nuestros pobres orígenes culturales de expresión plástica y el casi abrumador balance contemporáneo que obliga al autor a hacer resúmenes que en algunos casos se reducen a simples listas de nombres (entre los que figuran auténticos valores), hace más asombroso el proceso evolutivo de nuestras artes plásticas, hoy sin parangón con los demás países de América, tanto en el sentido cuantitativo como cualitativo.

Nuestra pintura —hay que decirlo sin ruborizarse— lo que llamamos con criterio holgado "pintura argentina", fue casi exclusivamente un arte de trasplante europeo, sin tradición indígena y sin una fuerte y saludable influencia del arte de la península. Sarmiento, que se interesó por la pintura dejando en sus escritos algunas certeras observaciones críticas, se lamentó en *Recuerdos de Provincia* de la furia iconoclasta de los patriotas revolucionarios: "la revolución venía ensañándose —dice— con los emblemas religiosos. Ignorante y ciega en sus antipatías, había tomado entre ojos la pintura, que sabía a España, a colonia, a cosa antigua e inconciliable con las buenas ideas". En el interior proliferaban sin duda los cuadros de santos provenientes tal vez, en su mayor parte, de copias de la escuela de Cuzco, pero es obvio presumir que no serían obras de calidad. El hecho es que lo que la historia de nuestra pintura registra es una serie de nombres, entre unos pocos españoles, de pintores italianos, franceses, alemanes, en el período virreinal, que dejaron aquí obra, algunos como aves de paso y otros —como Goulu— que aquí se radicaron y enseñaron. Lo que se llama "pintura argentina" antes de promediar el siglo XIX lo es sólo por su temática. Y cuando alguno de los pintores auténticamente "nuestros", como Prilidiano Pueyrredón, estuvo en España, no asimiló por cierto la lección de Goya, sino el correcto academicismo de un Vicente López. ¿Qué sería la historia de nuestra pintura si ya entonces se hubiera incorporado el espíritu goyesco en nuestro apacible medio? Brughetti anota las posibles influencias de Pueyrredón en el medio europeo, agregando a las de David e Ingres en Francia y las de Madrazo y López en España, la del italiano Francisco Hayes. Pero no se plantea la hipótesis indicada.

Nos extenderíamos demasiado si siguiéramos paso a paso todos los capítulos de esta historia, cuya lectura puede llevarnos a muchas reflexiones como la precedente. Pero si el autor se hubiera detenido en exhaustivos juicios críticos de tal naturaleza, le habría sido imposible ofrecernos, en un reducido volumen de divulgación, un panorama tan completo y veraz de siglo y medio de pintura y escultura argentinas. Y lo que hay que destacar es el acierto de haber interpolado trozos de nuestra historia político-social correspondientes a ciertos períodos críticos, como el que arranca de Caseros en el capítulo titulado *El país crece artísticamente*. Políticos y gobernantes desde la segunda mitad del siglo XIX —Mitre, Sarmiento, Avellaneda y luego Uriburu,

cuentra la respuesta más adelante, en "Papeles sobre las letras": "ilusionismo" y no "realismo" de la novela. Estilización de la realidad, ya que nadie puede transferirla tal cual es: "realidad personal y artística del escritor". Que no es lo mismo que *copia* de la realidad, para bien de las letras. En esto, Anderson coincide por otro camino con lo que Borges ha señalado reiteradamente: "no sabemos a qué género corresponde el universo: si al género fantástico o al real" y "ya que toda la literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y por las palabras, es indiferente que estos símbolos sean tomados de la calle o de la imaginación".

El criterio de otros capítulos es axiomático, como en "Consejos a un joven escritor". Las llamadas de atención, expuestas con brevedad aforística y pericia didáctica, constituyen una generosa exposición de principios sumamente eficaces para el quehacer de los inexpertos: "Que tus frases sonrían como los gimnastas de circo en los momentos de la proeza; para disimular el rictus del esfuerzo". "No escribas satisfecho de ti mismo, como si ya estuvieras de vuelta de todas las cosas. La gracia está en ir lejos, no en volver".

Los ensayos de tema o tono filosófico —"Sobre el bien y el mal", "La estética de Korn"— son el eco de lecturas meditadas. El primero recuerda a los clásicos del género por el tono íntimo de sus reflexiones y por la convicción con que reconoce los caminos de la conducta. "La estética de Korn" es un testimonio de gratitud del discípulo que rememora y completa los fundamentos estéticos de la obra del maestro.

Hay en Anderson una integración entre el genuino afecto a la tierra natal y la apertura hacia la universalidad, que no excluye sino que implica la preocupación por lo argentino. En "Patriotismo y nacionalismo" se manifiesta contrario a los nacionalismos acartonados en estrecheces mezquinas. En "El liberalismo de Victoria Ocampo" postula como ejemplo de real amor al medio donde se ha nacido el caso de la autora de *Testimonios* y rastrea su "liberalismo", que procede de una actitud ética raigal y se manifiesta en una conducta "relativista" y "aristocrática" a la vez, que reconoce un privilegio fundamental: el del espíritu.

En algunos ensayos, la ironía subraya experiencias personales, o es rasgo de modestia para disimular el dato erudito. A este tipo pertenecen "Psicología del turista" y "Máquinas de trovar". "Tríada de una trama de Tirso" cierra el volumen. Aquí, con intencionado esguince de jugador despreocupado y burlón, el autor explora las frecuencias ternarias en la enredada comedia de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes* y los amaños del clásico se organizan con habilidad sorprendente para disponer las piezas triples de la obra, de modo que desde el título —la triple aliteración de la t— hasta el final —"En estas notas Tirso, Juana y yo hemos jugado al tresillo"— se participa de un ejercicio ingenioso y fascinante.

En síntesis: estos ensayos "dominicales", definidores, polémicos, traviesos o filosóficos pero siempre en actitud de diálogo, incitan a relecturas, a comentarios marginales y a respuestas imaginarias. En ellos las cautelas profesorales quedan relegadas para días no festivos y se nos entrega, en clima de asueto, la inteligencia brillante de una personalidad vivaz.

Beatriz López Vargas

al fundar el Museo de Bellas Artes— tuvieron, como los primeros patriotas —Belgrano, el P. Castañeda, Rivadavia—, un papel decisivo en dicho florecimiento, con el envío de los primeros becados a Europa, por ejemplo, cuyos frutos se percibirían a principios de siglo con la introducción, a través de Malharro y Faustino Brughetti, de la escuela impresionista. Hay referencias a la guerra del Paraguay —que, tras un reconocimiento tardío, nos brindará en Cándido López el primer auténtico "primitivo" de la pintura argentina—, así como a la conquista del desierto y a la transformación económico-social impulsada por el "progresismo" de la generación del 80; luego, la crisis que desencadenaría la revolución del 90, y por último, el cambio que se inicia con la primera presidencia de Yrigoyen, a raíz de la ley Sáenz Peña. Así aparecen indicios de un afianzamiento cultural, como la primera exposición internacional de pintura de 1910, que fue decisiva en nuestro medio. "El centenario de 1910 —anota Brughetti— encuentra a una Argentina próspera por sus riquezas agropecuarias y por sus anhelos sociales y culturales."

La madurez se logra con la generación de 1921, que incorpora "los principales representantes del arte de vanguardia en el país". Desde entonces, la corriente innovadora no se detiene.

En resumen, nuestra evolución artística se integra con la evolución del país, y ofrece hoy una pujanza y un poder de asimilación de múltiples corrientes renovadoras que quizá puedan objetarse como índices alarmantes de nuestra propia descaracterización. Pero Brughetti siempre ha sostenido —y lo ratifica en este libro— que nuestra pintura se singulariza por signos que la distinguen en el panorama americano y universal. Su balance y discriminación evaluativa tienden precisamente a destacar los más auténticos valores de nuestra pintura y escultura. Lástima que el panorama no se complete con el grabado que, depurando las diversas influencias heterogéneas y sin el lastre de un arte indígena congelado, está dando a nuestro arte una "proyección vital y estética, apta para ahondar en la forma-sustancia del arte que permanece".

Alfredo E. Roland

EL PROFESOR BRILLANTE Y RIGUROSO

A lo largo de veintisiete ensayos que componen este volumen * se despliega una gran variedad de temas, testimonio de la curiosidad diversa del autor, estimulada tanto por los problemas de la crítica literaria como por las reflexiones filosóficas o la indagación de lo histórico-social. Hay, además, apostillas sugeridas por estímulos a veces inesperados que son como "divertimenti" intercalados entre los artículos más importantes.

Por momentos, la ironía de Anderson Imbert se complace en razonamientos que pulverizan ciertas convenciones aparentemente inamovibles. Así, en "Ideas sobre el realismo en la novela" concluye —luego de haber inquirido y rechazado el concepto corriente de "realismo"—: "Realismo ¿de qué realidad?". Y en-

* Enrique Anderson Imbert, *Los domingos del profesor*, México, Edit. Cultura, 1965.

BIBLIOTECA NACIONAL

UNA INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE HUSSERL

Necesito aclarar que intento esta nota como simple aficionado a la filosofía. De conocerla a fondo habría bebido directamente en la fuente dejando de lado la función de mero rapsoda que Platón asignaba a los intérpretes de los intérpretes. En calidad de francotirador en la materia me parece que un libro de semejante mérito* aunque ya conocido por los lectores argentinos a través de la primera edición[1], merece las pocas líneas que, como un reconocimiento a la excepcional claridad expositiva del autor, entiendo consagrarle. Hago especial hincapié en el adjetivo "excepcional" porque una desgraciada experiencia me ha convencido de que buena parte de las empresas de clarificación del pensamiento filosófico ajeno no llenan su cometido: quiero decir que, pese a la buena voluntad de quienes las cumplen, suelen volver más oscuro aquello sobre lo que pretenden arrojar luz. Hace años apareció bajo el sello de una ilustre editorial la versión castellana de una de las obras más importantes de la filosofía actual. Como una contribución a la claridad del texto —cuyo escrito original contenía, para colmo, los más variados neologismos —, un libro complementario, obra del heroico y respetabilísimo traductor y prologuista, trataba de facilitar al lector la entrada en una lectura de suyo espinosa. Confieso que la lectura del *vademecum* me trajo más dificultad que la del texto así presentado y que, tan confuso por la impenetrabilidad del libro preliminar como interesado por la obra "aclarada", opté por lanzarme en la lectura directa y trocar, así, como un mal menor, la ignorancia absoluta por las aventuras de una adivinación. Que un filósofo sea oscuro, vaya y pase[2]. Siempre nos queda el recurso de Montaigne: "Las dificultades con que al leer tropiezo, las dejo a un lado, no me roo las uñas resolviéndolas, cuando he insistido uno o dos veces"[3]. Pero que lo sea el intérprete o divulgador es inaceptable. El esclarecedor no sólo debe poseer ideas claras sobre aquello que esclarece sino tener el don suplementario de introducirlas en la mente del lector. Joaquín Xirau es dueño sin duda de este don magistral al cual nunca estaremos bastante agradecidos. Tengo sobre mi mesa, en su versión castellana, y entre otras obras del filósofo, las famosas *Ideas* de Edmundo Husserl. ¿Qué me ocurre con este libro? Pues sencillamente que lo tengo a medio leer. Los motivos se presienten y son obvios. Mi preparación filosófica no es excesiva, carezco de tiempo y una diferencia de capacidad nada despreciable me impide dialogar mano a mano con el monje de Friburgo. ¿He de quedarme en ayunas sobre uno de los pensamientos de más importancia en el mundo filosófico y no filosófico del presente? Decidi-

* Joaquín Xirau, *La filosofía de Husserl*, Buenos Aires, Troquel, 1966.

1 Ed. Losada, Buenos Aires, 1941.

2 Aunque habría mucho que decir sobre el punto. ¿Por qué leemos con relativa facilidad y en todo caso con placer el *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson, mientras nos torturamos con la *Fenomenología del espíritu* de Hegel —sobre la cual Schopenhauer no exageró demasiado al afirmar que quien podía leer dicha obra sin creerse en un manicomio es porque ya lo estaba— o con *Filosofía de la razón práctica* de Sartre? Se objetará que el contenido es otro y más complejo, que la oscuridad reside, más bien, en nosotros. *Quand même* . . .

3 *Ensayos*, t. I, Cap. X, *De los libros*, Ed. Garnier, París.

damente, no. Y ahí están los maestros de la talla de Xirau para sacarme de apuros y permitirme el acceso, siquiera panorámico, a una teoría cuyo conocimiento es, dada su gravitación, inexcusable.

Sin alardes, sin el menor atisbo de pedantería, Joaquín Xirau nos introduce en el orbe de un pensamiento que, cualquiera sea su validez actual, ha producido un giro copernicano en el orden de una filosofía idealista que parecía definitivamente anclada en los postulados de Descartes y de Kant y en las conclusiones del positivismo. Idealismo y realismo se disputaban un terreno en que la cosa, la *res extensa,* por un lado, la conciencia de esa misma cosa, el *esse percipi,* por el otro, reclamaban con igual derecho la definición de una realidad que incluía al propio observador. Xirau nos conduce de la mano al fabuloso intento de conciliación que Husserl aporta a dicha batalla: nos explica, frente a las categorías del pensamiento y de lo pensado, qué es *noesis* y qué es *noema* y cómo ambos extremos del conocimiento se encuentran en la intencionalidad, punto final del conocimiento que inauguran la reflexión y la reducción fenomenológicas, gracias a las cuales ese mundo de cosas e ideas que nos enfrenta se concilia en una idea, ya no trascendente y meramente especulativa, sino inmanente y presentativa, garantida en la *pureza* de la descripción. Claro que para llegar a ello había que dejar en el camino todo lo que, bajo las varias especies del prejuicio, estorbase la contemplación del ansiado punto neutral desde el cual la *cosa* se nos apareciera, una vez pasada por el filtro de la *epojé,* como la cosa misma. Maravillosa desnudez teórica en cuyo pináculo estaríamos tentados de poner la Idea platónica o Dios mismo.

La admiración que Xirau profesa por Husserl no le impide considerar aspectos capaces de desafiar la teoría. El tema de la irracionalidad del mundo es puesto sobre el tapete y, con él, la cuestión de si, en rigor, el mundo es o no una esfera capaz de someterse a la *reducción* del pensamiento. Otro tema es el de la historia, en la medida en que ésta se da en un proceso dialéctico que comprende, naturalmente, al propio Husserl y su intencionalidad. De cualquier modo comprendemos a través de Xirau que un saldo muy favorable beneficia la obra del autor de las *Ideas,* así fuera tan sólo en los lindes de un método científico que aprovecha de la reducción fenomenológica en el campo de las "ontologías regionales" más diversas.

En definitiva, el libro de Xirau constituye un aporte de inestimable valor para quien quiera penetrar con diafanidad en el pensamiento del profesor de Friburgo.

El apéndice que Carlos L. Ceriotto consagra a ciertos temas del último Husserl y la bibliografía con que lo cierra son dignos de encomio.

Mario A. Lancelotti

TEATRO

AUTOR COMO INDIVIDUO, AUTOR COMO GENERACIÓN

Subsuelo y *Los prójimos*

Hace más de veinte años, en el número 93 de Sur y en el comentario de *Un tal Servando Gómez,* de Samuel Eichelbaum, Carlos Mastronardi escribió que "el realismo es la más sostenida y afortunada tradición de nuestra escasa literatura dramática. La expresión de lo inmediato y verificable, el cuadro de costumbres, las obras que de algún modo aluden a nosotros o a nuestros vecinos, han ganado —desde los tiempos de Sánchez y Laferrère— la voluntad de los autores vernáculos y la emoción de sus públicos sucesivos". En esa obra, como en *Un guapo del 900,* Eichelbaum se acercaba a dicha tradición, y acaso por tal motivo ellas le dieron más notoriedad que otras, *La mala sed* o *El gato y su selva,* pongamos por caso. Éstas, sin embargo, contenían en estado puro la manifestación más personal de su autor: en los temas, la indagación en problemas íntimos, conscientes o subconscientes; en la forma dramática, casi por consecuencia, la acción lenta, el predominio de lo discursivo y, característicamente, la confrontación de dos personajes librados al análisis introspectivo. Esta actitud puede rastrearse, con anterioridad y en líneas generales, aun en pleno florecimiento del teatro criollo, en alguna que otra pieza de José León Pagano y Vicente Martínez Cuitiño, sin olvidar el giro final de Florencio Sánchez. Pero no hay duda que en Eichelbaum halla su cauce más hondo y lúcido hasta el punto de señalar uno de los aspectos esenciales de un nuevo período del teatro nacional, aquel que sucede al realismo en el sentido de "expresión de lo inmediato y verificable", como dice Mastronardi.

Luego de la guerra del 14 y en consonancia con el teatro europeo y también un poco como reflejo de él, mientras el criollismo pasa a ser una maniobra comercial de enorme y deleznable éxito, el disconformismo de autores como Eichelbaum o Defilippis Novoa se revela en una dramaturgia de interioridad. Nadie más fiel a esta vía que el creador de *La mala sed.* Pero el teatro nacional de impulso renovador se afirma con esfuerzo, en tanto la legión de saineteros y más tarde la legión de comediógrafos superficiales y amables se adaptan a las modalidades de algunos actores y complacen a un público de gusto tan satisfecho como estragado. El público que se había visto reflejado por los grandes autores de principios de siglo, se contenta con las continuas distorsiones de una realidad ya sobrepasada pero pintoresca. En verdad, la introspección de Eichelbaum o la experimentación formal de Defilippis Novoa no podían atraerlo con fuerza, pues no le proponían una nueva versión de su propia realidad sino que le exigían un esfuerzo acaso inalcanzable dadas las circunstancias; un esfuerzo que implicaba cultura y sensibilidad muy finas. Sólo el grotesco, modalidad que conciliaba lo nuevo y lo tradicional, logró conquistar al público, algo confusamente, es cierto.

BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTERIO DE CULTURA

manteniendo un respetable nivel dramático en algunas piezas notables de Armando Discépolo y algún otro.

Digamos, en resumen, que el equilibrio de autor, actor y público se quiebra, luego de 1910, por el predominio exclusivo del actor, un actor intuitivo y tiránico, y no se restablece sino al despuntar de un nuevo período, cuyos rasgos se precisan a partir de 1950. Por un lado, la acción de los teatros independientes va afirmando otro concepto del actor, ahora más respetuoso de los textos; y por otro, años inseguros que se tornan dolorosos con el régimen que concluye en 1955 y, luego, otra vez inseguros, acucian a la indagación muchas veces inquisidora de nuestra vida colectiva. Y esta conciencia se despierta también en los animadores de nuestro teatro, especialmente en los nuevos autores. Se vuelve a lo inmediato y verificable, al cuadro de costumbres, casi siempre con un propósito de denuncia no en todos los casos sereno ni verdaderamente esclarecedor. Es curioso observar, y es un ejemplo de la existencia de una sensibilidad mundial, cómo nuestro "nuevo teatro" tiene puntos de contacto con expresiones similares de otros países, sobre todo Inglaterra con los "iracundos" y los autores actuales y, en parte, Francia, España y, en América, Brasil y Chile, limitándonos a lo que conocemos.

Hemos aludido a dos períodos de nuestra evolución dramática y queremos ahora ilustrarlos y contraponerlos con dos obras estrenadas en la presente temporada: una es *Subsuelo,* de Samuel Eichelbaum; la otra, *Los prójimos,* de Carlos Gorostiza. La época de Eichelbaum es un período de autores aislados; la de Gorostiza exhibe una mayor cohesión, por las razones que más arriba hemos tratado de aducir. Eichelbaum ha sobrepasado, por cierto que gallardamente, los setenta años. La frecuencia de sus estrenos va disminuyendo hasta 1942; vuelve a estrenar diez años después, luego en 1955, 1957 y, últimamente, este año. Sigue siendo un autor aislado, para público de cierta categoría intelectual; sigue siendo fiel a sí mismo, como siempre. ¡Qué admirable trayectoria la de Eichelbaum que sin darse a otra especie literaria que el drama (salvo tres libros de cuentos de su primera época), jamás escribió nada que no fuera, para él, íntimamente necesario! En medio del auge del "nuevo teatro" *Subsuelo* se ha revelado como un vigoroso retoño de lo más propio de Eichelbaum, tanto que si seguimos la línea que se inicia con *La mala sed* y pasa por *El gato y su selva* y *Dos brasas,* la reciente comedia se nos aparece como un extremo ascendente en un proceso de reconcentrada búsqueda, en la cual el dramaturgo no ha flaqueado. No nos asombra que no se le haya ocurrido ensayar los temas sociales de actualidad ni formas dramáticas más de nuestros días y tampoco nos asombra que, leal a sus principios y desafiando lo novedoso, nos haya deparado una obra tan suya y lo haya hecho con tanta firmeza. Volvemos a hallar en *Subsuelo* la autoindagación y la indagación mutua de los personajes, los largos diálogos entre dos personas, un lenguaje elaborado, que combina lo coloquial y lo intelectual, pero artístico y teatralmente flexible. El mismo Eichelbaum lo ha dicho: "En *Subsuelo* he vuelto en cierto modo a la estructura tradicional de las obras de mi primera época. Pero los personajes son muy de hoy, aun los que en su situación vital aparecen demorados en el tiempo". Y luego: "Lo fundamental es la exploración de caracteres y sentimientos, la indagación desnudamente psicológica que hago en forma esencial, en Obdulia, la reprimida solterona que descubre

tardíamente el amor, y en Jorge, el estudiante que con su amigo Jaime es inquilino del subsuelo de las dos hermanas Carranza, tan distintas entre sí". Dos reprimidos, dos introvertidos, Obdulia y Jorge; dos irrefrenados, dos extrovertidos, Matilde y Jaime. El subsuelo no es sólo el recinto material en que viven los dos muchachos, sino el sótano psíquico de las hermanas Carranza. Es el subsuelo que explora el autor. En la soltería de Obdulia y Matilde advertimos un tema que Eichelbaum trató en *El gato y su selva,* donde se alude, precisamente, a la "vida de subsuelo". "De subsuelo —decía al hablar de esa pieza—, porque el clima de sus vidas está viciado por las represiones de sus respectivos impulsos naturales." En esa oportunidad había expresado que la soltería es casi siempre en el hombre un fenómeno psicológico mientras en la mujer es un fenómeno social. Pero en este caso, la soltería de las hermanas Carranza no es social sino psicológica, lo cual se explica por el proceso de emancipación de la mujer, no tan consolidado hace un cuarto de siglo y menos aun en ciertas familias. Ni Obdulia ni Matilde tienen ya nada que ver con las mujeres características de algunas obras de Eichelbaum como *Señorita* o *Soledad es tu nombre,* salvo que lo que en éstas es un gesto de rebeldía en aquéllas es ya una conquista. El tiempo no ha pasado en vano. Los personajes masculinos son menos interesantes, nos parece; Jorge, el reprimido y cerebral estudiante de bioquímica que al caer el telón final va a sucumbir a la seducción de la carnal Matilde, impresiona por momentos como una abstracción más que como un ser humano.

Jaime, el otro personaje masculino, un actor de teatro experimental, nos transmite este mensaje del autor: "Al teatro no se puede ir a no exigir. Es demasiado importante para perdonarle todo. El teatro es siempre una apelación ante la vida. Si no encontramos ninguna respuesta, ningún consuelo, renegamos de él como renegamos de la vida misma cuando nos castiga." En esto deben de estar de acuerdo los "nuevos autores", y nosotros, y todos. Volviendo al ejemplo, añadimos que esa apelación, en Eichelbaum, se dirige al individuo aislado; en Gorostiza, a través de *Los prójimos* y otras obras suyas como *El puente, El pan de la locura* y *Vivir aquí,* al individuo en colectividad, a la sociedad. En una especie de manifiesto incluido en el programa de *Los prójimos,* que firman Roberto Cossa, Sergio De Cecco, Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Rodolfo Walsh, todos integrantes del "nuevo teatro" y pertenecientes a un segundo momento que tiene como antecedentes a hombres como el mismo Gorostiza, Osvaldo Dragún y Agustín Cuzzani, declaran que "pequeña o grande, el escritor argentino tiene una sola fuente: la realidad argentina; a través de esa realidad se encontrará con los grandes problemas del hombre, pero sólo a través de ella". *Los prójimos,* como las piezas mencionadas, quiere reflejar esa realidad, subrayando, ante todo, un imperativo de responsabilidad. Pero mientras en *El pan de la locura* Gorostiza lo enuncia en una forma más elaborada y a nuestro gusto más artística, en *Los prójimos* se arriesga a una referencia más directa y gruesa, remedando en forma agobiante actitudes y modos expresivos de nuestra realidad cotidiana. Los personajes: un matrimonio joven, un matrimonio maduro, un amigo y una vecina, oyen, en una noche de calor abrumador que obliga a mantener abiertas las ventanas, los lamentos de una mujer que es poco menos que torturada por su compañero. Lo cierto es que a consecuencia de esa violencia, muere. Los demás, los prójimos, no han intervenido

BIBLIOTECA NACIONAL

y buscan justificativos, al final, para desentenderse del asunto, todo a causa de la fuerza del clásico "no te metás". La ilustración escénica de este rasgo negativo se torna irritante en esa suerte de "gran guignol" auditivo, forma de crueldad teatral que choca con el minucioso realismo de la obra. Son dos elementos que no llegan a armonizarse en *Los prójimos* y de ello proviene la insatisfacción final que nos provoca, como el sonido de una nota falsa, enderezada a provocar un efecto más bien fácil que a la postre resulta ineficaz. Carlos Gorostiza, que por su carácter de autor inicial de la nueva tendencia tanto como por el mérito de su obra, es una de las figuras más descollantes del teatro nacional de los últimos quince años, incurre en *Los prójimos* en un error muy peligroso: la tendencia fonográfica y cinográfica, si se nos permiten estos términos, por la cual el actor debe copiar en palabras y movimientos a la gente de la calle, o peor aún, como lo demuestra esta pieza, de entre casa. Por este camino los autores podrían llegar a parecerse fatalmente; la idea de generación o de trabajo en común no debe sofocar la búsqueda de un estilo personal. En el manifiesto aludido los autores hablan de "un estilo expresivo que nos represente, que nos diferencie y que nos reconozca". ¿Pero será ese estilo el resultado del calco de la desgarbada realidad cotidiana?

Agreguemos a modo de ficha técnica que *Subsuelo* se estrenó el 28 de abril en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín por el elenco de la Comedia Nacional, en el cual sobresalió el admirable trabajo de Luisa Vehil; mientras *Los prójimos* lo dio a conocer el 3 de junio, el Grupo Buenos Aires, dirigido por el autor y con un equipo de actores de excelente nivel.

Jorge Cruz

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

Rodolfo Finkelstein es arquitecto y pintor. Nació en Odesa, y allí cursó sus estudios. En 1922 abandonó su país y al año siguiente se radicó en la Argentina. Es buen conocedor de todas las manifestaciones culturales rusas. Ha realizado exposiciones de pintura en Buenos Aires con el nombre de Rodolfo Finn; León Shestov nació hace cien años. La revista y la editorial Sur dieron a conocer hace años trabajos suyos —*Las revelaciones de la muerte* y *La noche de Gethsemaní*— o sobre él, como el ensayo de Benjamín Fondane —"Las riberas del Iliso"—, que apareció en el número 70; Baica Dávalos es argentino, nacido en 1919 y radicado en Venezuela desde hace nueve años. Actualmente tiene en preparación tres libros; Homero Aridjis nació en México en 1940. Ha publicado cuatro libros de poemas, es jefe de redacción de la revista *Diálogos*, y director de la revista de poesía *Correspondencias*. Actualmente está en París, becado por la fundación Guggenheim. El trabajo que publicamos es un fragmento de un libro que aparecerá el año próximo; El conocido poeta,

crítico y ensayista mexicano ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ nació en 1923. Actualmente, entre sus numerosas ocupaciones, tiene a su cargo la edición de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes; JORGE BOSCH es argentino, ha estudiado en París y ha escrito dos piezas de teatro: *Los abyectos* y *Noche de primavera*; El poema de MARTA ÁLVAREZ pertenece a un libro que tiene en preparación; Los poemas de OSVALDO ROSSLER serán incluidos en *Oficio de tinieblas*, que se publicará el año próximo; JAIME BARYLKO nació en Buenos Aires en 1936, donde se licenció en Filosofía. Fue como becado a la Universidad de Jerusalem, y se especializó en literatura hebrea. Próximamente dará a conocer un libro de ensayos.

PREMIO DE NOVELA

"BIBLIOTECA BREVE" 1967
EN MEMORIA DE JOAN PETIT

Editorial Seix Barral, S. A. convoca por novena vez el premio anual de novela "Biblioteca Breve" en memoria de Joan Petit con arreglo a las siguientes

BASES:

1ª Podrán concurrir a este premio novelas inéditas, cuya extensión no sea inferior a trescientos folios de treinta líneas mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara.

2ª Las novelas optantes podrán estar escritas en cualquiera de las lenguas romances habladas en la Península Ibérica, en cualquiera de sus variantes.

3ª El premio consistirá en un anticipo de 100.000 pesetas sobre los derechos de autor, estipulados en el 10 % del precio de venta del libro, de una primera edición de 10.000 ejemplares. Si los derechos de autor de dicha primera edición no alcanzasen a cubrir dicho anticipo, lo que faltase se deducirá de la parte correspondiente al autor en la cesión de derechos secundarios, si los hubiese.

4ª Editorial Seix Barral, S. A. publicará la novela premiada en Biblioteca Breve, dentro del año siguiente al de la fecha de la concesión del Premio.

5ª Editorial Seix Barral, S. A. se reserva el derecho a publicar cuantas ediciones sucesivas estime conveniente, abonando al autor el 12 % del precio de cubierta de los ejemplares que de ellas se vendan. Se reserva asimismo, previo acuerdo del autor en cuanto a sus características y condiciones, el derecho a publicar ediciones populares o especiales o el de ceder a terceros dicho derecho.

6ª El tema será libre, pero el jurado tomará primordialmente en consideración aquellas obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo.

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

7ª Si a criterio del jurado ninguna de las obras presentadas reuniera méritos suficientes, el premio podrá ser declarado desierto, y lo será automáticamente si ninguna obra alcanzase cuatro votos en el último escrutinio, pero en ningún caso podrá ser repartido. Editorial Seix Barral, S. A. se reserva en todo caso el derecho de opción para la edición de las obras no premiadas.

8ª El jurado tendrá carácter permanente y quedará compuesto por D. José María Castellet, D. Salvador Clotas, D. Juan García Hortelano, D. Mario Vargas Llosa y D. Carlos Barral.

9ª Los originales deberán remitirse por duplicado, con el nombre y domicilio del autor, a Editorial Seix Barral, S. A., Provenza, 219, Barcelona-8, antes del 15 de diciembre de 1966, con la indicación: "Para el premio de novela Biblioteca Breve".

10ª El premio se concederá el día 15 de Febrero, dándose a conocer el fallo a través de la prensa.

11ª Una vez adjudicado el premio, los autores no premiados ni sujetos a la opción señalada anteriormente podrán retirar sus originales en Editorial Seix Barral, S. A., previa presentación del recibo que se les habrá extendido en el acto de la presentación de las novelas al premio.

PREMIOS "BIBLIOTECA BREVE"

1958 *Las Afueras,* de Luis Goytisolo.
1959 *Nuevas Amistades,* de Juan García Hortelano.
1960 Desierto.
1961 *Dos días de Setiembre,* de J. M. Caballero Bonald.
1962 *La Ciudad y los Perros,* de Mario Vargas Llosa.
1963 *Los Albañiles,* de Vicente Leñero.
1964 *Tres Tristes Tigres* (*Vista del Amanecer en el Trópico*), de G. Cabrera Infante.
1965 *Últimas Tardes con Teresa,* de J. Marsé.

Nota: Habiendo decidido modificar la fecha de concesión, que en esta convocatoria será el 15 de febrero, el Premio Biblioteca Breve consecutivo del concedido el 20 de diciembre de 1965, se designará Premio Biblioteca Breve 1967.

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A. — PROVENZA, 219 — BARCELONA

CONVOCATORIA DE LA REVISTA DE OCCIDENTE A LOS ENSAYISTAS JÓVENES EN HOMENAJE A LARRA

En el panorama literario de nuestro siglo XIX la figura de Mariano José de Larra adquiere con el paso del tiempo un valor y singularidad cada vez más grande. Posiblemente es nuestro único escritor de ese siglo con indiscutible genialidad. La "generación del 98" le tuvo por su maestro, y el interés y variedad de su obra —de creación y crítica literaria, de análisis político y social de España, como testigo y satírico de su tiempo— son todavía ejemplares para las nuevas generaciones.

LA *REVISTA DE OCCIDENTE*

abre, entre autores de *menos de treinta años*, un concurso de ensayos consagrados a la obra o la figura de Larra, estudiada en cualquiera de sus aspectos, y con una extensión máxima de veinticinco holandesas mecanografiadas a doble espacio.

El plazo de admisión se prorroga hasta el 31 de diciembre de 1966.

La Redacción de la *Revista de Occidente*, con los asesoramientos que estime necesarios, fallará este concurso el 1º de febrero de 1967, pudiendo declararlo desierto.

El ensayo o ensayos elegidos se publicarán en el número de abril de 1967. Se abonarán 6.000 pesetas como honorarios por su colaboración al autor o autores que resulten premiados.

BIBLIOTECA NACIONAL MADRID

ÍNDICE

Pág.

León Shestov, por Rodolfo Finkelstein 1
Ciencia e investigación libre, por León Shestov 3
Asalto al Arca, por Baica Dávalos 19
Perséfone, por Homero Aridjis 27
Tres poemas terrenales, por Ernesto Mejía Sánchez 31
Blanchot o el esplendor del espacio literario, por Jorge Bosch 35
Poemas, por Marta Álvarez 46
Dos poemas de infancia, por Osvaldo Rossler 48
El mundo de S. J. Agnón, por Jaime Barylko..... 51

CRÓNICAS

La esencia del poder y un ensayista alemán, por Aldo Prior 63

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Lucía de Sampietro: *El resentimiento,* de Eduardo Mallea 67
María Elena Lasala: *El sueño creador,* de María Zambrano 75
David Lagmanovich: *El banquete de Severo Arcángelo,* de Leopoldo Marechal 77
Pablo Capanna: *Nueve cartas a un joven intelectual,* de Alberto Salas 80
D. L.: *Al vencedor,* de Marta Lynch 81
Miguel E. Dolan: *A la pequeña luz del breve día,* de Guillermo Orce Remis 84
P. C.: *Existencia y culpa,* de Arturo García Astrada 86
Alfredo E. Roland: *Historia del Arte en la Argentina,* de Romualdo Brughetti 88
Beatriz López Vargas: *Los domingos del profesor,* de Enrique Anderson Imbert 90
Mario A. Lancelotti: *La filosofía de Husserl,* de Joaquín Xirau 92

TEATRO

Autor como individuo, autor como generación, por Jorge Cruz 94

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 97
PREMIO DE NOVELA "BIBLIOTECA BREVE" 1967 98
CONVOCATORIA DE "LA REVISTA DE OCCIDENTE" A LOS ENSAYISTAS JÓVENES 100

BIBLIOTECA NACIONAL

Este número 302
de S U R terminóse
de imprimir el día
30 de noviembre de
mil novecientos sesenta y
seis, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argentina.

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

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

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

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Viamonte 494, 8º, de 16 a 18.30, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

Los trabajos acompañados de un sobre franqueado serán remitidos a los autores.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

LIBRERÍAS RECOMENDADAS

LIBRERIÁ 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.

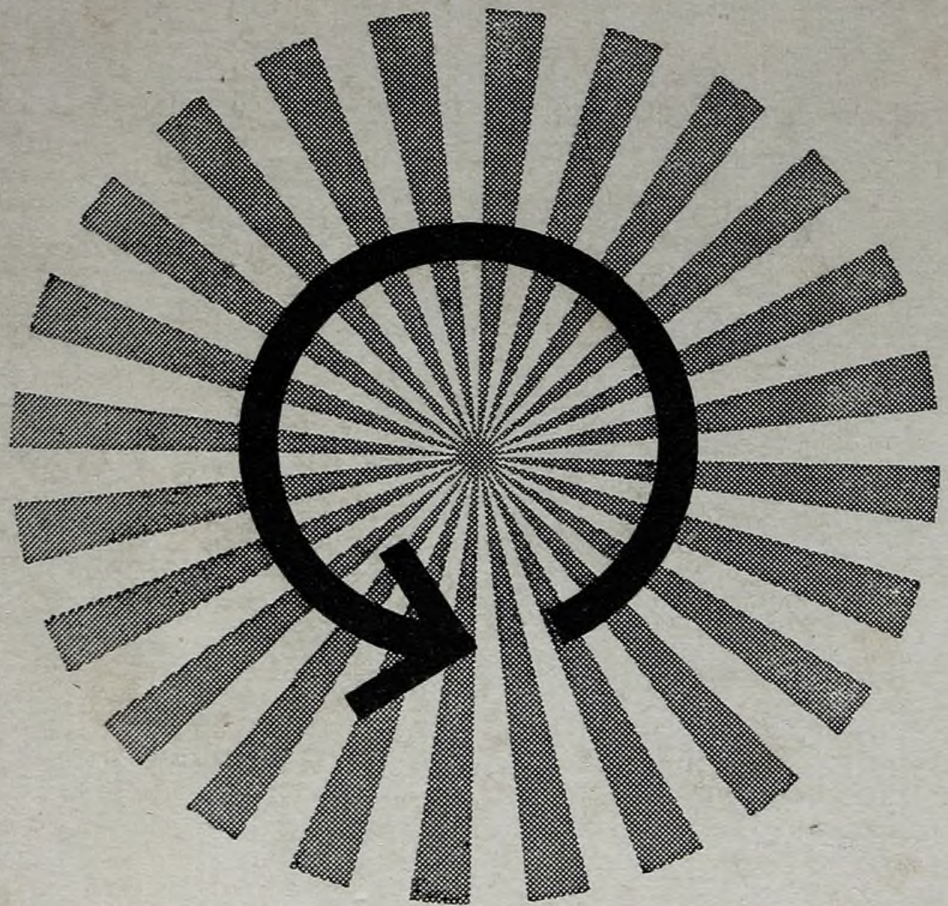
LA LIBRERIA DE
UNA GRAN CIUDAD

ATLÁNTIDA

FLORIDA 643

SIEMPRE CON LAS ÚLTIMAS
NOVEDADES


- SABANAS
Grafa
La marca está en el orillo



olivetti

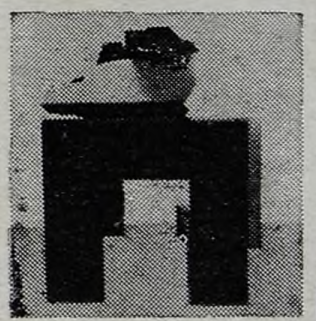
La nueva Olive

MERCATOR

Mecaniza al justo pre proceso de contabilid ración, introduciendo simplicidad y la vel 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.

H0008098

PRECIO

S1CJ.15.1.2