

SUR

REVISTA BIMESTRAL
SUMARIO

ROGER CAILLOIS

El animal, el hombre y la
máquina

SEVERO SARDUY

Contra el terror

CLAUDE ESTEBAN

Poemas

THOMAS MERTON

D. T. Suzuki. El hombre
y su obra

GUILLERMO

WHITELOW

Tres poemas

COLIN WILSON

El snobismo sexual

ELVIRA ORPHÉE

Pequeña Ning

SUSANA THÉNON

Poemas

CRÓNICAS Y NOTAS

Las Casas en la Biblioteca Nacional de México, por Ernesto Mejía Sánchez
● Sabios y poetas, por Alejandra Pizarnik ● NOTAS BIBLIOGRÁ-
FICAS por Luis Justo, Alfredo Andrés, Carlos E. Haller, Nélida Sal-
vador y Miguel E. Dolan ● TEATRO, por Jorge Cruz ● NOTICIAS
SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS
● PREMIOS LITERARIOS.

306

MAYO-JUNIO DE 1967
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

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número simple \$ 220.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:

Anual \$ 1.000.—

Número simple: \$ 220.—

Otros países:

Anual 7 dólares

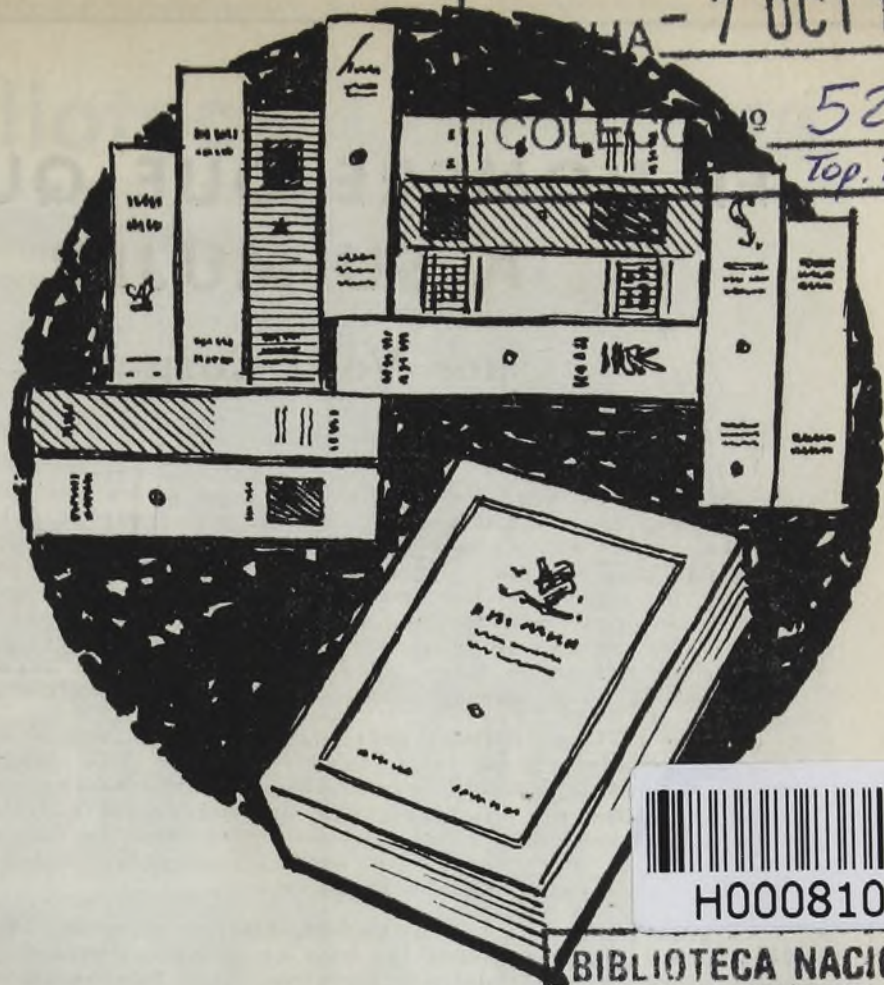
Número simple: U\$S 1.—

BIBLIOTECA NACIONAL

HA - 7 OCT 1998

COLECCION 522

Top. 201.551



Inscríbase
en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods



H0008100

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor: ALBERTO

CAJES Precio: \$ 2000

Fecha: - 7 OCT 1998

S1CJ.15.1.2

23

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

EL HOMBRE QUE QUERIA A SU MUJER

por Vera Caspary

Una vez más Vera Caspary exhibe aquí su consumada destreza en el tratamiento de las situaciones argumentales propias del género literario que ha consagrado su nombre ante los lectores de numerosos países. En estas páginas, gracias al juego de una admirable penetración psicológica, trae a la superficie las tremendas reacciones que suelen gestarse en el fuero interno de los seres de apariencia más respetable. Confundidas en una trágica maraña de celos, culpas, amores y odios, vemos de esta suerte aflorar las etapas de crisis pasionales, movidas por impulsos secretos que ponen al desnudo, insospechados rasgos de la condición humana.

Cuando Fletcher Strode, próspero hombre de negocios, y Elaine Gardino, encantadora joven intelectual, se casaron, sus amigos predijeron que aquella unión terminaría en desastre. Durante cuatro años, sin embargo, la pareja goza de una existencia apasionadamente feliz. De pronto, la enfermedad se abate sobre Fletcher para destruir de un solo golpe su carrera y su matrimonio. Un sutil y siniestro cambio altera entonces las relaciones entre marido y mujer.

No acostumbrado a la frustración, desesperadamente enamorado y celoso de cuantos hombres ponen los ojos en Elaine, Fletcher piensa en el suicidio. Pero atormentado por impulsos cuya intensidad no alcanza a dominar, planea un crimen insólito: un suicidio debe revestir todas las apariencias de un asesinato. A tal fin comienza a escribir un diario íntimo destinado a arrojar las peores y más convenientes sospechas sobre su mujer. Muerto Fletcher, cunde la impresión de que, en efecto, se trató de un verdadero suicidio. Empero, la presunción de un posible asesinato no tarda en abrirse paso; y ello, aún antes de que el diario acusador sea descubierto.

El policía encargado de investigar el caso —cuyo odio por las mujeres se ve superado tan sólo por su ambición profesional— sabe que su nombre ocupará, por fin, la primera plana de todos los periódicos si es capaz de probar que la encantadora viuda, a la vez única heredera de la fortuna de Strode, es lisa y llanamente una criminal.

El desenlace que aguarda al lector, reúne todos los atributos que han consagrado la incomparable maestría de Vera Caspary en el arte del suspenso.

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

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

NOVEDADES

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: CRÓNICAS DE BUSTOS DOMECQ (*Cristal del Tiempo*).

Albert Camus: CARNETS, 2 (Enero 1942 - Marzo 1951) (*Cristal del Tiempo*)

Rubén Darío: ANTOLOGÍA POÉTICA. Prólogo y selección por Guillermo de Torre (*Biblioteca Clásica y Contemporánea*, núm. 318).

Fermín Estrella Gutiérrez: RECUERDOS DE LA VIDA LITERARIA (*Cristal del Tiempo*).

Jean Genet: TEATRO 2: LOS BIOMBOS - LOS NEGROS (*Gran Teatro del Mundo*).

Enrique Molina: LAS BELLAS FURIAS (*Poetas de Ayer y de Hoy*).

Alberto Moravia: EL HOMBRE COMO FIN (*Cristal del Tiempo*)

Osvaldo Rossler: TIEMPO QUE VIVO (*Poetas de Ayer y de Hoy*)

Jean-Paul Sartre: LITERATURA Y ARTE (SITUATIONS, IV) (*Cristal del Tiempo*).

Paul Valéry: EL PENSAMIENTO VIVO DE DESCARTES (*Biblioteca del Pensamiento Vivo*).

Tennessee Williams: TEATRO 2: LA NOCHE DE LA IGUANA - LO QUE NO SE DICE - SÚBITAMENTE EL ÚLTIMO VERANO - PERÍODO DE AJUSTE (*Cristal del Tiempo*).

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

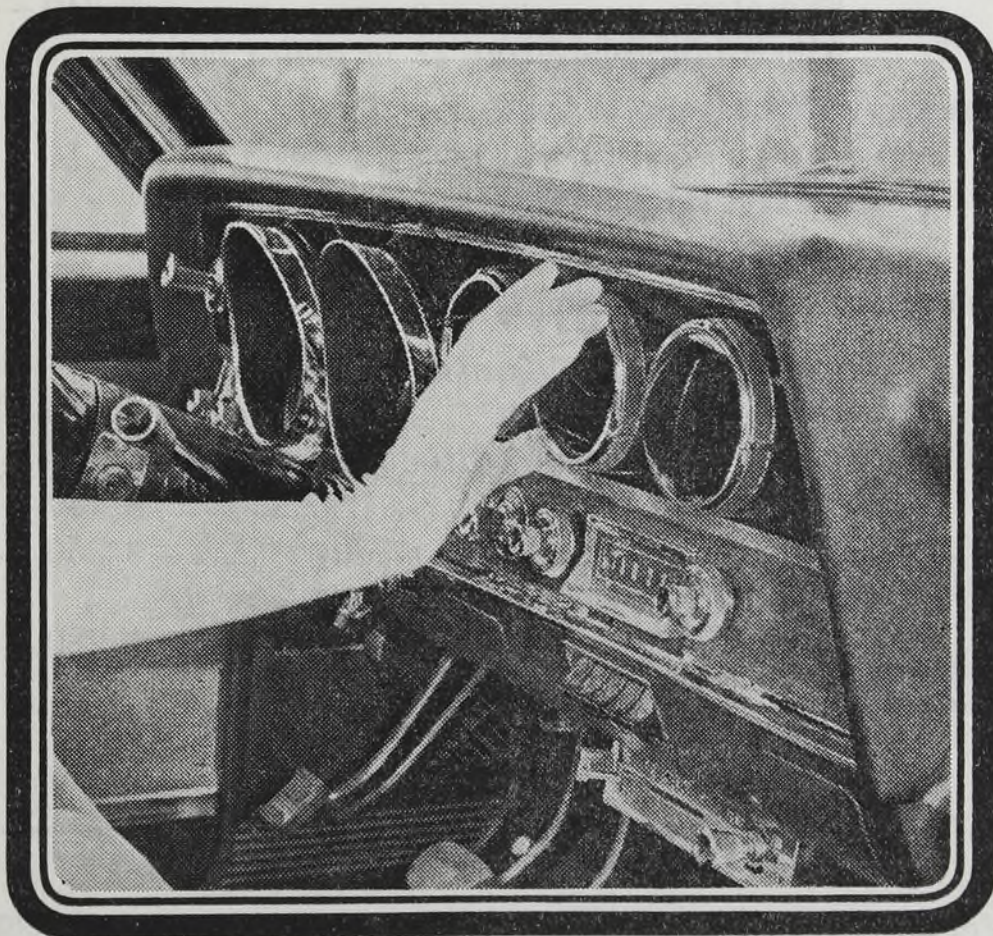
BUENOS AIRES

Uruguay - Chile - Perú - Colombia

exclusivamente **AMBASSADOR**

Ventanillas cerradas todo el año. El calor o el frío afuera no interesan. La tibieza es la mejor compañera de viaje. Viento que no molesta. Peinados impecables. Caras frescas... Todo para un apacible trayecto, sin tierra... sin polvo. Arribo feliz!.. El sistema de Aire Acondicionado original de fábrica, es otra comodidad exclusivamente AMBASSADOR 380.

Producto de calidad de INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA





Editorial COLUMBA presenta NOVEDADES

en la Colección Esquemas:

- Nº 72 — Raymond Panikkar: *Técnica y tiempo* \$ 240.—
Nº 73 — Horacio J. Pando: *Qué es la arquitectura* \$ 240.—
Nº 74 — Roberto C. Presas: *Qué es la publicidad* \$ 240.—
Nº 75 — Hernán Zucchi: *Qué es la antropología Filosófica* \$ 240.—
Nº 76 — Alberto Moreno: *Qué es la lógica matemática* \$ 240.—

Precio de los títulos anteriores (Nº 1 al 71)
\$ 160.— el ejemplar

Colección Nuevos Esquemas:

- Nº 1 — Pablo Capanna: *El sentido de la ciencia-ficción* \$ 350.—
Nº 2 — Fernando Quiñones: *Últimos rumbos de la poesía española* \$ 280.—
Nº 3 — Jorge Insua: *Psicología médica* \$ 350.—
Nº 4 — Ofelia Koracci: *Tendencias actuales de la gramática* \$ 280.—

Adquiéralos en las buenas librerías o en

EDITORIAL COLUMBA

Ventas: Cevallos 1364 (de 9 a 14 hs.) T. E. 26-1339



Industria para industrias

1937 - 1967

30 años
afianzan su futuro

Hilados de Nylon*, Antron[▲] y Rayon

Para la industria textil

Hilados de Nylon de alta tenacidad

Para usos industriales

Polímeros de Nylon

Para la industria plástica

Celofán**

Para el envasado en general

Refrigerantes y Propelentes FREON***

Para las industrias
de la refrigeración
y los aerosoles

* Marca registrada de Ducilo S.A.I.C.
para su fibra sintética poliamídica.

▲ Marca registrada

** Marca registrada de "La Cellophane
S. A." autorizada exclusivamente a
Ducilo.

*** Marca registrada

PREUVES

publie dans son numéro
d'AOUT-SEPTEMBRE

MARY McCARTHY

Les deux guerres du Vietnam

II. Les problèmes du succès

PIERRE SCHNEIDER

Au Louvre avec Steinberg

JEAN BLOT

Oblomov voyage

(Un inédit de Gontcharov)

PATRICK WALDBERG

Giorgio De Chirico

I. Arcades et fantômes

W. H. AUDEN

Le chien du prince

(Texte présenté par Georges

Le Breton)

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

Le N° de 144 pp. illu. — France:

7.50 F. — Etranger: 8.40 F.

C. C. P. PARIS: 178-00

Un ancien numéro sera gracieusement envoyé sur simple demande comme spécimen

ARTE '67

TEN RECORDS, una nueva empresa grabadora dedicada al arte argentino y latinoamericano, presenta sus primeros lanzamientos:

Serie: "Poetas Siglo XX".

ALBERTO GIRRI LEE SUS POEMAS. Vol. 1 P-1 Monoaural.

Tapa diseñada por Miguel Angel Vidal

Serie: "Música Colonial Latinoamericana.

MUSICA RELIGIOSA DEL BRASIL. Vol. 19 FESTA - MCL-1 Monoaural (Mestres do Barroco Mineiro. Siglo XVIII).

MISA EN MI BEMOL de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita. Orquesta Sinfónica Brasileira dirigida por Edoardo de Guarnieri y la Asociación de Canto Coral de Río de Janeiro bajo la dirección de Cleofe Person de Mattos.

Serie: "Música Argentina Contemporánea. Vol. 19 - MCA-1 Monoaural.

"Serenata II" de Antonio Tauriello. "Plectros I y II" de Alcides Lanza.

"Cinco Nocturnales" de Armando Klieger. "Concertino III" de Gerardo Gandini. Serie supervisada por Alberto Ginastera.

Próximas ediciones:

"ERNESTO SABATO lee fragmentos de 'Uno y el Universo' y 'Sobre Héroes y Tumbas'".

Tapa diseñada por Vicente Forte

OCHO POETAS ARGENTINOS (Jorge Luis Borges, Vicente Barbieri, H. A. Murena, Alberto Girri, Silvina Ocampo, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuzza, Ricardo E. Molinari). Leídos por sus autores y con la traducción y lectura en francés de Victoria Ocampo. Esta edición cuenta con los auspicios de la "Editorial Sur".

Tapa diseñada por Héctor Basaldúa.

TEN RECORDS S.R.L.

Florida 520 - 5º piso, Oficina 524
Buenos Aires - Argentina



PP

Por no usar desodorante Polyana...

FRESCA,
FLORAL
y LAVANDA
con perfume
francés...
y la seguridad
Odol



desodorante sólido

Polyana

LOCIONES, POLVOS y CREMAS DESODORANTES

PUBLICACIONES "RICORDI"

ALVIN, JULIETTE: *Música para el niño disminuido.*

CHAZARRETA, AGUSTÍN A.: *El eterno juglar* (Andrés A. Chazarreta, su vida y obra).

GAINZA, V. H. DE: *La educación musical del niño.*

KRINER, DORA: *Ensayos sobre el ballet.*

RAMÓN Y RIVERA, FELIPE: *Música indígena folklórica y popular de Venezuela.*

R
Ricordi

RICORDI AMERICANA S. A.

BUENOS AIRES

ACABAMOS DE PUBLICAR:

ORÍGENES DE LA FORMA EN EL ARTE por HERBERT READ

"Este libro es una prueba más de mi constante indagar en busca de un principio social en el arte; en rigor, de un principio biológico".

Del índice:

La originalidad — La informalidad — La forma en arquitectura — Los orígenes de la forma en la poesía — El sentido biológico en el arte — El concepto de la forma en la filosofía de Ortega y Gasset — La desintegración de la forma en el arte moderno, etc.

Texto: 224 pp. — Ilustraciones: 54 pp.

\$ 1.200.—

EDITORIAL PROYECCIÓN

Av. de Mayo 1370

Buenos Aires

IBER-AMER ARGENTINA

OBRAS DE INTERES

ROBBE-GRILLET: <i>La Celosía</i> (S. Barral)	\$ 850.—
SALINAS: <i>La Responsabilidad del escritor</i> (S. Barral)	„ 850.—
VARGAS LLOSA: <i>La Ciudad y los perros</i> (S. Barral)	„ 1.275.—
VARGAS LLOSA: <i>La Casa Verde</i> (S. Barral)	„ 1.700.—
MERLEAU-PONTY: <i>Signos</i> (S. Barral)	„ 1.700.—
HEMINGWAY: <i>París era una fiesta</i> (S. Barral)	„ 850.—

PREMIO BIBLIOTECA BREVE 1964

CARRERA INFANTE: <i>Tres tristes tigres</i> (S. Barral)
Precio \$ 1.700.—

CARPENTIER: <i>El Siglo de las Luces</i> (S. Barral)	\$ 1.360.—
PRATOLINI: <i>Constancia de la Razón</i> (S. Barral)	„ 1.488.—
UPOIKE: <i>Corre conejo</i> (S. Barral)	„ 1.360.—
GUIMARAES: <i>Gran Sertón: Veredas</i> (S. Barral)	„ 1.913.—
PIAGET: <i>Seis Estudios de Psicología</i> (S. Barral)	„ 1.063.—

PREMIO BIBLIOTECA BREVE 1965

JUAN MARSE: <i>Últimas tardes con Teresa</i> (S. Barral)
Precio \$ 1.275.—

GARRO: <i>Los recuerdos del porvenir</i> (J. Mortiz)	\$ 1.310.—
GRASS: <i>El Tambor de Hojalata</i> (J. Mortiz)	„ 2.040.—
FUENTES: <i>Cantar de Ciegos</i> (J. Mortiz)	„ 655.—
GRASS: <i>Años de perros</i> (J. Mortiz)	„ 2.445.—
LEWIS: <i>Los Hijos de Sánchez</i> (J. Mortiz)	„ 1.793.—

PREMIO FORMENTOR 1964

GISELA ELSNER: <i>Los enanos Gigantes</i> (S. Barral)
Precio \$ 1.190.—

RYAN: <i>La Última Batalla</i> (Destino)	\$ 3.825.—
LEWIS: <i>Pedro Martínez</i> (J. Mortiz)	„ 1.793.—
RAMPA: <i>Historia de Rampa</i> (Destino)	„ 1.063.—
BELLOW: <i>Heerzog</i> (Destino)	„ 1.275.—
MATUTE: <i>El Tiempo</i> (Destino)	„ 1.063.—

PREMIO NADAL 1965

CABALLERO CALDERÓN: <i>El buen salvaje</i> (Destino)
Precio \$ 1.063.—

GOYTISOLO: <i>Señas de Identidad</i> (J. Mortiz)	\$ 2.040.—
MARTINEZ MORENO: <i>La otra mitad</i> (J. Mortiz)	„ 1.122.—
MC CARTHY: <i>El Grupo</i> (J. Mortiz)	„ 2.040.—
MARTINEZ GARRIDO: <i>El miedo y la Esperanza</i> (Destino) ..	„ 1.063.—
AZORIN: <i>Ni sí, ni no</i> (Destino)	„ 850.—

PREMIO NADAL 1966

VICENTE SOTO: <i>La Zancada</i> (Destino)	
Precio	\$ 1.063.—

SANCHEZ FERLOSIO: <i>El Jarama</i> (Destino)	\$ 1.063.—
GOYTISOLO: <i>Duelo en Paraíso</i> (Destino)	„ 935.—
FAZ: <i>Cuadrivio</i> (J. Mortiz)	„ 816.—
BECKETT: <i>Como es</i> (J. Mortiz)	„ 816.—

En todas las buenas librerías y en

BOLIVAR 260

T. E. 30-4036

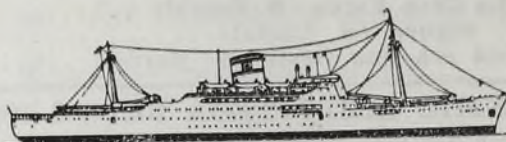
BUENOS AIRES

FELIZ VIAJE

EN CONFORTABLES BUQUES ARGENTINOS

SERVICIO DE CLASE UNICA

**A VIGO - LE HAVRE - LONDRES - HAMBURGO
Y A LISBOA - BARCELONA - NAPOLES
GENOVA**



Tarifa económica y a crédito

Reservas y Pasajes en su Agencia de Viajes o en:

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

E.L.M.A.

CORRIENTES 389

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

ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA E IDEAS

Director:

JUAN LISCANO

Redacción:

Guillermo Sucre y Luis García Morales

APARTADO POSTAL 2763

CARACAS, Venezuela

DAVAR

Revista Literaria editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Nº 112

Enero, Febrero, Marzo de 1967

Director

Dr. MARCOS DINER

Asesor Literario: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

S U M A R I O

- Jorge Luis Borges*: A Israel.
Joaquín Gómez Bas: Stefan Zweig, azul brasa judía.
Alfredo Cahn: Stefan Sweig. A los 25 años de su muerte.
Bernardo Ezequiel KorembLit: Stefan Zweig, el último humanista.
Georges Vajdá: Algunos aspectos del problema de la fe y de la razón en la filosofía judía del medioevo.
Sol Liptzin: Piezas de teatro popular. Dos obras de Goldfaden.
Luis Farré: Aporte judío a la filosofía de la religión.
G. L. Lizzatto: Sartre y los judíos.
Oscar Bietti: Glosando a Azorín.
Harry A. Wolfson: La aceptación judía de Jesús.
Hans Margolius: La ética del jasidismo.
P. E. Lapide: Nuevas tendencias en la literatura israelí.
Charles S. Blinderman: Thomas Henry Huxley sobre los judíos.
Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman: Influencias griegas en la poesía tradicional sefardí: un dístico neohelénico y su traducción judeoespañola.
Salomón Zeitlin: ¿Quién crucificó a Jesús?
Robert Gordis: Una nota sobre la tradición y la historia.
B. E. K.: Bonae Literae.
José Horn: Información cultural judía.

LOS LIBROS:

Luis Farré, Juan José Ceselli, Ulyses Petit de Murat, Armando Asti Vera, Martha Lynch, Dardo Cúneo, Renata Donghi Halperín, Oscar Hermes Villordo, Kive Staif, Víctor Aizenman, Lázaro Liacho, Alfredo E. Roland, Luis Ricardo Furlan, Elena Poggi, Noemí Paz.

Dirección y Administración

SARMIENTO 2233 - T. E. 48-5570

BUENOS AIRES

HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Las páginas ilustradas de "HISTONIUM" ofrecen al lector un panorama completo del acontecer mundial por medio de sus corresponsales y agencias informativas.

La actividad cultural argentina en todas sus facetas se refleja vivamente en ella mediante las crónicas plásticas, bibliográficas, científicas y de espectáculos, comentados adecuadamente por cronistas especializados.

De manera que todo aquello que sucede dentro de nuestras fronteras y fuera de ellas de interés general está debidamente representado en la Revista "HISTONIUM".

Suscripción anual \$ 1.000.—



Administración y Redacción:

PARANA 464

Tel. 40-4045

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) \$ 1.000.—

EXTERIOR u\$s. 7.—

Sr. Administrador

REVISTA SUR

Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DÍA	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 N°

por valor de pesos m/a.
..... dólares U.S.A.
a la orden de **REVISTA SUR.**

FIRMA

**DATOS PARA EL FICHERO
DE SUSCRIPTORES**

Nombre y apellido

Domicilio (Calle y N°)

Localidad

Provincia o FF. CC.

**REGALE UNA SUSCRIPCIÓN
A UN AMIGO:**

Nombre

Dirección

Localidad

Giro Postal por \$ 1.000, a partir del

Cheque número

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

ULTIMAS NOVEDADES

François Bourricaud: PODER Y SOCIEDAD EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Un análisis exhaustivo y documentado de la sociedad peruana de hoy y que prueba que la imaginería tradicionalista no corresponde a la realidad.

Precio \$ 900.—

Walter Benjamín: ENSAYOS ESCOGIDOS

Una selección de los escritos de Benjamín, quizá el pensador alemán que ha reflejado más lúcidamente las contradicciones, las ambigüedades y los dilemas de nuestro tiempo (**Colección Estudios Alemanes**).

Precio \$ 360.—

Luis Mercier Vega: MECANISMOS DEL PODER EN AMÉRICA LATINA

Una descripción de las estructuras sociales de la América Latina que deja voluntariamente de lado la terminología y las ideas corrientes.

Precio \$ 600.—

Graham Greene: ¿PUEDE PRESTARNOS A SU MARIDO?

Una ingeniosa y astringente colección de cuentos, titulada "comedias de la vida sexual" y que aparecerá simultáneamente con la versión original inglesa.

Precio \$ 350.—

REEDICIONES

Albert Camus: LA PESTE (13ª edición) \$ 300.—

Jorge Luis Borges: ANTOLOGIA PERSONAL
(3ª edición) „ 480.—

EDITORIAL SUR S. A.

VIAMONTE 494, 8º

BUENOS AIRES

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto 1º 545

Buenos Aires

SUR

NÚMERO 306

MAYO - JUNIO DE 1967

EL ANIMAL, EL HOMBRE Y LA MÁQUINA

Esta conferencia * gira en torno de tres temas: el animal, el hombre y la máquina. Conviene recordar al comienzo algunas verdades básicas. Primero, que si uno se niega a admitir la dimensión teológica en la discusión, el hombre es un animal como cualquier otro. Es sin duda un animal particular. Pero fundamentalmente es un animal, es decir, un ser que vive, respira, muere, mientras que la máquina es un objeto fabricado por el hombre. El asunto se torna entonces más delicado, pues no existe ningún otro animal que haya fabricado máquinas, que haya fabricado la mejor herramienta.

Nos encontramos ante una primera dificultad: el hombre es decididamente animal, pero dentro del género "animal" se diferencia de los otros animales porque es el único que ha fabricado herramientas y máquinas, es decir aparatos exteriores capaces de reemplazar sus sentidos, o sus músculos.

En primer lugar enunciaré datos simples, fundamentales, que no se prestan, o se prestan lo menos posible, a la controversia. En la segunda parte, me arriesgaré a formular algunas hipótesis temerarias.

Empiezo por las evidencias. Comprobamos la oposición de dos órdenes: el orden orgánico o de la vida, de las plantas y de los seres que se crían, que crecen y que se pudren por su propia energía o por falta de ella; por

* Texto leído en las *Rencontres Internationales* de Ginebra de 1965, con el patrocinio de la UNESCO. Publicado con permiso de las Éditions de la Bacconière de Neuchâtel.

otra parte, el de las cosas construidas, mecanismos, máquinas o relojes —que sólo existen por artificio— que han tenido que ser concebidas, imaginadas y manufacturadas, y que funcionan gracias a una energía exterior: un resorte, calor, vapor, electricidad o deflagración.

El hombre no tiene herramientas ni vestimentas que formen parte de él. Puede despojarse a voluntad de las herramientas que utiliza, de la ropa que lleva. Esto ni siquiera se plantea para el animal. Una langosta no puede abandonar su caparazón, ni un carnero su vellón. Ni la lana del segundo, ni la coraza de la primera les son exteriores. Forman parte del animal. Por lo tanto, se excluyen mutuamente.

El cortón tiene excavadoras, patas poderosas que le permiten escarbar y cavar galerías en la tierra; otros insectos poseen sierras, perforadoras, pujanaves. Algunos tienen jeringas para inyectar su veneno, les basta un pinchazo certero para adormecer a la presa que servirá de alimento a su prole. La sepia dispone de un aparato para lanzar un líquido negro que le permite ocultar su huida al depredador. El pez torpedo posee acumuladores de electricidad para proyectar descargas paralizantes contra sus enemigos. El castor tiene paletas; el pulpo, ventosas. Todos los animales, vertebrados o no, tienen un verdadero arsenal de herramientas. Pero no se las piden prestadas a ningún astillero o a ninguna panoplia. Las llevan en sí mismos, esculpidas, inscriptas en su propio organismo. No pueden cambiarlas.

Existen igualmente adaptaciones generales: las aletas de los seres acuáticos, las alas de los pájaros, las cuatro patas de los animales terrestres, variantes de un único modelo: el esqueleto de los vertebrados. Todos los animales están igualmente diseñados, digamos aerodinámicamente. Todos. El hombre es el único que no lo está. Su forma es tan torpe e indecisa como sus instintos. Pues los diversos animales que hemos comprobado que están provistos de instrumentos con una finalidad definida como la jeringa, la ventosa, el arpón, etc., poseen también los instintos correspondientes que les enseñan la manera de usarlos cuando y donde es necesario. Entonces se produce en ellos una especie de desencadenamiento automático. El hombre apenas posee semejantes disparadores. Casi todo lo coarta. Titubea y se equivoca antes de encontrar la solución para muchos problemas, no para uno solo.

Lo que hace el hombre, lo hace con la ayuda de objetos exteriores. Por el contrario, el animal lo hace a partir de su solo cuerpo. Por cierto, hay contados animales que se disfrazan. Uno podría pensar que se visten; así, el molusco llamado *xenophora* fija sobre su concha, conchas de moluscos más pequeños. Pero se trata de una actividad automática. Si se colocan al

alcance de un cangrejo oxirrinco pedazos de diarios, los fija con su pinza sobre su caparazón. En los graneros, un pequeño escarabajo se cubre de polvo con sus patas, para que no lo vean. Pero si se coloca polvo verde o rojo a su alcance, se cubre inmediatamente con él y aunque su propósito era escapar a sus enemigos ahora su presencia es mucho más evidente.

Numerosos animales están extraordinariamente adaptados para acciones muy precisas. En comparación, el hombre parece un animal desadaptado, o mejor dicho, un animal que se ha desadaptado. Pero por el hecho de ya no estar adaptado a nada, ha conquistado la posibilidad de volverse apto para todo, o poco menos. Sin embargo, es apto para todo por intermedio de algo, por un objeto interpuesto, es decir, por una herramienta y más tarde por un aparato y por una máquina, es decir, por un aparato complejo que fabrica aparatos simples, y más tarde por máquinas que fabrican máquinas.

¿Cómo ha podido producirse esta desadaptación que es una conquista de aptitudes virtuales? En primer lugar, como todos sabemos, gracias a la posición vertical. El hombre es un cuadrúpedo que se yergue sobre sus patas traseras, que, por lo tanto, ha aceptado desde un principio a la vez una considerable pérdida de equilibrio y una pérdida de velocidad en la carrera, no menos peligrosa. En cambio, sus miembros anteriores quedaban libres para otros quehaceres y, en lo que se convertiría en mano, el pulgar podía servir de apoyo a los otros dedos. De esa forma, adquiriría la posibilidad de tomar un objeto, de mirarlo y de reflexionar sobre él. No digo que esto fuera suficiente, pero semejante conjunto —posición vertical, visión panorámica, como dominadora del paisaje, mano capaz de recoger, de juntar, de arrojar— demuestra las enormes posibilidades de enriquecimiento que el hombre pudo cosechar de una primera desadaptación.

Deseo insistir sobre esto. El animal, he dicho, tiene que elegir entre caparazón y plumaje. Los crustáceos tienen caparazón y los pájaros plumaje. De esto resulta que no podría haber cangrejos voladores. Como desquite, el hombre ha podido muy bien construir aparatos voladores y acozados a la vez, como se ha visto durante la última guerra. Pues no se trataba de resolver un problema de antagonismos orgánicos, sino de dificultades externas sobre las relaciones entre el carburante, la energía, la superficie sustentadora y el peso que era necesario levantar. Lo importante es que el problema haya podido ser desplazado hacia el mundo exterior. He citado el ejemplo del pez-torpedo. Ese pez sabe utilizar la electricidad, pero de una sola forma. Frente a la carga de electricidad que el pez-torpedo consigue juntar en su acumulador interno, el hombre dispone de todos los usos posibles de la electricidad.

Último ejemplo: la orientación. Los hombres se orientan muy mal, mu-

cho peor que la mayoría de los animales que vuelven desde muy lejos a su morada con infalible seguridad. Pero el hombre descubre y construye la brújula. En seguida, con este instrumento exterior, puede dirigirse sobre toda la extensión del planeta y hoy en día, con otros instrumentos, proyectarse fuera del planeta natal, en la vastedad del cosmos.

Si, como primera aproximación, intento distinguir al hombre de los animales, diré que se beneficia con una gama de elecciones notablemente más amplia que ellos. En primer lugar, con la reflexión. El hombre se imagina, se plantea problemas; no obedece a una conducta regida por un disparador. Después, para poner en práctica las soluciones que ha encontrado, dispone de herramientas cada vez más numerosas. Dispone de ellas en cualquier momento, y las utiliza cuando corresponde.

En relación con el hombre, las diversas especies de animales no están situadas de la misma manera. Hay algunas que lo anticipan. Me refiero a los vertebrados que marchan en el mismo sentido que él y que, por así decirlo, han tomado el mismo camino. A otros les ha cabido en suerte una evolución diferente, y se han alejado cada vez más del destino de los animales con esqueleto: los invertebrados, y en particular los insectos. Las partes duras: conchas, caparazón o quitina de los invertebrados (crustáceos, moluscos, o insectos) están en el exterior, mientras que las partes resistentes de los vertebrados —de los que el hombre forma parte— están en el interior del cuerpo.

A primera vista, los insectos son más lógicos. Pero pierden en soltura lo que ganan en protección. Sea como fuere, esta diferencia fundamental —la armazón colocada en el interior o exterior del cuerpo— se ha traducido, al final de dos líneas de evolución, en comportamientos que en muchos aspectos se oponen punto por punto, y que *a priori* no parecen tener mucha relación con la elección original.

En primer lugar, los vertebrados tienen sentimientos. La madre alimenta a su cría y la cuida cuando está herida. Si un animal está en peligro, por ejemplo si está a punto de ahogarse, generalmente sus congéneres lo ayudan. Esta solidaridad de familia o de especie es propia de los vertebrados. En los insectos, reina una completa indiferencia por el individuo en peligro. Sólo se comprueba una solidaridad colectiva, anónima: la de la colmena o la del hormiguero. Se manifiesta en dos casos principales: para la defensa de la colonia y de su *habitat*, y para expediciones guerreras, como cuando las abejas procuran apoderarse de la miel de una colonia vecina, o cuando las hormigas llevan a sus laberintos, como esclavos nutricios, a los pulgones

que les gusta chupar. En efecto, ciertas especies de pulgones segregan una especie de licor dulce que es una golosina para las hormigas.

Dejando de lado estas expediciones de rapiña de las abejas y de caza de esclavos de las hormigas, no se observa ninguna solidaridad. Si una hormiga o una abeja cae herida en una expedición, sencillamente la abandonan. Nadie se demora para socorrerla. La indiferencia es general y completa.

De modo que en este grado elemental, se comprueba el fuerte contraste entre el instinto de los vertebrados que los hace socorrer a aquel de los suyos que sufre, y la completa insensibilidad del insecto ante la desgracia o la necesidad de los demás.

Hay una segunda diferencia, que concierne a la infancia y a la educación. Los vertebrados jóvenes son educados por sus padres. Éstos les dan lecciones no sólo para las actividades necesarias a la subsistencia sino para lo que podría llamarse actividades de lujo, por ejemplo el canto de los pájaros canoros. Un canario o un ruiseñor aislado no aprende a cantar: emite una especie de griterío inarmónico que parece la caricatura del canto de la especie. Otros individuos de la misma especie, o sus padres, enseñan al pájaro la melodía que cantará después del aprendizaje. La melodía pertenece a la especie, pero no es innata en el individuo, que tiene que aprenderla.

Por el contrario, entre los insectos no hay educación, sencillamente porque los insectos no tienen infancia. Comienzan por ser larvas: organismos totalmente diferentes del insecto adulto. No se trata de un desarrollo ininterrumpido, sino de una pseudo necrosis, de una redistribución total de la materia biológica que, por ejemplo, en las tinieblas y la casi indistinción de un estado pasajero, transforma la oruga en mariposa, y el gusano en abejorro.

El adulto es adulto de golpe. Ninguna educación, ningún perfeccionamiento es posible. Si el insecto ha sido joven, lo ha sido bajo otra forma y en otro cuerpo.

Llego ahora a un tercer contraste, de orden social. En el curso de los diez últimos años, se han hecho muchos estudios sobre las majadas, los gallineros, las bandadas; los ciervos, los lobos, las chovas. Se ha comprobado entre estos diferentes animales una vida colectiva, elemental, pero ya estructurada. La sociedad está jerarquizada. En la cima, un jefe hace respetar su autoridad; después, cada individuo tiene su propio rango, donde se mantiene, y que sabe defender. Más aún: este orden puede ser discutido. Si un lobo estima que le corresponde el mando de la tropa, desafía en combate singular al lobo que hasta entonces la dirigía. Pelean. Si en un momento dado, uno de los dos se reconoce inferior, lo manifiesta presentando al otro su vena yugular, es decir la parte más vulnerable de su cuerpo. Una simple dentellada, y la herida es mortal. Pero el otro no lo muerde, reconoce

que su adversario se somete. A partir de ese instante, si el ambicioso ha triunfado se convertirá en jefe de la banda. En el caso contrario, el antiguo líder ha confirmado su autoridad.

Lo importante es el mecanismo para cuestionar el poder político, según la edad, el crecimiento de algunos, la decrepitud de otros, tal o cual circunstancia adecuadas para modificar la jerarquía del momento.

En las sociedades de insectos, contrariamente a la leyenda, no existe ni jerarquía ni nada comparable a un poder político.

En las abejas o termitas, la que se llama reina no gobierna ni reina; es pura y simplemente una reproductora. Detenta el monopolio de la generación en medio de una multitud asexuada. De ahí su valor —yo diría su prestigio y la fascinación que ejerce—. Pero no dispone de ninguna autoridad. Sin duda, siempre que la reina se pasea de un panal de la colmena a otro, está rodeada por las miradas de las obreras, que la siguen con los ojos y que, cuando ha pasado, vuelven a su tarea. Pero esta corte que le hacen depende exclusivamente de su especialización orgánica, inscrita en su cuerpo de un modo inmutable y que la vuelve fisiológicamente distinta de sus pretendidos súbditos.

Todo está aquí dominado por automatismos, como lo demuestra un experimento. Entre las abejas, las obreras pasan por dos fases. Primero son nodrizas, a partir del duodécimo día de su existencia; es decir que alimentan a las jóvenes larvas con una especie de papilla que segregan por glándulas especiales. Ocho días después, aproximadamente, se vuelven libadoras y van a buscar el polen que transformarán en miel. Naturalmente, en la colmena es necesario cierto equilibrio entre las libadoras y las nodrizas.

El experimento consistió en separar las libadoras de una colmena, de las nodrizas, que se relegaron a otra. Ocurrió entonces un verdadero fenómeno de automatización. En la colmena en que no había más que nodrizas, se aceleró la evolución de la mitad de las abejas, que al cabo de poco tiempo se transformaron en libadoras. A la inversa, en la colmena donde sólo había libadoras, el organismo de algunas de ellas sufrió un retroceso: volvieron a la etapa de nodrizas. Las glándulas atrofiadas se desarrollaron nuevamente, y pudieron nutrir a las larvas. Así, en forma del todo automática, se restableció el equilibrio perturbado artificialmente, y la suerte de las dos colmenas quedó asegurada.

Dos ramas principales se reparten así el conjunto de los seres vivos: una rama desemboca en el hombre: se socorre a los heridos o a los seres en peligro, se educa y enseña a los jóvenes, periódicamente se revisa el orden social;

la otra rama comprende el mundo de los insectos: en ella todo parece anónimo, mecánico, inmutable, calculado de antemano.

Lo inesperado es que entre el hombre y el insecto hay a veces más analogías que las que existen entre los hombres y los demás vertebrados. Los hombres crían gallinas, vacas, caballos; las hormigas crían pulgones. El hombre cultiva trigo, maíz, avena, manzanas; las hormigas cultivan hongos. La producción de miel de las abejas puede equipararse a la producción de acero o a la fundición. Se presenta también como una industria. Pero con la diferencia de que, en un caso, la fabricación es interna, hecha por el organismo mismo; en el otro, es externa y hecha por intermedio de un instrumental apropiado.

Entre los vertebrados, los rebaños y las bandadas constituyen un embrión de sociedad. No creo que pueda derivarse de la familia este comienzo de existencia social. La familia existe en todos los vertebrados, mientras que no existe ningún vínculo ni conyugal ni maternal ni filial propiamente dicho en el interior de la colmena, del hormiguero, ni entre ningún insecto. ¿Pero la familia es, verdaderamente, como lo ha afirmado el siglo XIX, la célula constitutiva de la sociedad?

Por mi parte, no lo pienso, por lo menos en lo que concierne a los animales, que se apartan todos del rebaño y se aíslan en la época del celo. La familia es complementaria de la sociedad; es una unidad que se separa de las unidades vecinas y fraternas, ya sea como pareja, ya en el sentido vertical de ascendientes y descendientes. Una sociedad es más que una yuxtaposición de familias cenobitas. Hasta tal punto, que podríamos medir el carácter totalitario de una sociedad evaluando los derechos de familia. Cuanto más se extienden, más liberal es la sociedad. Cuanto más se restringen, más despótica es la sociedad. En el caso extremo, una sociedad completamente totalitaria anula la existencia de la familia. Es lo que pasa entre los insectos.

Los notables trabajos de von Fritsch demostraron que las abejas son capaces de enseñar a sus congéneres en qué dirección, a qué distancia y en qué cantidad se encuentra un botín apreciable. Lo indican mediante revoloteos en forma de ocho. Pero ese lenguaje, en el fondo, es lo contrario de un lenguaje humano y hasta de un lenguaje de vertebrado; es un señalamiento comparable a las luces verdes o rojas que se utilizan para la buena economía del tránsito, y cuyo ideal es evitar todo equívoco. Ahora bien, la ambigüedad en el idioma humano, el hecho de que el oyente pueda equivocarse sobre el sentido del mensaje, la apertura hacia la metáfora y la imagen, hacia el sentido figurado, en una palabra, hacia la retórica, son esenciales: condiciones del desarrollo del pensamiento, de extensión ilimitada en un principio. Aquí, una vez más, la falta de adaptación es factor de fecundidad. No

puede haber lenguaje completo sino a partir del momento en que la palabra se separa del signo y se presta a una pluralidad de interpretaciones posibles. El equívoco, imperfección para un código de señales, por el contrario para la lengua propiamente dicha es síntoma de riqueza, fuente de una gran variedad de condiciones entre los signos. Es la prueba de que es fluido y abierto, no mecánico (como el código que sirve para las máquinas).

Paso ahora a la segunda parte de la exposición, es decir, a las hipótesis temerarias. Hasta ahora no he hecho más que situar el problema y darle bases indispensables.

Me parece que el hombre y el animal están más próximos de lo que puede suponerse. Se afirma: el hombre es un animal porque respira, se nutre, se reproduce, duerme, se mueve, etcétera; es decir que el parecido entre el animal y el hombre no iría más allá del plano biológico donde, en efecto, es evidente.

Puede imaginarse una complicidad mucho más vasta y estimar que los hombres y los animales tienen más de un rasgo en común, particularmente la afición al juego, al arte, a las conductas aberrantes; la afición a disfrazarse, a usar máscaras, a producir y tener miedo.

Empezaré por el juego. Puede definirse el juego como una actividad libre, reglamentada, convencional, aleatoria, improductiva y limitada, es decir, netamente separada de la vida ordinaria, y experimentada como tal.

Ahora bien, si nos limitamos a los términos de esta definición debida en principio a Huizinga y que he tenido ocasión de discutir y completar¹, es innegable que los animales juegan. Para mí, los juegos se dividen en juegos de competición, cuando se lucha sin otro interés que el de demostrar una superioridad; en juegos de simulacro, cuando se juega a representar a otra persona; en juegos de vértigo, cuando se procura perder la conciencia y el equilibrio; por fin en juegos de azar.

No hay duda de que los animales entablan combates sabiendo que no pelean "en serio". Existen esas falsas luchas, por ejemplo entre los caballos, que tratan de derribarse con las patas delanteras. Algunos pájaros delimitan un área de combate y no persiguen a sus adversarios más allá del terreno balizado, como sucede con la pelota en el tenis y en el fútbol, o con las piezas del damero o del ajedrez. Las luchas reglamentadas son muy distintas de las que se producen en la época de celo. Entonces, el combate es sin cuartel ni convenciones tácitas; lo importante es que, en otros momentos, los mismos animales tienen conciencia de que se enfrentan por placer, exclu-

¹ *Les Jeux et les Hommes*, Gallimard, 1958.

yendo de antemano y de común acuerdo todo riesgo grave o toda posibilidad de detener arbitrariamente un pseudo combate. Esta triple exigencia de terreno limitado, golpes prohibidos, alegría y exuberancia que se dan libre curso sin la intención real de dañar, prueba que los animales conocen el espíritu de competición lúdica.

En cuanto a los juegos de representación, estimo que se puede admitir que los bailes nupciales de los pájaros, cuando se trata de conquistar a la hembra con movimientos de alas y con diversas demostraciones rítmicas, paradas y pavanas, están lejana pero indudablemente emparentados con el arte del simulacro y del espectáculo, que ya son teatro.

En lo que atañe a los juegos de vértigo, basta con observar a los vencejos que se precipitan en bandada, se juntan, se pasan unos a otros incesantemente, en una especie de ballet desordenado y pánico. El halcón nocturno de América, descrito por Audubon, se deja caer como una piedra casi al ras del suelo, complaciéndose en no abrir las alas hasta el último momento. Los juegos de vértigo no son exclusivos de los pájaros. Los gibones se balancean en una rama flexible. En el momento en que parece a punto de ceder, cesan de apoyarse, se dejan proyectar por ella y se agarran a otra rama, como a un trapecio. Del mismo modo, las ratas acuáticas se dejan arrollar por los torbellinos de agua hasta el momento en que están como ebrias. Gozan perdiendo el equilibrio voluntariamente y dentro de ciertos límites.

En cambio, los animales no conocen los juegos de azar. Es fácil comprenderlo, pues la entrega al azar implica una actitud de pasividad y de expectación, de cálculo de probabilidades que no puede alcanzar un animal, más impulsado por instintos que capaz de cálculos desinteresados. Por otro lado, el niño tiene la misma incapacidad que el animal. Juega muy poco a los juegos de azar. Ni siquiera percibe su interés. Para él, como para el animal, el juego es ante todo actividad y, en lo posible, actividad exuberante.

Paso al arte. Ciertos animales parecen entregarse a una actividad de naturaleza estética, como los pájaros jardineros de Australia. Se apoderan de flores o de tapitas de lata de botellas, generalmente de todo lo que brilla, con tal de que sea de un mismo color. Tapizan con eso jardincitos monocromos, glorietas, cenadores, explanadas, donde pasean con orgullo su pareja. Por automática que sea tal necesidad de juntar y ordenar objetos de un solo color, se relaciona sin embargo con una confusa idea de decoración.

En todo caso, esos "artistas" intentan gustar, seducir, mediante una disposición apropiada de elementos elegidos por su color. Puede sospechar-

se en esto un presentimiento de la pintura. Se verá luego que los insectos se aproximan a lo mismo por otro camino.

Las hormigas crían pulgones por el sabor dulce de las exudaciones que producen. Pero, a veces, los pulgones prisioneros devoran a las larvas y el hormiguero es destruido. Hay un coleóptero minúsculo que reacciona a la irritación producida por la hormiga secretando, en vez del licor dulce que las hormigas esperan, un líquido estupefaciente que las paraliza y las deja a su merced. Las embriaga positivamente.

Si se acepta el nombre de perversión para esas conductas perjudiciales para la supervivencia del individuo y hasta del grupo, hay que convenir que incluso en ese terreno de las embriagueces peligrosas, hay paralelismo entre el insecto y el hombre.

Ha llegado el momento de dar el paso decisivo y de aventurarse en el dominio de las conjeturas casi fabulosas. Hace veinticinco años escribí un estudio sobre la mantis religiosa. Todos saben que se trata de un ortóptero cuya hembra devora al macho en el momento de la cópula.

Me preguntaba por qué el insecto suscitaba un interés tan vivo y tan compartido. En los lugares donde abunda la mantis religiosa, es objeto de superstición, si no de culto. Adquiere una dimensión mítica y se da el caso, como en África del Sur, de que se la convierte en el Dios supremo. Estudié, sistemáticamente, los mitos vinculados con ella y también ciertos relatos o delirios en que no se trataba de la mantis religiosa, pero en los que el héroe o el paciente acababan devorados por una hembra demoníaca con la vagina dentada. Por un lado, se comprueba el comportamiento real de un insecto corriente, comportamiento automático que se puede estimular o frenar mediante inyecciones químicas u hormonales adecuadas; por el otro, fábulas significativas y representaciones obsesivas de origen y naturaleza puramente psíquicos.

El reflejo mecánico es característico del insecto, la representación es el atributo del hombre. Pero ambos se corresponden: uno parece como la imagen del otro en una conciencia que habría conseguido hacer una imagen de una casi fatalidad biológica. Ahora bien, se puede modificar, discutir, suspender, descartar una imagen. Aun cuando parece obsesiva, deja lugar al titubeo y también al rechazo. El insecto no tiene ese recurso. Debe acceder y ni siquiera es consciente de que accede.

Sin embargo, debido a las costumbres de la mantis religiosa y de la araña, el hombre ha creado tales fábulas y alimenta tales pesadillas. Las alas de las mariposas ofrecen otro ejemplo de una connivencia análoga.

Deliberadamente dejo de lado a los pájaros jardineros, cuya actividad estética es exterior a ellos, como la del hombre, y se me ocurre la idea, aberrante a primera vista, de que las alas de las mariposas podrían considerarse como cuadros interiores. Por cierto, bajo esta forma la idea sólo puede desconcertar; pero si privamos a la palabra "cuadro" de toda acepción humana para designar con ella una superficie cubierta de manchas de colores, dispuestas sin un fin útil, entonces los cuadros y las alas de mariposas presentan un rasgo común: la inutilidad irisada. Inutilidad, pues las mariposas también pueden volar con alas blancas o transparentes como las de las cigarras o las libélulas. Sin embargo, por un lado las alas de las mariposas forman parte del organismo del insecto; sus dibujos son un blasón fijo e inmutable de la especie. El individuo no es responsable de ellos ni los ha creado. Se perpetúan, idénticos a sí mismos, de generación en generación. Por el contrario, el pintor inventa y colorea una tela exterior con conocimiento de causa y de una manera nueva cada vez. Así, crea y manifiesta un talento, un genio, por lo menos una intención personal. Por consiguiente, si de manera inverosímil alguien se preguntara *a priori* qué ocurriría si un demiurgo (refiriéndose a dos extremos de líneas de evolución que se oponen) mandara al insecto y al hombre que llenaran una superficie con manchas de colores, la especie esclava e instintiva llegaría a algo semejante al ala de la mariposa: interna, orgánica y tribal. En cambio la criatura capaz de libertad e invención obtendría algo semejante a los cuadros, externos e infinitamente variables. Bajo otra forma, reaparece el mismo contraste. En la mariposa no hay error posible, y la perfección es inmediata e inevitable; pero no depende de ella. En el pintor hay posibilidad de error a cada instante, tanto en la concepción como en la ejecución. El pintor se equivoca sin cesar, pero rectifica; fracasa y después acierta. ¿Puede haber algo menos comparable a la pseudo necrosis que reparte las escamas microscópicas en la superficie de las alas de los lepidópteros y determina así el dibujo inmutable de sus alas? Sin embargo, en los dos casos, hay una organización de los colores reunidos a pura pérdida, como si la naturaleza rebalsara los dos reinos y empleara los procedimientos opuestos de los insectos y del hombre para un mismo juego, un mismo placer.

Quizá no haya otra explicación para el hecho de que la belleza de las alas de mariposas no sea insensible a los hombres. Son cómplices en el seno de la misma naturaleza, están tejidos en la misma trama y proceden de un denominador común. La impresión de belleza nace así de la geometría primera y general que hace que las flores, las conchas, las alas de las mariposas no sólo parezcan bellas, sino que sean la fuente de la idea

misma de la belleza¹. La naturaleza entera es geométrica, pero con una geometría esclava y especializada, como las herramientas internas de los insectos de que hablé al principio. Las radiolarias anticipan en el fondo de los océanos los perfectos poliedros de Platón. Ahora bien, no hay muchos poliedros perfectos. Hay cinco, y nunca habrá más. La demostración es irrefutable, y está al alcance de un alumno de escuela secundaria. Los erizos de mar, las conchas, las corolas, las telarañas derivan igualmente de una economía elemental y universal, origen de la noción humana de belleza. Después se desarrolla la geometría inventiva del hombre con sus hiperespacios y sus dimensiones imaginarias, que sólo son accesibles a través de esas herramientas y ese lenguaje inédito que constituyen los símbolos matemáticos.

Recapitulo ahora los ejemplos precedentes: costumbres de la mantis religiosa y mitología correspondiente, perversiones de las hormigas, alas de la mariposa y pinturas humanas, geometría general del universo, unidad profunda de los resortes del instinto de juego (competición, simulacro y vértigo). Me convengo entonces de que la fraternidad del universo humano y del universo animal se extiende mucho más allá de la simple biología.

Un último argumento será el de la máscara². Con la máscara, como con la dimensión estética, estamos en presencia de un fenómeno que abarca la humanidad entera y la desborda. La máscara es un utensilio universal e inexplicable por la mera biología. Se han estudiado las diversas tribus primitivas del planeta. No todas conocen el arado, el arpón, la rueda, el arco o el torno del alfarero, la palanca o la carretilla. Pero no se conoce ninguna tribu que ignore la máscara. Es como si el hombre hubiera nacido enmascarado, como si una de las primeras tareas del hombre primitivo hubiera sido, no fabricar la máscara, sino aprender a quitársela, como aprendió a liberarse de su destino de cuadrúpedo mediante la posición vertical.

La máscara tiene tres funciones principales: *disimulación*, la máscara ayuda a volverse invisible; *disfraz*, ayuda a pasar por otra persona; *intimidación*, se emplea para suscitar un miedo irracional y, por lo tanto, más eficaz. Más arriba me aventuré a explicar, a través de las costumbres de la mantis religiosa, ciertos mitos, delirios y obsesiones de la especie humana. De la misma manera, a esas tres funciones de la máscara (disimulación, disfraz o intimidación) corresponden en los insectos comportamientos bien comprobados y en los hombres, mitos y preocupaciones permanentes. En lo que respecta a la disimulación, conviene evocar las fábulas de los

¹ *Esthétique généralisée*, Gallimard, 1962.

² *Méduse et Cie*. Gallimard, 1960. (Hay traducción española.)

hombres invisibles, desde Gyges, que haciendo girar su anillo huye de las miradas, hasta el *Hombre invisible* de Wells y los relatos similares, en los que el héroe se esfuerza por apropiarse de un manto, un sombrero o algún accesorio mágico que hace que no lo vean mientras él continúa viendo a los demás. En segundo lugar, interviene la afición al disfraz, es decir, la necesidad de creerse otra persona o de hacer creer momentáneamente al prójimo que uno es otra persona. Esa necesidad está seguramente en el origen del carnaval, del teatro y en general de todo entretenimiento o ceremonia en que interviene el traje de fantasía, empezando por el placer que todo niño siente al creerse conquistador, explorador o cosmonauta, un indio o *sberiff*, locomotora, submarino o cohete espacial, gracias a la virtud del primer accesorio que encuentra. En cuanto a la intimidación, estoy persuadido de que tener miedo y dar miedo, es un resorte esencial no sólo del comportamiento humano, sino también del universo animal entero. Se trata aquí de un miedo hiperbólico, que no corresponde a ningún peligro real, pero que, de todos modos, provoca un estremecimiento decisivo. El pavor que produce la máscara —vano simulacro, sin embargo— sigue siendo el ejemplo más notable.

Los insectos miméticos se confunden con el gris de la corteza, con el verde de la hierba, con el amarillo de la arena o el blanco de la nieve. Con frecuencia renuncian súbitamente a disimularse y, de pronto, exhiben ocelos, es decir falsos ojos enormes, amarillos, negros o rojos. Al mismo tiempo, son sacudidos por espasmos, emiten ruidos estridentes, adoptan una actitud que los magnifica, segregan un líquido urticante. Es tentador relacionar esas manifestaciones con la conducta del brujo que surge de la espesura y que también ostenta una máscara provista de enormes ojos, comparables a los ocelos de los insectos, rodeados como ellos de colores rutilantes y con el mismo pozo oscuro en medio: el agujero negro que hace que no se vea el ojo pero que de todos modos se sienta la mirada, es decir que se experimente fascinación y terror por una pupila que ve sin ser vista. ¿Cómo no sentirse, entonces, a merced de una potencia tan mágica? No advierto diferencias esenciales entre los ocelos hipnóticos y los estremecimientos del insecto, por una parte y la máscara, los bailes, el tam-tam, las matracas, los rombos del brujo. Los mismos recursos se ponen en juego para los mismos fines.

De modo que es muy general en las sociedades primitivas una especie de complejo de la máscara; su importancia es tal que a menudo puede considerarse el resorte esencial de su funcionamiento.

Se trata de una combinación de simulacro y de éxtasis, de mímica y de posesión en que el actor no se engaña y, simultáneamente en el momento

del acceso, se encuentra, por así decirlo, atrapado en su juego. Encarna entonces sinceramente a los antepasados y a los dioses. Las sociedades secretas de iniciación imponen su dominio por medio de este empleo simultáneo del misterio y del trance, del cual la máscara es a la vez apoyo y vehículo. Los enmascarados reúnen todos los poderes: el poder religioso, puesto que los seres enmascarados representan la encarnación momentánea del más allá y de las almas de los antepasados; el poder político, puesto que, ocultos tras los disfraces rituales, aterrorizan al resto de la población, tanto femenina como adolescente. El poder económico, en fin, puesto que exigen ofrendas y se hacen pagar caros los grados sucesivos de la iniciación que confieren el derecho de llevar máscaras cada vez más temibles.

Yo no me opondría a una vasta teoría que señalara como comienzo de la civilización el momento en que el hombre abandona el complejo de simulacro y de posesión que caracteriza el empleo institucional de la máscara y por consiguiente el hábito del trance, del vértigo y del pánico, para adoptar otro sistema de coexistencia, cuyos principios de gobierno estuvieran ahora fundados en la razón y en la justicia y no en los simulacros y en la hipnosis. La historia demuestra a las claras que éste es el comienzo de otro orden político mejorable o método de administración perfectible ¹.

Daré un último ejemplo de la emergencia del hombre fuera del universo puramente animal. Los animales, insectos o vertebrados, están enteramente aprisionados en el ciclo de las estaciones, es decir que la historia es para ellos, en el mejor de los casos, un gigantesco calendario. Se repite indefinidamente, pasando por fases idénticas. Ahora bien, hasta la era cristiana, o poco antes, los hombres concibieron la historia como un eterno retorno. Imaginaban un tiempo anular, no irreversible, en que cada instante repite otro instante que ya había tenido lugar exactamente igual y que otros repetirán idénticamente en la infinitud del futuro. Ese tiempo cíclico es sobre todo el de Oriente, India o China. Es también el de la filosofía griega. Aristotélicos, platónicos, estoicos, defendieron en forma unánime la concepción de un tiempo circular en que cada nuevo ciclo vería un nuevo Sócrates, que se casaría con una nueva Xantipa y sería condenado a muerte bajo las mismas acusaciones de nuevos Anytos y Meletos. Los cristianos, para quienes era inconcebible que Cristo fuera crucificado una infinitud de veces en circunstancias idénticas en cada nueva gran revolución de los astros, rechazaron la concepción del tiempo cíclico e impusieron la del tiempo lineal, ya adoptada por los historiadores y legisladores. Así, en teoría como en práctica, a la repetición de las estaciones sucedía

¹ *Les jeux et les Hommes.*

una cronología rectilínea, es decir, un cuadro en que los acontecimientos no se repiten, en que la historia y, por consiguiente, el progreso, se hacen posibles, en que los conocimientos se acumulan y en que el esfuerzo del hombre no es vano, sino que trae frutos¹.

Era necesario, para que el hombre se convirtiera en hombre, que aprendiera a conservar, a transmitir y a acumular su saber. Ya antes de la invención de la escritura, hubo un momento en que trató de separar del flujo volante de las palabras comunes que se desvanecen en cuanto se pronuncian, ciertas fórmulas que le parecían dignas de ser conservadas por la memoria, de tal modo que pudiera encontrarlas, tenerlas en reserva y usarlas de nuevo.

Con ese fin, el hombre parece haber empleado dos medios principales: el proverbio y la prosodia, es decir, el verso. Para hacer de las frases fórmulas memorables se introducían en el interior de la frase simetrías, aliteraciones, balanceos equilibrados, juegos de sonoridades o de sílabas. Después, en el momento en que el hombre advirtió que a cada sonido, concepto o dato de los sentidos era posible hacer que correspondiera un símbolo dibujado, el principio de la escritura se había descubierto y el problema estaba resuelto. En adelante, cualquier conocimiento estaba consignado, estabilizado, podía ser el punto de partida de una nueva búsqueda. El animal ingenioso había encontrado el modo de capitalizar su saber.

Entonces, después de quién sabe cuántas vicisitudes y tartamudeos, siguen las invenciones de diferentes herramientas, de las máquinas para fabricar herramientas, después, de las máquinas para fabricar máquinas. Así llegamos a nuestros días. Desde el comienzo, el hombre se negó a ser un ente adaptado en y por su organismo. Se esforzó por forjarse utensilios exteriores que le permitan adaptarse a cualquier condición. Se trataba de multiplicar la fuerza de sus músculos y la agudeza de sus sentidos. Por una parte, lo logró gracias a la palanca, el vapor, la electricidad, la ruptura del átomo. Por otra parte, gracias a la lupa, las diferentes especies de microscopios y telescopios, de radióscopos, los espectroscopios y el aparejo entero de la óptica y la acústica moderna. Además, el hombre aprendió a vencer la distancia gracias a vehículos cada vez más rápidos. Mediante la escafandra, el submarino, el batiscafo, el globo y el avión, se abrió camino a través de diversos elementos y recientemente sin ellos: en el vacío.

Por fin el hombre concibió máquinas adecuadas para reproducir las ope-

¹ *Diógenes*, n° 42, abril-junio de 1963, "Tiempo circular, tiempo rectilíneo".

raciones mecánicas del espíritu, más rápido y mejor de lo que el espíritu puede hacer. Esas máquinas efectúan infaliblemente los cálculos más complicados con una rapidez prodigiosa. Hay que tener bien en cuenta que todas esas operaciones, que son operaciones mecánicas del espíritu, aquellas cuyos resultados existen virtualmente, no son pensamiento. En ciertos aspectos, son inclusive lo contrario. Una anécdota aclarará esto. Es de la época en que todavía no existían las computadoras. Un día le preguntaron a Paul Painlevé cómo había inventado una de las máquinas de calcular ya complejas que existían entonces. "Es muy simple", contestó, y comenzó un modesto cálculo demostrativo, pero se equivocó en la operación. Se lo hicieron notar. "Ven ustedes", concluyó diciendo, "he inventado la máquina de calcular porque no sabía calcular". En efecto, nada más diferente que calcular e inventar la máquina de calcular. Por esto, la anécdota es significativa. Nada hay de común entre concebir, fabricar una máquina, programarla —es decir darle los elementos adecuados para responder a los problemas que se le plantearán— y las operaciones puramente automáticas con que se la ha dotado al hacerla. Todo está en el hombre. La máquina no es ni será nunca otra cosa que chatarra, una materia manufacturada por donde pasa una corriente con un miserable chirrido. El milagro es que el hombre haya podido imaginar y ejecutar un aparato que le mastiche las tareas y lo libre de un trabajo mental penoso, lento y aburrido.

No comprendo esa especie de terror de naturaleza seguramente mitológica que nuestro tiempo parece sentir frente a las máquinas y a su perfeccionamiento. Nada son, sino vidrio y metal, que estremece una energía domesticada. No pueden prestar más que servicios muy precisos, que el hombre les pide cada vez en un lenguaje que debe ser extremadamente adecuado, exactamente traducido en términos de encrucijadas, donde pasa o no la corriente, y que es lo que ha costado más esfuerzo y más genio. El resto, la parte de la máquina... es maquinal, justamente. El verdadero problema es preguntarse ¿de dónde le viene al hombre su temor de las máquinas, esclavas construidas por él según sus cálculos y destinadas a su servicio?

ROGER CAILLOIS

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

CONTRA EL TERROR

De "terror" ha bautizado Jean Paulhan el rechazo de retórica que preconizan los poetas de hoy. ¿Cómo enmascarar la connotación religiosa de este odio a las *figuras*?

La obra de Claude Esteban niega ese terror. Esta es poesía creyente, poesía de *imágenes*. En el espacio literario de las figuras *in-corporadas* se estructura la palabra de Esteban, quien, no por azar, es un estudioso de Hölderlin.

Los parques no, sino la geometría de las alamedas "a la francesa", los árboles no, sino el *orden* (otra connotación religiosa) en que están dispuestos.

De la proliferación barroca del verano, de los tapices "a mil flores" del Loira, del desorden rabelesiano de Chambord, esta poesía lo rechaza todo. Aquí domina el invierno, que subraya el diseño de Le Nôtre y, blanco sobre blanco, elimina todo lo que distrae la atención del esquema platónico del parque, del verdadero parque: ese que, ajeno al azar de las estaciones —del tiempo— sustenta al parque visible.

Estos poemas no engañan jamás al lector: a cada momento le recuerdan que el acto mismo de la creación consiste en estructurar la materia bruta del significado, a cada verso le presentan sus aristas, le subrayan el andamiaje que los soporta, como un pintor que no borrara de la tela su "charpente", su trazado inicial.

La poesía es *cosa mentale*.

SEVERO SARDUY

POÈMES

TEMPLE

le songe se défait aux marges de ces pierres
l'oeil même s'y contemple et s'y reconnaît pur
l'Idée se joue du vent l'Idée feuille vivace
quel délice l'exalte en un nombre éclatant

mais l'arête à nos mains inexpertes si nue
si rude à notre pas le marbre de la mer
et le vide plus loin le vide mer immense

ESPACE

morne vaisseau la mouette en son vol immobile
quel espace décrit qu'un seul regard confond
périple de clarté sans rivage ni fond
tu n'exaltes qu'un vide et ton gîte est absence

tu planes beau désir et te pares de cire
le soleil est pour toi mais plus près de nos sables
un envol inégal dessine irremplaçable
la courbe mal ancrée de nos constellations

avant la mort c'était la mort plus proche
dans le sommeil c'était rivage en feu
tu grandissais à l'ombre de ce masque
mort de tout masque el flamme traversée

POEMAS

TEMPLO

el sueño se deshace al margen de estas piedras
el ojo allí se mira y reconoce puro
burlándose del viento hoja vivaz la Idea
qué delicia la exalta en su número ardiente

en nuestras torpes manos tan desnuda la arista
tan rudo a nuestro paso el mármol de la mar
el vacío más lejos vacío mar inmenso

ESPACIO

mustia nave gaviota en su vuelo fijado
traza espacio que anula una sola mirada
parábola del día sin márgenes ni lecho
exaltas el vacío tu morada es ausencia

tú dominas deseo y te adornas de cera
el sol está contigo pero en nuestras arenas
el desorden de un vuelo dibuja inalterable
la curva descentrada de las constelaciones

porque antes de la muerte la muerte más cercana
porque del sueño se iban las márgenes de llamas
y tú que ibas creciendo a la sombra de máscaras
muerte de toda máscara y llama traspasada

devant le ciel c'était la pierre pauvre
l'arbre sans souvenance d'arbre le réveil
avec les mots transis qu'il fallait dire encore

tu habitas ce noir pays sans le savoir

ÎLE

temple parmi les eaux égales d'un amour
quel reflet pour nos yeux aux fenêtres éteintes

l'histoire de nos soeurs apprise à d'autres lèvres
et les masques dorés vestiges de leurs fêtes

Son visage gravé d'une douleur plus vieille que les arbres
et dans ses mains la pierre aride.

Ce fut la promesse accomplie
et le partage vint d'un éclair immobile
qui la voua aux pleurs, aux routes sans repos,

laissant la mer très loin.

II

Fixant un lieu plus haut que leur image,
les arbres,
dans le distancement des choses de la chambre
épousent la question infertile du vent.

(Ici, lieu d'une phrase à peine commencée)

Fixent un lieu que je voulus nommer
à l'aplomb du jardin,
quand se prêtaient les mots pareils à leur substance,
les arbres abolis.

(Ici. Ici encore. Ellipse noire.)

ante ese cielo la piedra en su pobreza
árboles sin memoria de árbol despertar
y las palabras yertas aún había que decirlas

en ese reino negro sin saberlo viviste

ISLA

el templo entre las aguas iguales de un amor
qué reflejo a los ojos las ventanas opacas

de otros labios contada la historia de la extraña
las máscaras doradas vestigios de sus fiestas

Grabado su rostro de un dolor más viejo que los árboles
y en sus manos la piedra árida.

Promesa realizada.

La división vino de un rayo inmóvil
que la dedicó al llanto, al camino sin pausa,

dejando el mar tan lejos.

II

Hacia un sitio más alto que su imagen,
los árboles,
en la distancia de las cosas de la cámara
desposan la estéril pregunta del viento.

(Aquí, una frase que apenas comienza)

Hacia un sitio que quise nombrar
—aplomo del jardín—,
cuando se entregaba a la substancia el verbo,
árboles abolidos.

(Aquí. Otra vez. Eclipse negra)

Un bois de chênes.
Je le revois, je marche sur son ombre
sans déranger l'espace d'un oiseau.
C'était au soir, une lumière
sans brisures.
Longtemps je marche, —j'ai marché,
les arbres se confondent,
était-ce moi qui ne voulus plus voir?

CONFINS

À peine fut franchie la porte, je sentis
qu'il faudrait au matin battre un feu de mémoire
et que les ronces garderaient
l'autre chemin des pierres, ces visages
que nous avions gravés dans l'éclair, une nuit.

Elle,
dans son éclatement sans hâte, ce matin
étincelle. Je ne puis
savoir combien de silence recueille
cette arche à nouveau
savante.

Nous fîmes route tout un temps
de brume et je crus le partage
acquis. J'allais
par un tunnel d'étranges lampes. Elle seule
levait un horizon dans le sommeil
des graines murmurantes.

Et ce matin nous retrouve distincts.
Elle, si neuve par la grâce
d'un événement pur. Moi,
me voulant dans une phrase lente,
tenace, traversé d'orgueil
—cendres infimes.

Bosque de encinas.

Lo vuelvo a ver y recorro su sombra
sin distraer el espacio de un pájaro.

Una tarde, y la luz
sin roturas.

Largas horas camino, he caminado

—se confunden los árboles—,

o fui yo, quien no quiso, por más tiempo mirarlos.

CONFINES

Franqueada la puerta, sentí que al alba
habría que trillar un fuego de memoria,
que la zarza cuidaría
de otro camino de piedra, rostros
grabados en el rayo, una noche.

Ella,
quebrándose sin prisa, esta mañana,
esplende. No puedo
saber cuánto silencio acoge
el arca
otra vez sabia.

Fuimos ganando ruta largo tiempo
de bruma,
creyéndome cierta la herencia.
Yo avanzaba
por un túnel de lámparas extrañas. Y ella
en el sueño alzaba su cerco
de grana murmurante.

Nos descubre el día distintos.
Ella, nueva en el festejo
del hecho puro. Yo,
buscándome en una frase lenta,
tenaz, traspasado de orgullo,
ínfima ceniza.

ORDINATION DES ARBRES

et les torches de leurs regards
droites dans l'amertume du matin
ont consumé les derniers parements
que nous cherchions encore à la dérive de nos fêtes
hagards et presque nus

AUTEL

Le temps de ranimer la flamme,
il n'est lueur dans le jardin.

Et cette hâte vers la nuit des choses me rassure.

Ici est lieu de croire étreint
le temple infime de lumière.

Habiter l'espace tremblant entre la chose et l'ombre vive,
—et ne laisser aux marbres rien qui ne soit d'abord
scellé d'une impossible inquiétude.

Veiller sans ciel, redire mal l'obscur, l'insuffisant oracle.

CLAUDE ESTEBAN

ORDENACIÓN DE LOS ÁRBOLES

y las antorchas de sus miradas
rectas en lo amargo de la mañana
consumieron los últimos adornos
que seguíamos buscando a la deriva de las fiestas
huraños casi desnudos

ALTAR

Tiempo de reanimar la llama,
ido fulgor del jardín.

Me afirma de las cosas esa premura hacia la noche.

Saber aquí abrazado
el templo de la luz, ínfimo.

Entre el objeto y la sombra vívida habitar ese espacio,
y no dejar al mármol
nada que antes no selle
la inquietud imposible.

Velar en cielo ausente, repetir mal lo oscuro, el imperfecto oráculo.

(Versión de Severo Sarduy y el autor.)

D. T. SUZUKI

EL HOMBRE Y SU OBRA

"Puede uno enorgullecerse de ser contemporáneo de cierto número de hombres de esta época..."

ALBERT CAMUS

Vivimos en una época muy excepcional. Por ende no es tan extraño que haya habido hombres excepcionales. Aunque menos universalmente conocido que figuras tales como Einstein y Gandhi (que llegaron a ser símbolos de nuestros tiempos), Daisetz Suzuki fue un hombre no menos notable que ellos. Y si bien su obra no ha tenido quizás efectos tan resonantes y notorios, ha contribuido grandemente a la revolución espiritual e intelectual de nuestra época. El impacto del Zen en Occidente, que se hizo sentir con toda su fuerza justamente después de la Segunda Guerra Mundial, en medio del levantamiento existencialista, a comienzos de la era atómica y cibernética, con la religión y la filosofía occidental en estado de crisis y con la conciencia del hombre amenazada por la más profunda enajenación, la obra y la influencia personal del doctor Suzuki resultaron a la vez oportunas y provechosas: mucho más provechosas de lo que tal vez hemos empezado a comprender. No me refiero al entusiasmo más bien superficial de Occidente por las exteriorizaciones y la bambolla del Zen (que el mismo doctor Suzuki pudo valorar tolerante pero objetivamente), sino a la levadura viva de la comprensión Zen que él introdujo en el fermento ya bullente del pensamiento occidental en sus contactos con el psicoanálisis, la filosofía y las ideas religiosas como las de Paul Tillich.

No cabe duda de que el doctor Suzuki aportó a esta era del diálogo un don propio muy especial: una capacidad de percibir y adoptar el punto de vista preciso desde el cual podía esperarse una comunicación efectiva. Pudo hacerlo con mayor eficacia porque se sabía que era un hombre enteramente

independiente de los preceptos partidarios y el ritualismo académico. No estaba obligado a jugar ningún juego complicado para obtener ventajas en el mundo intelectual. Y por eso, claro está, ocupó una posición prominente con toda naturalidad y sin dificultad alguna. Hablaba con autoridad, con la autoridad de un hombre de visión clara, consciente de los límites humanos, que no tendía a mejorarlos por medio de estructuras artificiales sin ninguna significación real. No necesitaba colocar otra cabeza sobre la suya propia, como señala el dicho Zen. Desde luego que esto constituye una ventaja para cualquier diálogo, puesto que cuando los hombres tratan de comunicarse entre sí, es bueno que hablen con voces claras y personales, y no confundan sus identidades hablando a través de diversas máscaras oficiales simultáneamente.

Fue una gran suerte conocer al doctor Suzuki y sostener con él un par de conversaciones, aunque demasiado breves. La experiencia no sólo fue beneficiosa sino que, diría, fue inolvidable. Fue un hecho extraordinario de mi vida, pues, debido a las circunstancias en que ésta transcurre, no me es dado conocer a todos aquellos a quienes profesionalmente conocería si enseñara en una universidad, por ejemplo.

Hacía tiempo que yo sabía de su obra, que mantenía correspondencia con él, y se había publicado un breve diálogo nuestro en el cual exponíamos la "Sabiduría del Vacío" tal como se da, comparativamente, en el Zen y en los Padres del Desierto egipcio. ("Wisdom in Emptiness" — A dialogue between Daisetz Suzuki and Thomas Merton, *New Directions*, 17, Nueva York, 1961.) Durante el último viaje que hizo a los Estados Unidos tuve el gran privilegio y el placer de conocerlo. Había que verlo para apreciarlo en su totalidad. Me pareció encarnar todas las cualidades indefinibles del "Hombre Superior" de las antiguas tradiciones asiáticas: la taoísta, la confucionista y la budista. O más bien, conocerlo era como conocer a ese "Hombre Verdadero sin Calificativo" de quien hablan Chuang Tzu y los maestros zen. Y desde luego que es el hombre que uno quiere conocer. ¿Quién más está presente? Al encontrarme con el Dr. Suzuki y tomar con él una taza de té, tuve la sensación de que era el único hombre que había conocido. Fue como llegar por fin a la propia casa. Una experiencia muy feliz, por no decir más. No hay mucho que contar sobre ello, porque hablar extensamente desviaría la atención hacia detalles que después de todo no vienen al caso. Cuando se está realmente con una persona, los múltiples detalles confluyen naturalmente en esa unidad que se ve sin que se exprese. Cuando se mencionan indirectamente pasan a ser sólo múltiples detalles. El Hombre Verdadero, entretanto, hace rato que está en otra parte ocupándose de lo suyo.

Hasta ahora he hablado simplemente como ser humano. Debería hablar también como sacerdote y monje católico, educado en determinada tradición religiosa occidental pero con una curiosidad legítima y dispuesto a aceptar, espero, otras tradiciones. Como tal, sólo pueden arriesgarse con timidez afirmaciones sobre el budismo, puesto que no se puede estar seguro de comprender íntegramente los valores espirituales de una tradición que no es realmente la propia. En cuanto a mí, me aventuro a afirmar que a través del Dr. Suzuki el budismo por fin llegó a resultarme del todo comprensible, en tanto que hasta entonces había sido una misteriosísima y oscura mezcla de palabras, imágenes, doctrinas, leyendas, ritos, construcciones y demás. Me pareció que la exuberancia cultural, espléndida y desconcertante, que han revestido las diversas formas del budismo en diferentes partes de Asia es una vestidura preciosa puesta sobre algo muy simple. En verdad, todas las grandes religiones son muy simples. Todas encierran, sin duda, diferencias esenciales muy importantes; pero en su realidad íntima el cristianismo, el budismo, el islamismo y el judaísmo son extremadamente simples (aunque capaces, como digo, de una exuberancia desconcertante) y todas terminan en lo más simple y desconcertante de todo: una confrontación directa con el Ser Absoluto, el Amor Absoluto, la Misericordia Absoluta, a través de una obligación inmediata y plenamente consciente en el vivir de la vida cotidiana. Dentro del cristianismo, la confrontación es teológica y afectiva, a través de la palabra y el amor. Dentro del zen, es metafísica e intelectual, a través de la penetración y el vacío. Pero también el cristianismo tiene su tradición de contemplación apofática o conocimiento "desconociendo", en tanto que las últimas palabras que recuerdo del Dr. Suzuki (antes de las despedidas habituales) son: "Lo más importante es el Amor". Debo decir que, como cristiano, me sentí profundamente conmovido. En verdad que *Prajna* y *Karma* son lo mismo (como dicen los budistas) o que *Caritas* (el amor) es por cierto el sumo conocimiento.

Vi al Dr. Suzuki solamente durante dos visitas breves, y no creí necesario perder tiempo buscando explicaciones doctrinarias abstractas de su tradición. Pero sentí que hablaba con alguien que, dentro de una tradición enteramente diferente de la mía, había madurado, se había perfeccionado y había hallado su camino. No puede uno entender el budismo hasta hallarlo de modo existencial, en una persona en quien es algo vivo. Entonces ya no se plantea el problema de entender doctrinas que no pueden dejar de ser un tanto exóticas para el occidental, sino que se trata sólo de apreciar un valor de suyo evidente. Estoy seguro de que ningún occidental inteligente ha conocido al Dr. Suzuki sin sentir algo parecido.

La misma cualidad existencial se manifiesta en otra forma en la vasta

obra publicada del Dr. Suzuki. Trabajador enérgico, original y productivo, a quien se le concedió la gracia de una vida larga y un incansable entusiasmo por su tema, nos ha dejado toda una biblioteca sobre el zen escrita en inglés. Por desgracia no conozco su obra en japonés, ni puedo decir en qué consiste. Pero lo que tenemos en inglés es sin duda la exposición más completa y auténtica de una tradición y una experiencia asiática escrita por un solo hombre en términos accesibles para Occidente. La singularidad de la obra del Dr. Suzuki está en la forma directa en que el pensador asiático ha sabido comunicar su propia experiencia de una tradición profunda y antigua en una lengua occidental. Es algo muy diferente de las traducciones más o menos fieles de textos orientales hechas por eruditos occidentales sin experiencia de los valores espirituales de Asia, así como también de la experiencia de tradiciones asiáticas alcanzada por occidentales.

Una de las razones de la peculiar eficacia de su comunicación del zen a Occidente es que el Dr. Suzuki tenía una capacidad notable para transportar el zen a las tonalidades auténticas de las tradiciones místicas occidentales más afines a él. No sé hasta dónde conocía a los místicos occidentales, pero había leído a Meister Eckhart con suficiente detenimiento. (Puedo señalar, entre paréntesis, que concuerdo con el Dr. Suzuki en su posición final sobre el zen y el misticismo, cuando opta por decir que el zen "no es misticismo" a fin de evitar ciertas ambigüedades funestas. Pero esta cuestión requiere mayor estudio.)

Si bien el Dr. Suzuki aceptaba la idea occidental corriente más bien superficial acerca de Eckhart como fenómeno singular y enteramente herético, debemos admitir, según estudios más recientes, que Eckhart representa una corriente profunda, amplia y en gran parte ortodoxa dentro del pensamiento religioso occidental: la corriente que se remonta a Plotino y el pseudo-Dionisio el Areopagita, y llega a Occidente a través de Scoto Erigena y la escuela medieval de S. Victor, pero influye también profundamente en el maestro de Eckhart, Sto. Tomás de Aquino. El Dr. Suzuki, habiéndose acercado a esa tradición relativamente poco conocida, simpatizó con ella y pudo emplearla bien. Vi, por ejemplo, que en mi ya mencionado diálogo con él pudo utilizar con gran facilidad psicológica y espiritualmente el lenguaje mítico en el cual se describe la Caída del Hombre en la Biblia y los Padres de la Iglesia. Hablaba con gran naturalidad y fluidez de lo que la Caída implicaba en cuanto a enajenación del hombre de sí mismo, y lo hacía en la misma forma sencilla y natural en que lo hicieron los Padres de la Iglesia, como S. Agustín o S. Gregorio Nacianceno. A decir verdad, la penetración psicológica y espiritual de los Padres de la Iglesia tiene mucho en común con el pensamiento existencial cristiano psicoanalíticamente orientado de hombres

como Tillich, en quien la tradición agustiniana ha influido más de lo que muchos llegaron a percibir. El Dr. Suzuki se encontraba perfectamente cómodo en ese medio y estaba perfectamente capacitado para manejar los símbolos tradicionales. En realidad, le resultaban mucho más familiares que a muchos teólogos occidentales. Comprendía y apreciaba el lenguaje simbólico de la Biblia y los Padres mucho más exactamente que muchos de nuestros contemporáneos, incluidos los católicos, para quienes todo esto es poco más que un obstáculo. Toda la realidad de la "Caída" está grabada en nuestra naturaleza en lo que Jung llamó los arquetipos simbólicos, y los Padres de la Iglesia (como también, sin duda, los autores bíblicos) se interesaron mucho más por esta significación arquetípica que por la Caída como "hecho histórico". Además del Dr. Suzuki, otros, sin ser cristianos, vieron intuitivamente la importancia de ese símbolo. Dos nombres se presentan a la memoria: Erich Fromm, el psicoanalista, y ese poeta notable y tan poco conocido, Edwin Muir, quien tradujo al inglés la obra de Kafka. No creo que el Dr. Suzuki fuera la clase de persona que se preocupa sobre si es o no suficientemente "moderno". Al Hombre Verdadero sin Calificativo no le preocupan tales rótulos, ya que no conoce otro tiempo fuera del presente, y sabe que no puede aprehender ni el pasado ni el futuro sino en el presente.

Puede afirmarse que todos los libros del Dr. Suzuki tratan más o menos de lo mismo. En ocasiones se aleja y enfoca el zen desde el punto de vista de la cultura, o del psicoanálisis, o desde el punto de vista del misticismo cristiano (en Eckhart), pero aun entonces no se aparta del zen hacia otro terreno, ni enfoca su tema en forma radicalmente diferente. Dice cosas muy parecidas, cuenta las mismas maravillosas historias zen con palabras tal vez ligeramente diferentes, y acaba en la misma conclusión: el cero es igual al infinito. No obstante, su obra no es monótona, y no da la sensación de estarse repitiendo, porque en realidad cada libro es enteramente nuevo. Cada libro es toda una experiencia nueva. Quienes hemos escrito mucho, bien podemos admirar una cualidad de la obra del Dr. Suzuki: su coherencia extraordinaria, su unidad. El pseudo-Dionisio dice que la sabiduría del contemplativo se mueve con *motus orbicularis*, con movimiento circular y revoloteante como el del águila sobre la presa invisible, o el girar de un planeta alrededor de un sol invisible. La obra del Dr. Suzuki da testimonio de la órbita silenciosa del prajna, que es (en el lenguaje de la misma tradición occidental del Areopagita y Erigena) un "círculo cuya circunferencia no está en parte alguna y cuyo centro está en todas partes". Los demás nos movemos en un vuelo lineal. Nos alejamos, tomamos posiciones distantes, las abandonamos, combatimos y luego nos preguntamos por qué nos hemos acalorado tanto, construimos sistemas y luego los rechazamos, y atravesamos

continentes enteros en busca de algo nuevo. El Dr. Suzuki se quedó donde estaba, en ese zen suyo, y lo halló inagotablemente nuevo en cada nuevo libro. Indudablemente esto es señal de una virtud especial, de una calidad particular de genio espiritual.

Sea como fuere, su obra nos queda como un gran don, como una de las relaciones espirituales e intelectuales singulares de nuestra época. Para nosotros es de gran valor sobre todo por la forma en que ha acercado a Oriente y Occidente, haciendo que el Japón y Norteamérica armonicen en un nivel profundo, cuando todo parece conspirar para engendrar conflicto, división, incompreensión, confusión y guerra. Nuestra época no siempre ha sobresalido en obras de paz. Podemos enorgullecernos de un contemporáneo que dedicó su vida a esas obras, y que lo hizo con tan buen resultado.

THOMAS MERTON

(Traducido por María Raquel Bengolea.)

TRES POEMAS

I

A las márgenes quietas
donde te asomas,
vuelvo la mirada y suspendo
la partida.
¿De dónde traes la luz
que la repartes
con las manos tan llenas
de ti, de flores, de silencios?
Cómo duele alejarse,
no quedarse del todo,
a tu lado,
vigía sometido
a la lámpara móvil
de tu piel de estatua.
Vigía en la penumbra
del cuarto donde brotan
tus piernas suaves
como tallos primeros,
tus hombros que navegan
entre almohadas,
para mí, perdidos frutos,
tristemente lejanos.
A las márgenes quietas

desde donde me miras
tiendo mi red
—fina red de temores—
y se pierde en la sombra,
y apenas la recupero.

II

Bajo la rápida caricia
tu cuerpo me habla
su lenguaje temeroso
de violencia, y de ternura.
¿Qué súbito espanto
me impide tocarte?
¿Rozar la incertidumbre
de tu primera entrega?
¿No verte, ojos ya nulos,
sino bajo otras manos?
Creo que eres un río
que se me escapa.
Quizás un tibio arroyo
entre plantas en flor.
Quizás un hilo de agua
que mis labios torpes
no saben cómo beber
en un mundo incendiado.

III

No sé si es tuyo
el resplandor que ilumina
este cuarto,

o la lunar primavera,
que entró de repente,
se ha quedado en las sábanas,
en el vaso con lirios,
en la mitad
de tu cuerpo joven.
Ah, toda la luz
que caía de los cielos
como un torrente
en los días del llanto,
en los días
de la irrecuperable
limpidez carnal,
y que no veíamos,
toda esa luz regresa
y estalla en las paredes
y un gozo distinto
se apodera de mí,
elevándome
a un puro centro
donde estás tú,
enteramente,
y al cual acudo,
entre músicas olvidadas,
aturdido como un colegial
que va a dar examen
y tiembla todo
como si entre las manos llevara
espigas y cristales.

GUILLERMO WHITELOW

EL SNOBISMO SEXUAL

Si hablamos en sentido muy estricto, lo que se llama snobismo sexual no existe. La palabra snobismo puede aplicarse a cualquiera de los temas tratados por Stephen Potter en *One-Upmanship*; vale decir, se puede ser un snob social, cultural, o intelectual; o un gastrónomo snob o un bebedor snob. En todos estos campos cabe el viejo principio de pedante exclusivismo, alarde de un conocimiento o de un juicio superior. No ocurre lo mismo con el sexo. No se puede decir: "Realmente, amigo, su gusto en materia de mujeres es poco original. Las chicas rellenitas están muy bien, pero para tener verdadera clase, usted debe buscar chicas que tengan el ojo izquierdo bizco o un diente de menos." Se puede apabullar a un hombre diciéndole que Sibelius está pasado de moda, y que toda la gente bien está enloquecida con Boulez. Pero si se le dice que la moda sexual de este año es homosexualidad con una pizca de masoquismo, responderá mandándonos al demonio.

Para decirlo de otro modo, se podría afirmar que el sexo es un campo donde el snobismo no es snobismo. El Joe Lampton de Braine agrupaba a las mujeres en clases A, B, C, etc. Esto no es snobismo sino una especie de principio biológico de autoconservación. Cualquier hombre lo aplica automáticamente, y las mujeres lo hacen con toda naturalidad cuando conocen a un hombre. La originalidad de Braine consistió en decirlo de un modo tan directo y crudo.

Sin embargo, esta clasificación es absolutamente básica para el sexo. El auge actual de las revistas "de mujeres" se apoya en un astuto exceso de simplificación. En la práctica, uno no juzga a una mujer por el aspecto que presenta en paños menores, ni tampoco por lo que uno se imagina. Se la juzga por una especie de impacto personal indefinible, y este método es algo tan obvio como clasificar montañas por su altura. Las mujeres de la clase A provocan una fiebre parecida al entusiasmo del alpinista.

Pido disculpas por decir estas cosas obvias. Pero llevan a algunos atisbos interesantes sobre la actitud nacional inglesa hacia el sexo. Porque

los ingleses tienen su manera peculiar de habérselas con estas crudas realidades biológicas.

En principio, podría afirmarse que el inglés es un imaginativo sexual. No quiero decir con esto que tenga una tendencia a fantasías sexuales. En cuestiones de sexo, el inglés mezcla sueño y realidad de manera compleja y funesta. En el nivel más inocente, limitémonos a comparar casi todos los novelistas franceses del siglo XIX con casi cualquier novelista inglés. El francés crea a Madame Bovary o a Carmen; el inglés, a la Mujer de blanco o a la desteñida Dora de *David Copperfield*. En un nivel mucho más equívoco, tenemos al viejo banquero de Broad Street, mencionado en *The Cherub or Guardian of Female Innocence* (1792), que pagaba a la directora de un colegio de niñas una suma semanal para que le permitiera espiar todas las semanas los castigos, a través de un agujero en la pared. (Ivan Bloch dice que el sadismo y el masoquismo eran llamados "le vice anglais" en el París de alrededor de 1890.) El mismo elemento de fantasía pura se encuentra en el entusiasmo de Swinburne por los coneos de chicas rollizas.

Es importante captar la íntima e inmediata relación entre el banquero de Broad Street y la Dora de Copperfield; entre la Lesbia Brandon de Swinburne y Joan Hunder Dunne, de Betjeman. Todo ello forma parte de la actitud del inglés hacia el sexo, y si se descarta, no puede entenderse la actitud *social* inglesa ante el sexo. Es algo que va más allá de todas las barreras de clase este gusto a fantasía y frustración. Se lo encuentra en las postales de Brighton y en las novelas de Mr. Amis (con su obsesión por los viajeros de comercio y por los "fines de semana pecaminosos"). Lo encontramos en *Jubb* de Mr. Keith Waterhouse y en los *sketches* que escribió para *That Was the Week That Was*. También en los chistes de Max Miller y en las canciones de George Formby ("When I'm Cleaning Windows") etc. La actitud del inglés hacia el sexo es como la del muchacho de Yeats, con la nariz pegada a la vidriera de una confitería. Ningún inglés *crea* realmente en las memorias de Casanova o en las aventuras de don Juan: estos extranjeros son unos grandes mentirosos. Nadie podría verdaderamente considerar el sexo con tanta alegría y frivolidad. El sexo está del otro lado del vidrio.

Esto ayuda a explicarse la reacción inglesa —tan desconcertante para los extranjeros— ante el caso Profumo. En Francia, todo el mundo habría comprendido inmediatamente que no había tal "caso", que sólo se trataba de capitalizar políticamente un escándalo minúsculo. Nadie, ni siquiera Mr. Wigg, creía verdaderamente en los visos de espionaje del caso. Pero los opositores de Profumo tuvieron la agudeza de ver que allí se presen-

taba una oportunidad ideal para recurrir a la predisposición morbosa del inglés hacia el sexo. Bastaba mencionar los hechos —la pileta de natación de Lord Astor, una muchacha cockney bonita, sin traje de baño— y la ardorosa imaginación inglesa haría el resto. Cualquier inglés puede convertirse en Mr. Profumo, boquiabierto de admiración...

Y es aquí donde encontramos algo que se parece al snobismo sexual. Pues quienes evidentemente se escandalizaron más por el asunto Profumo fueron las clases trabajadoras. Los empleados de banco, en su camino de regreso a Reigate y Widhurst, echaban una ojeada a la fotografía de Miss Keeler pensando "Hay gente con suerte", y nada más. De lo cual podemos inferir que la antigua tradición metodista tiene todavía fuerza entre las clases trabajadoras. Pero nos equivocaríamos; la verdadera razón es mucho más interesante. Lo cierto es que entre los obreros se pueden encontrar muy pocas chicas de las del grupo A de Mr. Braine. No porque no existan *potencialmente*, sino porque una educación chata, la cultura suministrada por el *Daily Mirror* y el cine del sábado por la noche, tienden a assimilarlas en una desagradable uniformidad. Cuando son avispadas, tienen todas la misma risita nerviosa, la misma voz chillona, los mismos melindres de coquetería. Y cuando son tranquilas, resultan completamente anodinas. Por lo tanto, el inglés de la clase trabajadora vive con una dieta sexual de papas y salsa fría. Las chicas de las clases media y alta son más afortunadas. Se les enseña a tener seguridad en sí mismas. Aprenden a ser desenvueltas sin escandalizar a los hombres. Y si carecen de chispa, saben cómo hacer para que esa carencia parezca serenidad, o admiración por el aplomo masculino. (Como decía Mark Twain, "Nada puede sustituir a la inteligencia, pero a menudo el silencio crea la misma impresión".) He aquí la base de la evidente pacatería en las clases trabajadoras: social y sexualmente son los desvalidos de privilegios. Éste es el verdadero punto débil que el caso Profumo lesionó.

Lo interesante en todo esto es que en cuanto apareció reflejado en la literatura, comenzó a desvanecerse. *Look back in Anger* de Osborne, *Room at the Top* de Braine, *That Uncertain Feeling* de Amis, todos presentan la nostalgia del inglés por muchachas aplomadas, quemadas por el sol, que hablen con acento de Roedeia. (Es significativo que hacia la misma época, los poemas de Betjeman se convirtieron en *best sellers*.) Llegó entonces desde América la ola de los *beat*. Elvis Presley y Cliff Richard hicieron blanco en los esquemas populares. La gente joven comenzó a dejarse crecer el pelo y a pasarse toda la noche en fiestas. En los lugares de veraneo de Gran Bretaña, los mozos de bares y confiterías empezaron a negarse a servir a adolescentes que llevaran sandalias y barba de tres días.

Además apareció en escena un nuevo tipo de chica. También llevaba pelo largo y blue jeans. A veces tocaba la guitarra. Decididamente, no pertenecía a la clase alta, ni siquiera a la clase media, pero era segura de sí misma, con una actitud experimentada en lo referente al sexo —en verdad, a la vida en general—. Dentro de diez años, estará educando a una nueva generación de adolescentes. Y si otro ministro del gabinete se ve envuelto, en el futuro con otra Christine Keeler, la actitud de esa chica carecerá de una curiosidad enfermiza y básicamente envidiosa. Será prescindente, con un algo de simpatía objetiva. (Interesa señalar que, en cierta manera, las mismas Christine Keeler y Mandy Rice Davies pertenecían a esa clase de chicas.)

Lo que importa en todo esto es que las divisiones sociales están dejando por fin de corresponder a sus divisiones sexuales. Hace diez años, hojeando *Vogue*, podíamos estar casi seguros de que la mayoría de esas chicas hablaban con el acento de la clase alta o con la voz sin clase de las actrices. Esto ya no es cierto. La muchacha de piernas largas, con el corte de pelo de la Shrimpton, podría respondernos con el acento de Lancashire, Cockney o Leicester. El mismo hecho se verifica en sentido inverso. Un visitante de Eton probablemente quedará sorprendido ante el grupo de la sexta clase que hace lo posible para hablar en una lengua que suene como la de los *beatles*. El *beatnik* sucio que encontramos en St. Ives resulta un muchacho que acaba de dejar Marlborough y que ingresará en el próximo curso de Cambridge. Quizá introduzca un toque de Liverpool en sus palabras para parecerse a John Lennon.

Me atrevo a vaticinar que estamos al final de un período, un período en el cual la diferencia de clases ofrece un remoto interés para cualquiera. Apostaría que en diez años más, *Room at the Top* y *Look back in Anger* parecerán piezas de una época nostálgica y extraña, como *The Forsyte Saga* y *The Passing of the Third Floor Back*.

COLIN WILSON

(Traducido por Marta Gallo.)

PEQUEÑA NING

Estaban en el jardín del hospital, entre diamelas, coqueteando con los lisiados. Las dos muchachas hacían ovillos de vendas y odiaban. Yo sé las cosas que odiaban.

Como las fui a buscar me las traje: sin pedir autorización de nadie. Ellas, por su parte, no precisaban permiso. Estaban allí medio día y del otro eran dueñas.

La siesta bostezaba por toda la calle. Me siguieron, diciendo de esas cosas que se dicen a veces por amabilidad, a veces por amor: ha llegado la primavera, las flores perfuman a morir. ¿Perfumaban? El olor a piel cetrina de las muchachas era el olor más seguro de la primavera. Las elegí porque era el que yo andaba buscando.

Se vinieron conmigo, sin duda y sin asombro por mi edad. *¿Será en serio lo de esta chiquilina?* Al llegar a casa, mi padre no pudo pedirme cuentas ni yo lo miré, diciéndole con el blanco de los ojos: lo que debiste hacer lo hice ya.

Poco después, sin irritación, sin salvajismo, sin amabilidad, las muchachas con olor cetrino le hablaron a mi enferma: no nos espíes por la celosía de tus pestañas, te lo diremos cara a cara, sí, odiamos el olor a luna, el olor a espectro. *No se preocupe de nada, la chica nos trajo para que veláramos por usted de noche y de día.* La enferma seguramente negó que las espiera balanceando la cabeza sobre la almohada hasta besarse sus trenzas color de playa.

Le dijeron muchas cosas y yo no lo supe.

A mí ellas me quisieron en seguida porque soy una muchacha, una apenas muchacha, y tengo su mismo olor cetrino. *Me da lástima esa chica, tan dormida.* Me quisieron también porque compartía su amor, que yo descubrí sin que ellas me lo contaran. Era cuando yo no estaba que decían: adornamos con vendas las heridas, las vigilamos con caricias. Y se sentaban en largos bancos de jardín para entrar tranquilas en la nostalgia de los enfermos que habían abandonado.

Pero a la enferma que ahora cuidaban le decían (siempre cuando yo no estaba): ¿cómo vamos a quererte, ídolo de las pompas de jabón, vacío que se muerde la cola, círculo giratorio de ausencia?

No sé ya lo que le dijeron, aunque yo estaba allí, el día que la vieron muerta. *Se murió desesperada.*

Ellas son como yo. No le pusieron una cadenita de oro al cuello ni un rosario colgando de las manos. Le pusieron un vestido de gasa beige, casi del color de su cara, y una pulsera esclava de oro. Esas muchachas hacen de todo muchacha, de todo primavera. Y largaron a mi muerta a que saliera a pasear por sus sitios vestida de mariposa.

En un momento en que estuve sola con ella la toqué. No se movió. Hundí el dedo en su cara. Siguió inmóvil. Era cierto entonces que estaba muerta. Era cierto o no. Los de su especie pueden parecer cualquier cosa, vivos, muertos, zorros, humo o camaleón. Mi dedo hizo huellitas en su cara; un ruido sonó simultáneo en la puerta. Me volví. En mi padre no había signos de risa. Estaba allí, simplemente. Preguntó abatido: ¿dudas todavía? Es por su belleza, ¿no es cierto? Y se fue por corredores que amplificaban sonidos como de risa.

En esta casa resuenan palabras trabadas, frases en clave, y hasta suspiros, como de persona que dice la verdad sin ser creída.

Las palabras parece que hubieran quedado en las piezas oscuras y siguieran rebotando en las paredes.

Quizás son las que mi muerta dijo, moribunda, como si hablara con una lengua de cal en el momento de endurecerse. Endurecida sonó la palabra matan, entera, los sonidos oaben y cupae, que pueden interpretarse como no saben y culpable, lo mismo que dijeron las enfermeras con secretas voces de eco. *No somos culpables, no puede haber sido un descuido.*

La primavera domina ya todos los olores. El de las enfermeras se apaga. ¿Por qué no ponen los brazos al sol? Su piel seguiría oliendo. Las plantas se dejan exprimir por el sol, ¿por qué no ellas?

No sólo palabras rebotan en las paredes. Hay también risas, como de alguien que se burla, como de alguien que ha hecho una broma un poco hiriente. Pero cuando me acerco las risas se van para otra parte y la gente está muy seria.

Las enfermeras se quedarán, porque este padre hace lo que quiero, como si me tuviera piedad o miedo. Y yo quiero que ellas se queden y que recobren su olor.

A veces el pobre hombre pone la cabeza entre las manos como si no en-

tendiera y dice ella duda, aunque hayan pasado días ella duda. Nadie le pregunta qué. Las enfermeras no lo escuchan, por respeto; yo porque no quiero preguntarle qué no entiende. ¿Que mi muerta pareciera la arena en el crepúsculo, que tuviera como polvito de damasco en la cara y que a pesar de eso estuviera muerta? ¿O cuál es mi duda? Porque ésa que él dice que duda soy yo.

Un día pensó en voz alta: quisiera examinar el cajón, no me parece que lo hayan cerrado bien, eran un poco negligentes esos empleados. Mentira, lo que le preocupa es que el miedo de ella haya tenido una confirmación. Ella temblaba cuando le contaban de gente enterrada en catalepsia.

Si él habla de su belleza tampoco le hago caso. Es mejor que la gente no se entere de cómo era rara esa belleza, de cómo conseguía embrujar, de cómo embrujó.

Las enfermeras le dicen a mi padre ¿por qué no sale, por qué no sale? Él no contesta, ensimismado en su historia. Me apropio por cortesía de la respuesta: con este jardín tan húmedo, con tantos mosquitos nocturnos, ¿para qué va a salir si en la ciudad entera no hay tanto perfume a nardo, tanto olor a muerto perfumado?

Pero cuando ellas me dicen: ¿por qué no sale usted, por qué no sale?, yo digo: ¿quién va a tener ganas de verme?, no gusto a la gente. *¿Por qué cree esa chica que la hacen a menos?, ya quisieran muchos tener su finura y su cara.*

Así, empujados vaya a saber por quién, vinieron un día unos cuantos chiquilines que me decían *vos* y querían correr por el jardín, hacer fortalezas de ramas en el fondo, empujarse brutalmente en las hamacas. Yo dije: no. Nos vamos entonces, dijeron. No pueden, la puerta de hierro está con tranca. Llamaremos a la gente de la casa. Mi padre es sonámbulo, no oye, las enfermeras han aprovechado que están ustedes para salir. Pero en la casa quedan los sirvientes, ¿no? No, han salido también, todos aprovechan para salir y arrancarse las voces en el aire libre. ¿Qué voces? Bueno, no importa, yo quiero jugar al teatro. ¡Qué estupidez!

Dijeron qué estupidez pero jugaron al teatro. Estoy entendiendo cómo se consigue que los demás hagan lo que uno quiere. Jugamos al aire libre, en el jardín oscurecido. Los artistas nos acostamos en la tierra. Uno aprendía a ser semilla, otro era lombriz, otro nacía, y yo fui persona que se enferma. Pero todos acostados. Para estar de frente a nuestro público. El telón de platino no se abría; se abrió cuando fue telón de plomo y las nubes ya no pudieron retener más la lluvia. A través de la lluvia ese público tuvo que vernos, lo enfrentábamos, acostados en el suelo.

Y después se fueron los chiquilines empapados que quisieron hacerme

vos y no lo consiguieron. Yo les dije: ustedes no saben jugar a nada, ni siquiera a ser personas.

Pero creo que me escaparé. Saldré como siempre sin ningún permiso. A mí alguien ha empezado a espiarme por el ojo de la llave. Y a eso no lo aguanto. Volveré quizá, cuando descubra quién se ríe, qué quieren decir las enfermeras, si verdaderamente le hablaron a mi enferma sin salvajismo (quizás intentaron aconsejarla, quizá la compadecieron: desgraciada, si te acostaras junto a una semilla en la purulenta y dulce tierra, después de meses compañeros de las lombrices, verías cuál es la explosión que la convierte en una hojita hinchando nervaduras). Pero sobre todo quisiera averiguar el sentido de la pregunta de él junto a ese cajón que pretende mal cerrado. ¿Quiso decir: dudas de que esté muerta? Porque si vivió tantos años con ella, sin sospecha o sin estupor, como parecía, no es posible que estuviese preguntando: ¿dudas todavía de lo que es? No hemos hablado de eso nunca él y yo; demasiados años nos separan. Y si nos separaran pocos años todavía nos separaría el parentesco. Y aun cuando eso no nos separara, no se habla con otro de lo que da vergüenza. Y un poco de horror. O simplemente horror.

He venido a orillas del mar porque me trae recuerdos. Huele como un recuerdo. He venido a orillas del mar porque lo odio, y odio todo lo que no conoce el dolor de madurar.

En el mar no hay primavera.

Ya alguien ha seguido mis pasos y me ha descubierto. Sin embargo encontré esta casa solitaria cuando llegué, con las cerraduras herrumbradas y fáciles de abrir. Los caseros andaban quién sabe dónde, siguen andando quién sabe dónde. No son ellos los que dieron la pista de mis pasos. Pero alguien me espía, cada vez más cerca.

Yo sonreí en el tren que me trajo, sólo por ver. Tenía la plata para pagarme la comida. Sonreí, nada más, sólo con los labios, inclinando la cabeza exactamente como ella. En seguida un hombre me ofreció ayuda, comida, guía, compañía.

Ella conseguía lo que quería hasta sin reír y sin exigir, sólo por un pensamiento dorado que le atravesaba los ojos. Tengo que hacer esa prueba, saber si he heredado su poder.

Un ruido como de alguien que camina con terciopelo en los pies... No, no hay ningún ruido. Sólo el mar, que no se calla nunca. El mar huele como un recuerdo, a frío, a sal. El recuerdo se acerca. Está afuera. Yo miro desde la ventana hacia el mar. Alguien me está espiando a mí por

el ojo de la llave. ¿No me dejará nunca tranquila? Doy la espalda a la puerta, no me volveré, que no vea mi cara.

¿Dónde hay un cuchillo en este cuarto? ¿Un vaso roto, una tijera, cualquier cosa que corte? ... ¿Me estás espiando? No me pierdas de vista. Te alejaré a fuerza de asco.

¿O no estás aquí porque yo esté? Quizás estás por el mar. Como las víboras por el olor se conocen, el mar atrae al que se le parece, con su olor a desinfectante y a sal. El antiséptico mar, incapaz de agusanarse.

¿O sí estás aquí para espiarme? No soportabas mi perfume a hoja mojada ni esa leve anticipación de olor a carroña que llevamos encerrado con cuidado, como un extracto precioso. Nosotros, los que tenemos este insoportable olor te damos asco. Somos cosa viva, futura putrefacción.

¡Pobres! ¡Pobres ustedes! No consiguen saber lo que sentimos con nuestros cuerpos. Lo que no puede podrirse no duele.

Tus frases (*Una triste pierna no puede dolerte tanto. Nunca me he mareado. ¿Cómo es el dolor de muelas?*), tus formas de portarte, tu resistencia física, el miedo que los cuerpos te tenían, el cuento de la pequeña Ning: todos indicios.

Me volveré, te enfrentaré para que me veas por el ojo de la llave con el brazo ensangrentado. No me soportarás ensangrentada, y yo lo repetiré cada vez que me espíes. Me desangraré para ahuyentarte.

Espiando como me has espiado, no te enteraste sin embargo de una cosa. Ni yo te la contaré. La podredumbre no era la promesa que el dolor sólo encerraba, la encerraba también la satisfacción.

Lo sabemos todos, menos las larvas tontas.

Adiós mar. Ya te dejé con la larva. Enamórense entre ustedes. A la larva no le das asco. Le damos asco las muchachas cetrinas.

Yo aquí, en mi ciudad toda tierra, me juntaré a las enfermeras y haré ovillos de vendas.

A mí la larva no me espiará más, con loco asco, con loca curiosidad por un cuerpo hormigueante. Le he permitido mucho hasta ahora —cuando uno es tan joven no sabe cómo hacer las cosas— no le permitiré más. Aunque tenga que valerme de recursos quizás incorrectos.

Allá van las enfermeras, por el jardín. Espérenme. Quisiera hacer vendas con ustedes. ¿Vuelven al hospital? Entonces me voy yo también. Junto a ustedes estoy protegida. *Habría que pedirle permiso al padre, y la chica no conoce el oficio, tan joven no sé si la aceptarán.*

¿Qué se han puesto a cuchichear? Ya sé lo que dicen. Dicen no, no

con nosotros la hija de esa cosa. ¿Por qué lo dicen? ¿No se dieron cuenta de la diferencia que hay entre ella y yo? ¿Y quién sabe si soy su hija? A mí también me era imposible tener amor por esa cosa, como a ella le era imposible ocultar el asco que le damos. ¿*Qué dice esta criatura?* Qué muñequitas frágiles tienen, qué muñequitas tan finas. Casi como las mías. ¿Qué cuchichean?

No quieren que les tenga las muñequitas. Les duele el apretón de mis dedos de acero finito. Es eso. Pero si las suelto ustedes van a decir algo que están por decir y que yo no quiero que digan. No lo dirán, lo diré yo o nadie. Creí que no necesitaban de explicaciones. Me desilusionan. Pero si necesitan explicaciones, fue así: ustedes se caían de sueño, una de ustedes. Yo le quité el sufrimiento de resistir a ese sueño tan grande y la entregué a él con un sedante en el café. Yo había leído el cuento de la pequeña Ning, aunque ya lo sospechaba antes. Ustedes no podrían vivir con un vacío que se muerde la cola, una línea circular que cerca una ausencia, ¿no es cierto? Entonces, ¿por qué quieren que lo haga yo? La pequeña Ning, yo lo leí, confesó empapada en lágrimas que era la hija de una mujer duende. Fue por eso, para probar la superchería del fantasma. Quise demostrarle que a pesar de la goma que saqué de su sitio, ella se levantaría al día siguiente mintiendo que había recibido la sangre revitalizadora —con tal de llevar adelante su papel de ser humano— ella hasta consiguió soportar ese contacto. Pero ese día yo la habría hecho huir echándole en cara lo que sabía. Extraño, al día siguiente no se levantó. Al fin y al cabo, no tan extraño, como ustedes saben, los fantasmas son capaces de muchas cosas... No intenten hablar. Ah, se asustan. Y yo que pensaba en hacer vendas con ustedes. Asústense más todavía, negras hediondas. ¿Les duelen las muñequitas? Qué suerte. No sabía que en mis dedos hubiera tanto acero. Más, quiero más miedo. No balbuceen. ¡Mentira! Ustedes no decían eso. Yo no me parezco a mi madre. Ustedes lo que decían es que yo me moriré pero que ella no se morirá nunca, nunca.

ELVIRA ORPHÉE

POEMAS

I

No hay camino, hay caminar.
Hay cueva en el árbol,
palabra en la roca.
Un mar celeste fúnebre.
Hay amantes.

II

También la señal del agua,
también el barro azul de los ojos,
la campana despierta
en la torre de la luna
traen memoria de bodas,
pero sólo es el aire sobre las tejas.

III

Al que se duerme solo
una lámpara lo acompaña

su puerta abierta
narra en la noche
una historia de agua
una leyenda de niño frío

IV

La granada en las sienes dice de la locura:
con humo rojo apagarán los días mi voz.
Yo guardo los secretos.
Para este amor soy de materia de nieve,
de claro hierro jubiloso.

V

En la dormida sinrazón
despierta una rama oscura.

Pie desnudo en el polvo
es la palabra
abandonada a su mortal melodía.

VI

Yo no podré decir: esa noche me abandonaron,
si el viento era mi día entre las cuatro paredes,
si en el sueño tramaban
para la sombra de hoy mi carne ojos de nube,
si eran muchas las piedras que en la ventana
presagiaban al dios
mientras yo iba palpando entre mis huesos,
entre las letras de mi nombre
un túnel de ángeles solitarios,
con atabales y carbones
echaba a andar mis lágrimas sin mí.

SUSANA THÉNON

CRÓNICAS

LAS CASAS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO

I

La Biblioteca Nacional de México, creada en los albores de la vida Independiente, no sólo custodia visibles obras románticas sobre la figura de Fray Bartolomé de Las Casas, como aquella notable muestra de la pintura histórica del Protector de los Indios (1875), debida al pincel de Félix Parra (1845-1919), sino lo que es más peculiar del mayor repositorio bibliográfico de la Nación: manuscritos, impresos y estampas, muy anteriores a su fundación, de valor inestimable y de consulta obligada para quienes aspiren conocer la obra del Obispo de Chiapa en relación con la historia y la cultura mexicana.

Con motivo del IV centenario de la muerte de Las Casas (1566-1966) la Biblioteca Nacional y su Instituto Bibliográfico Mexicano han organizado una exhibición de sus fondos documentales relativos a la vida y obra del Apóstol de las Indias, homenaje severo y silencioso para quien con justicia se considera como uno de los fundadores espirituales de la nacionalidad. Otras instituciones han prestado también su concurso al homenaje, como la Hemeroteca Nacional, la Biblioteca de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Universidad "Benito Juárez" de Oaxaca, con objeto de presentar de una vez el acervo relativo a Las Casas que México guarda devotamente.

Los manuscritos conservados actualmente son pocos, a pesar de que el propio Las Casas procuró que se hiciese una copia de la *Apologética historia* para el Convento de su Orden, y de que el doctor Nicolás León, afortunado descubridor de documentos lascasianos, halló en Morelia (1886) un manuscrito del *De The-sauris*, pues el primero desapareció sin dejar rastro y el segundo fue vendido al extranjero. Nos quedan, sin embargo, el *De unico vocationis modo*, copia singular, en la Biblioteca de la Universidad "Benito Juárez" de Oaxaca; la Proclama del 20 de marzo de 1545, en el Museo Nacional de Antropología e Historia, de México, D. F.; y una colección de Tratados (del Tercero al Séptimo) en la Biblioteca Nacional.

De las ediciones originales de los *Tratados* sevillanos, la Biblioteca de la Secretaría de Hacienda posee 6 (del Tercero al Octavo); y no damos aquí razón

de la colección completa de los 9 que posee don Bruno Pagliati, por ser de fondo privado, aunque prácticamente ya son accesibles en virtud de la edición facsimilar de los mismos que hizo en 1965 el Fondo de Cultura Económica. Pero es digno de mencionarse que el Tratado Séptimo se reimprimió en *El Ateneo Mexicano* en 1844, cuando todavía se pensaba que Las Casas había perdido toda actualidad. La Biblioteca de la misma Secretaría también posee 4 de las traducciones italianas de los *Tratados*; preciosas ediciones venecianas de la familia Ginnammi, que durante el siglo xvii convirtió a Las Casas en autor favorito.

Durante el siglo xix, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* circuló abundantemente gracias a editores e impresores mexicanos. La primera edición moderna la realizó en Londres el doctor Mier, en 1812, al tiempo que en el *Diario de México* se publicaba, por primera vez en México, una "Sucinta relación de la vida del Venerable Ilustrísimo Señor D. Fr. Bartolomé de Las Casas", basada en la del Maestro Gil González Dávila (*Teatro eclesiástico*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649), pero ya para entonces don Juan José de Eguiara y Eguren había escrito la primera biografía latina salida de pluma mexicana en su *Bibliotheca* de 1755, y no tardaría en aparecer en español la de su colega el bibliógrafo José Mariano Beristáin y Souza en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* de 1816. En 1821, el doctor Mier reimprimió en Filadelfia su edición londinense de la *Brevísima*, con un nuevo y más extenso "Discurso preliminar"; el mismo año en Puebla de los Ángeles, la Imprenta Liberal de Moreno Hermanos publicaba otra edición y *El indio esclavo*, título que recuerda uno de los impresos venecianos: *Il supplice schiavo indiano* (1616, 1636 y 1657). Un Diálogo entre Colón y Las Casas, traducción de un texto de David Mallet, se imprimió también en 1821, por José María de Benavente y Socios, casa que se jactaba de ser, en el propio pie de imprenta, "contraria al despotismo". Pero el mayor reconocimiento oficial lo tuvo Las Casas el propio año de la Independencia en el *Dictamen de la Comisión de Esclavos* (México, en la Imprenta Imperial de D. Alejandro Valdés, 24 de octubre de 1821, p. 2), donde figura como precursor del abolicionismo. Reconocimiento sólo comparable al esfuerzo que significó en 1877 la primera edición mexicana de la *Historia de las Indias*, llevada a cabo por don José María Vigil, director benemérito de la Biblioteca Nacional.

II

La oficina tipográfica de don Mariano Ontiveros publicó otras dos ediciones de la *Brevísima* en 1822, reimpresiones de la de Filadelfia, del doctor Mier, y de la de Puebla, de Moreno Hermanos. La primera tuvo todavía en el mismo año otra edición en Guadalajara, en la imprenta de don Urbano Sanromán. Dos ediciones parisienses de 1822 están ligadas a México, por incluirse en ellas, española y francesa de la *Colección de Obras* publicadas por don Juan Antonio Llorente, una extensa carta del doctor Mier dirigida al ex obispo de Blois Henri Grégoire. Así se publica también el retrato más popular de Las Casas, el de Carmona, quizá el mismo que don Mariano Robles obsequió a la Cámara de Diputados en 13 de abril de 1825. (Véase *El Sol*, de México, 17 de abril de 1825, año 2^a, N^o 673, p. 1261, cols. 1 y 2). En año siguiente de 1826, la Testamentaria de Ontiveros publicó otra nueva selección de la *Brevísima*, bajo el

título de *Crueldades que los españoles cometieron en los indios mexicanos*, lo que viene a decir que todavía pasado un lustro de las últimas luchas por la Independencia la obra de Las Casas seguía afirmando el patriotismo nacional contra el bando españolista reaccionario.

El resto de la bibliografía lascasiana de México en el siglo XIX se concentra en los estudios biográficos e ideológicos, como los de Larraínzar, de Francisco W. Plaza y las biografías anónimas aparecidas en *El Museo Yucateco* (1842) y en *La Libertad* (1882). En el aspecto doctrinario, los *Principios críticos sobre el Virreinato de la Nueva España y sobre la Revolución de Independencia*, de don Agustín Rivera (San Juan de Los Lagos, 1884), tiene capital importancia por incluir en la "Reflexión 2ª", el capítulo sobre "La Independencia de México en 1810, fundada en los cinco principios de Las Casas", que viene a proclamarlo como uno de los fundadores de la nacionalidad. A esto hay que sumar los hallazgos de manuscritos que hizo el doctor Nicolás León en Morelia (1886) y en Oaxaca (1889), sin olvidar las ficciones novelescas traducidas e impresas en México, como *Los salvajes o la caridad* (1855), inspiradora al parecer de la romántica escena de la muerte de Las Casas del francés Colin, o los brevísimos tomitos de la "Biblioteca del Niño Mexicano", de Herberto Frías (1900), ilustrados por el genio de José Guadalupe Posada, o la divulgación de don Vicente Riva Palacio en *La Ilustración Española y Americana*, de Madrid, allá cuando el IV Centenario del descubrimiento.

Antes de la Revolución de 1910 sólo encontramos el famoso discurso de Crisóstomo Solís, reseñado nítidamente por Amado Nervo en la *Revista Moderna de México* (1905) y un artículo de Daniel Delgadillo en *El Diario*, de México, 1907. De 1924 en adelante se inician las conferencias, como la de Fulgencio Vargas, en el Colegio del Estado de Guanajuato, o los ensayos de tipo histórico social como el de don Pedro de Alba, del mismo año. En 1925 aparecieron artículos periodísticos de don Victoriano Salado Álvarez y de don Carlos R. Menéndez. La conferencia de Rafael Heliodoro Valle, en la Casa del Estudiante Indígena, 9 de octubre de 1926, tiene caracteres de hagiografía. Fue traducida al francés el año siguiente y comentada por el doctor Jesús Guisa y Acevedo con respetuosa energía. En 1930 don José Cornejo Franco dio a conocer la edición jalisciense de la *Brevísima*, y en 1938 comienzan los trabajos concienzudos y eruditos de Silvio Zavala y poco después los no menos brillantes de Edmundo O'Gorman, que aunque no referidos muchas veces directamente a Las Casas, han servido tanto para valorar científicamente su obra. Casi simultáneamente aparecen las sólidas biografías y crestomatías debidas a Agustín Yáñez, tres veces editadas, indispensables al erudito y al estudiante.

De los años cuarenta arranca una nueva corriente lascasiana en México, que llega a nuestros días. La publicación del manuscrito de Oaxaca, la edición popular de la *Brevísima* de 1945, la edición crítica de la *Historia de las Indias*, hasta la reciente de los *Tratados*, en que la mano sabia de don Agustín Millares Carlo y otros especialistas ha renovado el conocimiento de Las Casas. No han faltado nuevas biografías, como la de Manuel González Calzada, que mereció un premio honorífico, ni polémicas en que los nombres de Zavala, O'Gorman, Juan Comas, etc. han llevado la voz en alto. Estudios como los de Lewis Hanke, Fernando Ortiz, Alberto M. Salas, Marcel Bataillon y Giménez Fernández se han publicado en México. Tesis universitarias, como la de María Teresa Silva,

y la nueva edición de la *Apologética historia* dirigida y preparada, respectivamente por Edmundo O'Gorman, auguran mayor difusión, y fervor por la figura del Protector de los Indios. La exposición bibliográfica y documental de la Biblioteca Nacional ha querido engrosar esa corriente.

III

Con la inauguración de la Exposición bibliográfica en la Biblioteca Nacional, el 17 de diciembre, puede decirse que se han clausurado los actos conmemorativos del IV centenario de la muerte de fray Bartolomé de Las Casas. Pero la Biblioteca no ha querido limitarse a la mera exhibición de tesoros propios y ajenos relativos al Protector de los Indios, sino que dejará testimonio impreso de la junta de materiales exhibidos: un catálogo impreso en que se comentan cada una de las piezas bibliográficas, incluso las más recientes que el IV centenario suscitó. El catálogo está actualmente en prensa y lleva como prólogo el discurso pronunciado por el Director de la Biblioteca, licenciado Ernesto de la Torre Villar, en esa ocasión solemne, presidida por el Sr. Rector de la UNAM, Ing. Javier Barros Sierra.

Igualmente en prensa se encuentra ahora la edición crítica de la *Apologética historia*, de Las Casas, dirigida y prologada por Edmundo O'Gorman. Dos volúmenes de más de 1.500 páginas, de las cuales 174 corresponden al estudio preliminar del doctor O'Gorman, del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. La Universidad de México puede estar satisfecha de haber contribuido a encauzar y clarificar la corriente lascasiana que recorre las páginas de la historia nacional. Porque si bien es cierto que todas ellas muestran alguna huella de Las Casas, no lo es menos que su vida y obras han sido a menudo víctimas de polémicas, muchas veces indocumentadas y otras inconducentes, y que sólo ahora, gracias a la Universidad, adquieren una proyección seria y sustanciosa, fuera de las banderías que lo proclaman santo o malvado. Por las nuevas interpretaciones de Edmundo O. Gorman, investigador y expositor bien probado, se ha salido por fin del callejón sin salida en que por centurias se han debatido los pro y los contra, hallando en la misma contradicción lascasiana el hecho histórico indudable, el único que debe servir para su cabal entendimiento.

Ni con Las Casas servilmente, ni contra Las Casas injustamente; ni siquiera la fría imparcialidad. Asumir con valentía el hecho histórico de Las Casas, que es nuestro, digerirlo, hasta hacerlo parte de nuestro ser, es lo único que cabe. Ni los parangones odiosos, y más que todo inútiles, ni los paralelos imposibles. A cada uno lo suyo y que no se olvide a ninguno. Por eso se hace bien en no olvidar a Las Casas. Hay en él un hecho innegable, demostrado en obras, en manuscritos, en impresos, en pinturas, en estampas, en biografías y comentaristas, que no puede ser ocultado, menos por leyendas tan negras como la que una de sus obras dio lugar.

Que no se siga repitiendo, por favor, la necia especie del Las Casas esclavista, por ejemplo, cuando un mexicano ilustre, el doctor Mier Noriega y Guerra, el primer latinoamericano en el Instituto de Francia, a petición de Humboldt, demostró en 1806 lo injusto de esa imputación. Pero si se considera al doctor Mier demasiado fantasioso, ahí están los trabajos de Lewis Hanke, de Silvio Zavala,

de Fernando Ortiz y de Juan Comas, que no pecan de fantasía. Don Toribio Esquivel Obregón ha contado la anécdota del Pancho Villa inquisidor de una pobre reproducción del óleo de Félix Parra, porque, mal aconsejado por un doctor licenciado, llegó a saber que Las Casas esclavizó a los negros por salvar a los indios. Lo mismo hubiera hecho Las Casas, pues que afirmó que igual razón era de unos y de otros.

Si se arguye que el docto maestro Menéndez Pidal, en un estudio biográfico, fuera de sus cabales disciplinas, hecho todo con materiales de segunda mano, inclusive la tesis del Las Casas paranoico, ya sostenida en España por el doctor Gregorio García Arista y Rivera (ABC, octubre de 1927), diremos que hasta el más sabio tiene derecho y oportunidad de equivocarse, como se equivocó muchas veces el propio Las Casas, por la pasión hispánica que llevaba dentro, como la lleva Menéndez Pidal, como la llevamos todos nosotros.

Ernesto Mejía Sánchez

SABIOS Y POETAS

*El gato de Cheshire*¹ comprende breves y también diminutos cuentos fantásticos, poemas en prosa, relaciones maravillosas, situaciones siniestras, humorísticas y mágicas, versiones de leyendas y de mitos dotadas de nuevos sentidos.

Enrique Anderson Imbert estructura sus poéticos cuentos de un modo que los vuelve refractarios a un análisis literario común, puesto que los despoja de lo que suele entenderse por *principio*, *medio* y *fin*. Lo esencial, en ellos, es la trama, más visible y más importante que los personajes. Y tanto, que no son sino trama: invenciones puras, en forma de destellos, exactamente como las sonrisas del gato de Cheshire.

Estas formas elípticas obran por sugestión: en escasas líneas aluden a lo que pasa (o no pasa) debajo de las apariencias de la vida. Una de sus virtudes consiste en su residencia constante en la ambigüedad, o sea: esto es también aquello; una cosa es muchas otras cosas. Pero su excelencia es su máxima concentración, cuya función sería la de suprimir los intermediarios inútiles, o que son sentidos como tales cuando un escritor prefiere atenerse a sus imágenes y conceptos esenciales.

Puesto que la mayoría de los cuentos no finalizan, la suerte de cada uno depende, en gran medida, de su propio suspenso. Es probable que el suspenso exija una especie de sentimiento musical de la trama, pues en el espacio silencioso inmediatamente ulterior al cuento es donde residen sus posibles, innumerables prolongaciones. En este sentido, muchos cuentos de Anderson Imbert se revelan perfectos porque la duración de su resonancia excede con desmesura el número de líneas en que se despliegan. De esta suerte, su autor logra el designio enunciado en el prólogo: *Si se pudiera narraría puras intuiciones, pero, la técnica obliga a darles cuerpo. A ese cuerpo lo dibujo a dos tintas, una deletable y otra indeleble, para que cuando se borre la materia quede el trazo de la intuición como una sonrisa en el aire. La sonrisa del gato de Cheshire.*

¹ ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *El gato de Cheshire*, Losada, Buenos Aires, 1965.

La escritura de Anderson Imbert, dueño del secreto del *mot juste*, es diáfana y aireada. Transcribo una frase: *Yo no las veo girar porque soy el vertiginoso, el libre, el liviano, el neurótico, el desamparado, el mortal*. Valga, asimismo, este poético ejemplo: ...—*la luna, el árbol, el elefante serían una y la misma cosa negra e inmóvil*.

La predilección de Anderson Imbert por el poema en prosa resulta fácil de advertir incluso en sus estudios literarios:

*...de esa necesidad de cambiar las monedas de cobre de la realidad por la moneda de oro de la fantasía es de donde surgen los espléndidos poemas en prosa de Proust, lo mejor de su obra*².

El humor, una de las notas permanentes de *El gato de Cheshire*, será más que adecuado para desgastar *las monedas de cobre de la realidad*. A este don del humor, Anderson Imbert lo multiplica mediante una singular reticencia que suele acompañarse de un intelectualismo extremo. No bien destaca algún aspecto de la realidad (ya absurdo, ya aciago), el autor se complace en urdir sabias especulaciones que tienen por finalidad aparente la justificación tanto de la parte absurda como de la adversa. Método riguroso y delicado del que emanan conclusiones vertiginosas. Y está bien que así sea pues lo propio del humor es corroer el mundo o, más precisamente, abolir sus estructuras rígidas, su estabilidad, su pesantez.

Expresado por los más altos escritores, el humor moderno es, siempre, metafísico y poético. Acaso, sin proponérselo, admite que le confíen una misión no menos penosa que privilegiada: determinar la distancia que nos separa de la realidad. En este sentido, pero nada más que en éste, es realista, ya que ahonda, y hasta las últimas consecuencias, la noción de lo absurdo.

A pesar de este atributo melancólico, se trata del humor más eficaz que registra la historia de la literatura. Ahora bien: puede suceder —y no deja de suceder— que el humorismo se vuelva en contra del humorista; y la risa, en contra del lector o del espectador. De ahí cierto silencio que nos arrebatara, silencio ulterior a la risa, y que es notoriamente similar al silencio que continúa (o prolonga) los momentos de crisis de la tragedia antigua. Pero no sería extraño que lo trágico fuera una suerte de doble fondo de la risa.

Conviene agregar que solamente desde la visión peculiar del humor metafísico y poético será posible una justa apreciación de situaciones como la siguiente:

“Conversaban en la sala, muy animadamente.

—No lo creo —interrumpió Estela, que hasta entonces había callado por no haber nacido todavía.”

Un procedimiento eficaz para determinar efectos cómicos consiste en afectar olvido de la ambigüedad del lenguaje a fin de mantenerse, inexorable, al pie de la letra. Un ejemplo válido suministra aquel señor, a quien se le ha confiado un secreto, que asegura: *“Seré como una tumba”*. Se anima el lugar común como si fuera un lugar embrujado; se modifica, progresivamente el que lo formuló; se transforma, al final, en una tumba.

² ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *El taller de Proust*, SUR, n° 94, julio de 1942.

El *humor negro* sirve a Anderson Imbert para atestiguar el horror latente detrás del mundo prosaico: Una anciana es atropellada por un automóvil, muere, se levanta, camina unos pasos, es atropellada de nuevo, muere, se levanta, camina unos pasos, es atropellada de nuevo, y siempre así. Pero no es esto lo más lamentable sino la indiferencia ruin que ponen de manifiesto paseantes, transeúntes y automovilistas. Acuciados por la prisa, ninguno de ellos se detiene a contemplar la prodigiosa serie de resurrecciones.

El humor poético puede intervenir airoosamente en la representación de un paisaje:

Me hubiera sido posible (...) ver nítidamente a nadie en el fondo del paisaje...

Si se halla el humor negro, si el poético, si el metafísico, no resultará extraña la presencia del "azar objetivo":

Encontró en su bolsillo una tarjeta postal. Nunca la había visto. No estaba dirigida a él. Alguien, al pasar, lo había confundido con un buzón. ¿O es que él era un buzón?

Pregunta que se aproxima al trascendente problema que la pequeña Alice se plantea a sí misma para saber si ella, Alice, es Alice, o si ella, Alice, es su amiguita Mable. La misma sabiduría campea en el minúsculo relato que acaba de citarse, del cual se podría inferir la alusión a una verdad siempre inquietante: aquella que nos persuade de que basta muy poco, casi nada, para que el yo sea privado de su apariencia embaucadora de entidad definitiva, inalterable e inamovible como un buzón. Por otra parte, nadie ha demostrado que el buzón se halla situado en una esquina hasta el último día de todo. Incluso resulta lícito preguntar (después de la lectura del cuento de Anderson Imbert) si se trata, realmente, de un buzón: bien podría ser un yo, no un buzón.

Por el don del humor que le es consustancial y, también, por su conocimiento de los más diversos y sutiles procedimientos que permiten expresarlo, Enrique Anderson Imbert logra hacer efectivo el codiciable cambio de las monedas de cobre por una sola de oro. Reseñar uno a uno sus procedimientos sería una improbable tarea.

Concluyo, pues, con el tema del humor, no sin transcribir, antes, esta situación desafortada:

Desde los bancos sólo veíamos la cabeza del predicador, encima del alto atril: al sonreírse, el tajo de la sonrisa le había corrido por los costados y por atrás y se la cercenó. La cabeza entonces dijo:...

Escritor singularmente lúdico, Enrique Anderson Imbert posee "ciencia y paciencia" para transmutar, hasta tornarlas perfectamente creíbles, vastas series de fantasmagorías y de situaciones imposibles. No por eso desatiende a su irresistible atracción por las especulaciones metafísicas, entre las cuales se distingue su cuestionar acerca del género, o real o fantástico, del universo. La mayoría de los cuentos de *El gato de Cheshire* son, entre otras cosas, testimonios de la adhesión, por parte de su autor, al idealismo subjetivo; y tanto, que de continuo evocamos o convocamos a otro sabio y poeta: el obispo irlandés Georges Berkeley. (Los restantes sabios y poetas son los que Anderson Imbert menciona —Lewis Carroll y Leibniz— con los títulos de

matemático y poeta; y también, claro está, el propio autor de *El gato de Cheshire*).

La devoción de Anderson Imbert por el poético obispo va de acuerdo con su fascinación por las exploraciones oníricas, por el temible tema del doble, por los aportes más inesperados de la siempre misteriosa memoria, por los vínculos tan sutiles que establecemos con el espacio y, en fin, por la divergencia entre tiempo cronológico y tiempo vivido.

La variedad vertiginosa de los temas de *El gato de Cheshire* incluye cuentos de hadas y de humor "rosa". Acaso los más atractivos sean aquellos cuya trama es lo maravilloso. Lo maravilloso es (o sería) la irrupción enteramente inesperada de alguien —de algo— que suprime la distancia que separa el deseo y la realidad.

Aunque la opción de un solo ejemplo, entre varios predilectos sea dificultosa, obliga, cuando menos, a elegir a tientas. En consecuencia, resultará muy ilustrativo el cuento (sin título) sobre un escritor fracasado y a punto de suicidarse.

Luego que ha cargado el revólver, el desdichado determina perder unos minutos de muerte en escribir la infaltable carta de despedida (a alguien, a nadie, al mundo...). Escribe, pues, la carta, pero no consigue ponerle término. El inspirado escribe sin cesar; el arrebatado no puede no escribir. De esta forma lo deja el narrador: divinamente entregado a la escritura de la ansiada *Obra*, pues no otra cosa viene de emprender el antiguo fracasado cuando creyó despedirse de un ámbito que ansiaba abandonar por no haber podido escribir lo que estaba escribiendo.

Cuando interviene lo maravilloso, el tono del cuento suele tender, poco más o menos, al de los cuentos orales, e incluso su misma estructura se caracteriza por una mayor espontaneidad. En este sentido, la narración propia del género fantástico "clásico" difiere ligeramente, acaso porque admite (o exige) toda suerte de especulaciones, que instan a una precisión extrema; de ahí el estilo más tenso y controlado.

No es un azar si los 120 textos de este libro fueron reunidos bajo el nombre de una figura de *Alice in Wonderland*, obra poco avara en manifestaciones de lo maravilloso y, asimismo, de lo siniestro. Lo siniestro, que sería el exacto contrario de lo maravilloso, encuentra una ilustración válida en las mutaciones repentinas del cuerpo de Alice. No es maravillosa la escena en que la niña crece al punto que debe de sentirse como empotrada en la casa. Para esa niña más inmensa que cualquier adulto, la casa, que objetivamente permaneció invariable, se ha metamorfoseado en una casa de muñecas. Es, apenas, un minúsculo recinto que aprisiona a una gigante infantil imposibilitada de salir aunque también de entrar, pues por más que esté dentro no está en el interior de una casa sino dentro de una especie de chaleco de fuerza.

Numerosos cuentos de *El gato de Cheshire* aluden a terrores similares, siempre relacionados con el espacio. A más de esto, aparecen los complementarios: la agorafobia y la dificultad de mantener el equilibrio en la marcha.

No sólo el espacio, evidentemente, dispone los encuentros con lo siniestro. Y no obstante, más siniestro que el encuentro más siniestro es el no-encuentro;

es la realidad sin consistencia. Algunos cuentos sugieren, sin regocijo, que infierno y paraíso son esquemas ilusorios derivados del temor. Y más: a pesar de su notable variedad, este libro informa reiteradamente un mismo concepto: nada es peor que la irrealidad. O, para decirlo con la gracia bastante siniestra del viejo Karamazov: *Mire cómo un francés describía el infierno: "He visto la sombra de un cochero que con la sombra de un cepillo frotaba la sombra de una carroza"*.

Por último, cabe agregar que los cuentos cuyos símbolos declaran acerca de la siniestro o del mero terror, son escasos en comparación con los numerosos cuentos centrados en la diafanidad, la transparencia y el vuelo, esto es: sobre los símbolos de la libertad. Inclusive ciertas reiteraciones dan cuenta de los reclamos de una imaginación dinámica al máximo: *...tez de luz, luz azul en los ojos...*

De donde se deduce que las tensiones anímicas son los insoslayables complementarios que, mediante su gravedad, equilibran las conexiones diáfanas (la luz, el aire, el vuelo). De ahí la intransigencia y, también, el sufrimiento de este creador, ante el mundo-muralla o el mundo-estatua. De ahí, acaso, una probable imagen bifronte de Enrique Anderson Imbert, imagen que persiste después que cerramos *El gato de Cheshire*: la de un enamorado del aire y la de un escritor disgustado con la ley de gravedad.

Alejandra Pizarnik

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

LA IMAGINACIÓN SIN COMPROMISOS

Alrededor de 1940 Enrique Molina se consubstanció con los riesgos del trayecto que se disponía a emprender, como si hubiese presentido y hecho frente, en la atrevida oscilación inicial de ésa ahora larga perspectiva, a la aventura completa. Escrita durante un cuarto de siglo de lealtad estética, hoy su obra prueba que los riesgos no fueron sorteados sino asumidos. Quizá esa conducta pueda darnos una clave de una poesía de rasgos tan permanentes como ella y además enigmática.

No es fácil —quizá porque no tiene sentido— describir esos rasgos por medio de epítetos. ¿Qué significan, en este caso, "brillante", "atormentada", "inteligente", por más que estas palabras parezcan corresponderles? La poesía de Molina se opone como un todo a estas divisiones. De poco sirve, por otro lado, recurrir sólo al surrealismo, como juzgar a una persona por sus parientes.

Que Molina siga acatando el célebre concepto de Rimbaud —amar en el escritor la ausencia de facultades descriptivas o instructivas— también sugiere que éste puede cubrir bajo su fulminante y abstracta ala, quizá, toda la teoría de la poesía, moderna si no se prefiere verla inaugurada por las invectivas

de Baudelaire contra la "herejía didáctica", y que Molina pertenezca a la familia surrealista no impide al lector que no comparte esa circunstancia interesarse por esto otro, su poesía. Sin embargo, cabe preguntar si no debería impedírselo. Pues si se celebran los poemas, ¿cómo no recomendar la doctrina? Según la solapa de André Coyné para el último libro de Molina*, "la poesía de Molina no *quiere decir* nada; simplemente dice", lo que permite suponer que, según la solapa, si Molina quisiera decir algo caería en la "herejía". Tal vez hubiera que ponerse de acuerdo sobre qué significa "decir sin querer decir", inverosímil acto de "coronamiento-abdicación", sobre todo si se trata de literatura (de palabras). Ya sabemos que "decir" no significa necesariamente "predicar" o "enseñar"; nadie confunde un editorial con un poema. En cuanto a la impura ingerencia de lo voluntario, basta recordar que el automatismo perdió hace tiempo la virginidad: en los Estados Unidos, dinámicos especialistas en "sinéctica" —otra ciencia nueva— explotan las posibilidades de automatismo de toda persona para desarrollar la inventiva industrial y administrativa (¿la Poesía?). Los surrealistas han creado toda una literatura, pero afirman que no quieren decir nada. En todo caso, como lo que Molina dice lo dice como poeta, afirmar que no es pedagógico ni descriptivo no significa necesariamente referirse a su poesía.

La obra de Molina —no sólo *Las bellas furias*— ejerce sobre el lector una compulsión que quizá no sea exagerado calificar de abismal o total, ni inexacto, probablemente, considerar derivada antes que del mero empleo de una técnica, o de su exhibición como objeto suntuario acreedor de una estimación por separado, de su exigencia como algo tan imperativo como la experiencia de eso mismo que se está diciendo (o leyendo). La compulsión no viene de la necesidad del lector de ordenarse o predisponerse a cierta manera de estar escritas las palabras; viene de que esa manera es impuesta por lo mismo que se dice y de que eso que se dice importa. En definitiva, dice al lector algo irremplazable, en el sentido de que éste, a su vez, no entiende cómo podría haber sido dicho eso mismo de otra manera: "Y de sus ritos emanaba un furor indeleble para injuriar cualquier dicha que no fuera su lazo de culebras de la tentación y el sudor de sus cuerpos impregnados por todos los azúcares". O bien: "En un huaco con cabeza de perro en un aljibe en una cuchara de madera y en un ramo de papel sobre un altar manchado de cera con sus adoradores ebrios agasajando a un santo ebrio cuya festividad giraba en la atmósfera como una pobre brasa desprendida desde el más alto desamparo del cielo". Un ejemplo pretende ser la cifra clara de algo más confuso. Sin embargo, los ejemplos citados no podrían serlo, pues toda la poesía de Molina es así de compulsiva. El lector recibe una proposición completa: todo o nada, y si acepta esta suerte de saqueo, puede encontrarse con una especie de fortuna. Que el método de saqueo, por otro lado, no sea nuevo, realza su valor en este caso: es lo bastante antiguo como para que su falta de novedad absoluta resulte lo menos importante. Hay quien considera el famoso "To a locomotive in winter" profético, con su propio arrojo, de las obsesiones maquinistas del futurismo, y salvo en sentido cronológico no se ve mayor distancia, sobre todo si se nota que el propio Whitman insi-

* ENRIQUE MOLINA: *Las bellas furias* (Losada, 1966).

núa —“For once come serve the Muse and merge in verse, even as here I see thee”, y después: “Fierce-throated Beauty!”, y consolidando más aún la fusión pedida: “Law of thyself complete...” — cómo el “material” y la “música” forman una sola cosa (y los añejos “fondo” y “forma” se eclipsan). Claro que a Whitman le falta el toque profesional o técnico, la doctrina o declaración de “ismo”. Como por ésta y otras razones Molina evidentemente no prolonga ni hereda a Whitman se sortea la tentación de considerarlo “épico” o “americano”. No es sin embargo una tentación fácil de sortear. Lo “épico” y lo “americano” pueden ser fácilmente asociados a cualidades como cierta elocuencia interior y cierta extensión exterior, a las que Molina no es ajeno, y que el propio Molina (ex viajero y marinero) haya extraído presumiblemente de sus travesías materias primas —palabras, nombres propios— reflejadas por muchos de sus poemas es una posibilidad que induce a decir: “He aquí un americano que habla de sus países”. Pero también es propio de la poesía moderna emplear las designaciones, los nombres propios, no como referencias históricas —descriptivas, pedagógicas— sino como partes de un lenguaje objetivamente hermoso y universal, espejo del mundo. Además, en Molina esos y otros materiales del mundo elaboran un paisaje que solicita y fascina sólo cierta visión particular, como si la tierra misma, los océanos mismos —¿aquella experiencia personal?— integraran un solo acto pasional, pesadísimo y fugaz, susceptible sólo de una contemplación abrumada e instantánea, repugnante a toda discriminación lúcida, y al mismo tiempo inconcreto, indefinido. En suma, lo opuesto al paisaje de Neruda, histórico pero animoso, auténticamente épico, combatiente, en *Canto General*, por ejemplo. Pero por concreto que un paisaje sea, y aunque sólo se trate humildemente de describirlo, hace falta imaginación; algunas personas ven una nube y les parece que no ven nada. Lo propio de Molina es una amplia libertad: su imaginación no acepta compromisos con lo cierto, lo inequívoco, y eso exterior que se llama “paisaje” él lo inventa completo con materiales recuperados de la pura memoria —es sugestivo que incluso los recobre, ingeniosamente, a través de un personaje de ficción, Robinson Crusoe, en *Amantes antípodas*—, una memoria más propensa a entregar sus posesiones a la lucubración que a la responsabilidad.

El total de la lucubración —o de la proposición— lo suman palabras verticalmente elegidas —ninguna se mueve de su sitio— y vertiginosamente dispersas, que disuaden de otorgar a esa poesía exclusivamente las cualidades de la furia, o el asco, o el deseo, tal vez porque la literatura es impura, depende de compromisos, confusiones entre palabras. Pero, en el caso de Molina, esto sucede dentro de un marco particular. Existe una distinción, bastante sobria, entre dos grandes líneas modernas, necesariamente irregulares y que participan una de la otra: la poesía de la “sensibilidad a lo consciente” y la poesía de lo inverso o la “conciencia de lo sensible”, extremos que se definen por sí mismos. Si se trazara entre ambas regiones una división, necesariamente tortuosa, y si se quisiera referir la poesía de Molina a una de ellas todo aconsejaría optar por la segunda. Pero tampoco bastaría para registrar lo más singular de su voz, ese paisaje fabuloso, sin embargo prolijamente especulado, cuidadosamente articulado, y, además, sentimental, cargado de afectividad. Molina emplea su visión para sumirse en las zonas más abatidas de lo que llamaríamos el dominio de lo febril. En el surrealismo —y en la van-

guardia— hay rasgos dichosos, festivos, joviales, brotados de la alegría. Molina es ajeno a estos rasgos. ¿Automatismo? Puede ser, pero el ejercido por un extraño subconsciente selectivo, obsedido sólo por ciertos detalles del mundo, los únicos capaces de transferirse a cierta monotonía fatal, cierto letargo de limo un poco hirviente, sujeto sólo a lentos accidentes.

El hecho de que la poesía de Molina deje en un lector una sensación —ésta, por ejemplo— prueba que dice algo, presumiblemente lo que quiso decir; después de todo, quizá la manera de decir de la poesía sea dejar una sensación o un sentimiento. Si el lector, al mismo tiempo se obstina en atenerse a algo acerca de esta poesía, puede suponer que en *Las bellas furias* el “sexo” figura como “el ávido paraíso de la pornografía” o “la trama ardiente de dos leguas”; con el “clima” crea “fiebres, costumbres, enfermedades de la memoria” o “este planeta cálido como una bestia”; que el “medio” son “los viejos barcos sarnosos que crujen de miedo” o un sitio que “retrocede incesantemente / desaparece / como la cola de una gata en su agujero”. E inmediatamente el lector comprueba la ingenua trampa que se ha tendido al tratar de atenerse a algo que no fuera la sensación. Pues ahora ve que esas atractivas transcripciones y la presunta conveniencia de referirlas a eventuales significados —o resultados de la voluntad de decir algo— falsean el curso, dan idea de que Molina quería hablar del “sexo”, del “clima”, del “medio”. Y el lector no puede menos que recordar que no es así, y que cuando un poema se titula “Geografía” después se interna en recuerdos, que cuando se llama “Muerte de una mosca”, después no se presta a relatar ese episodio, y que no bien “Francisco Sánchez” parece ceñirse un poco a lo anecdótico la “arcaica criatura silvestre” se convierte en quien “con un plato de sopa / disuelve como el mar la razón de los muertos”.

Obra de rincones sorprendidos, de oscuros deslumbramientos, *Las bellas furias* relata la tortura de una vieja piel expuesta al sol por un anticuario sádico y respetable.

Luis Justo

ESE COMPLEJO SER PARAGUAYO

Enrolado definitivamente en la perspectiva del realismo, no entendido como manifestación parcial de bienes sino como intento de captar la condición humana a través del eje aventura física, aventura interior, Augusto Roa Bastos da con su último libro* más que “algo así como una encrucijada en su obra”. A cierto nivel del que por cierto Roa Bastos no está ajeno, cada nueva obra supone una encrucijada, una frontera inédita por alcanzar, o, más fríamente, un problema aún desconocido por resolver en la carrera sin término hacia napas más profundas.

Pero, en rigor, Augusto Roa Bastos es autor de un solo libro, o más explícitamente, de una sola obra. Poco importa en definitiva que *El Baldío*, como el ya lejano y recordado *El trueno entre las hojas*, supongan otras tantas series interdependientes integradas a su vez por cuentos, cada uno de los

* *El baldío*. Losada, 1966.

cuales importa lo que un cuerpo vivo, libre en sí mismo, dueño de vida propia. Algo semejante ocurre con la novela *Hijo de Hombre*: una totalidad dividida en secciones estructuradas como microcosmos que de por sí encuentran planteos y soluciones.

En estas nuevas narraciones de Roa Bastos, encontramos un mojón para adquirir perspectiva sobre su obra anterior; abren el juego para ejecutar la chance anticipada. Por encima de las divisiones o límites provisionales que el autor se asigna, toda su obra aparece avalada por intereses similares, por metas idénticas percibibles en cualquiera de sus escritos.

Hay que dejar constancia de lo acertado del juicio de un crítico que hizo hincapié en "la necesidad vital, sentida por todo creador auténtico, de transitar diversos caminos en la pesquisa de la realidad". Lo mismo cuando observa las disparidades de enfoque en los nuevos cuentos de Roa Bastos: la evidente separación que hay entre "Hermanos", "La rebelión", "Borrador de un informe" por un lado, "Encuentro por el traidor", "El pájaro mosca" por otro, y, muy especialmente, "La flecha y la manzana"; todo un universo mágico que en sus breves páginas y atravesando aquel hálito, muestra la gruesa borla de un agobiante mundo real. Sin olvidar la búsqueda casi experimental del narrador en este cuento o en "Él y el otro", cabalmente definido por Lamel¹ como "un verdadero alarde de técnica en su construcción monologal".

"El novelista no busca reproducir las cosas sino representarlas", corrigió una vez Roa Bastos a Gabriel Casaccia, quien rotundamente había lanzado: "Yo soy un escritor realista y no veo en lo que describo ninguna razón de optimismo; yo muestro lo que ocurre; si a ustedes no les gusta esa realidad, cámbienla y entonces escribiré novelas optimistas"². Aparte de introducir un inteligente viraje en el pensamiento de su vehemente colega, con sus palabras Roa Bastos ofrecía la quintaesencia de su forma de concebir la literatura. El novelista "no trata de duplicar lo visible, sino, principalmente, de ayudar a ver en la opacidad y ambigüedad del mundo: no sólo en la realidad física, sino también en la realidad metafísica; eso que, siendo reflejo de lo real, sólo un ojo límpido, educado en la visión interior, puede percibir". Y como si fuera una advertencia, no ya al autor de *La babosa*, sino a tantos que confunden realismo con una postura de cartelones o un gesto que de la realidad toma sólo una parte (una vez más toman el árbol por el bosque) en las primeras líneas de "Contar un cuento", segunda de las narraciones de *El Baldío*, Roa Bastos advierte por boca de un personaje: "Pero hay una realidad que no se puede falsear impunemente" y más adelante: "Ahora está de moda hablar de la realidad. Típico reflejo de inseguridad, de incertidumbre. La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra y ¿qué es lo que queda? Nada,

¹ HUGO LAMEL, *Los cuentos de Roa Bastos*, en *Clarín*, 3 de noviembre de 1966.

² MARIO VARGAS LLOSA, *La mitad recobrada*, en *Caretas*, Lima, 23 de noviembre de 1966. (Nota reportaje de M. V. L., con motivo del retorno de Roa Bastos y Casaccia a Paraguay, luego de años de destierro.).

pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos". Ya en los límites de su cirugía personal, hace decir a ese "gordo", casi una obsesión en los cuentos de Roa Bastos, punto de mira al que el autor se ha acercado desde distintas zonas: "Habría que encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levísimos estremecimientos, como los animales —¿no se dan cuenta qué libres son ellos?—, por leves alteraciones de esta acumulación de ondas congestionadas que hay en nosotros como un forúnculo a punto de reventar. Un pestañeo apenas visible resumiría todos los cantos de la *Iliada*, incluso los que se perdieron".

Este realismo implica en Roa Bastos una búsqueda en profundidad del ser paraguayo, una persecución total, que empareja la airada denuncia social de un régimen que enclaustra, viola y masacra hasta los últimos filamentos del hombre. Además, hay una implacable objetivación del sentido que, para esos individuos oprimidos, pueden tener los sentimientos en estado puro, las preocupaciones que metafísicas no dejan de aquejarlos, la interrogación sobre las formas de encarar la aventura vital en un ambiente en que lo enrarecido se torna común, aunque lo sospechen prostituido.

La indagación implica muchas cosas más. Los personajes de Roa Bastos son resultado de una ecuación que liga al indio con el europeo —por lo menos el status cultural que representa el europeo—, y a éstos con el mestizo, con el criollo. Así un solo individuo, que acrisola corrientes tan profundas como dispares, está enfrentado con una situación que no por provisional (históricamente) deja de vulnerarlo, y lo lleva en forma casi inexorable a una nueva vuelta de tuerca: el azaroso destino del exilio.

En suma, *El Baldío* es, más que un nuevo libro, una señal de crecimiento de la obra de Roa Bastos; más que encrucijada, un enriquecimiento pues los personajes están más cabalmente trazados en su ansia por cristalizar su destino en un medio que los traba e intenta mutilarlos. Es difícil no vislumbrar en él una seca alegoría sobre ese pueblo que, en medio de la selva, espera.

Alfredo Andrés

LA IDEOLOGÍA DEL ANONIMATO SOCIAL

En vano fatigamos hoy los estantes de las librerías tratando de encontrar en español el libro unigénito de Max Stirner *El único y su propiedad*. No tendrían mejor suerte quienes lo buscaran en Alemania, su país de origen, donde no se lo edita desde 1929. Los que leen francés o inglés podrán todavía adquirirlo, ya que fue publicado por última vez en estos idiomas, en 1960 y 1963, respectivamente.

Para compensar, siquiera en parte, ese vacío editorial, nos llega ahora de Alemania, a 122 años de la primera edición del *Único*, un denso estudio sobre la obra, su autor y la ideología que representa.

Ha sido escrito por Hans G. Helms, y publicado a mediados de 1966 por la editorial M. DuMont Schauberg, de Colonia, bajo el título *Die Ideologie der*

Anonymen Gesellschaft, cuya traducción literal es *La ideología de la sociedad despersonalizada*.

Mucho se habló y se escribió sobre Stirner y su *Único* en los 122 años transcurridos desde que dio los originales a la imprenta. Helms dedica cien páginas de su libro a reseñar dicha bibliografía, que cuenta con aportes de todos los idiomas cultos.

De Hans G. Helms mismo sabemos poco: nació en 1932 en Teterow (Mecklemburgo); estudió filología comparada, sociología, filosofía y ciencia política; es autor de programas artísticos y culturales difundidos por varias radioemisoras europeas, y de algunos ensayos filosoficopolíticos. Ignoramos su extracción ideológica. El contexto del libro que comentamos permite descubrir una franca utilización del método marxista, aunque poco nos revela acerca de la actitud del autor hacia el régimen soviético. Algunos pasajes, sin embargo, son más ilustrativos que cualquier definición formal; así, el que dice: "Es un hecho histórico que la doctrina de Marx puede llegar a ser manipulada de manera tal que la sociedad y el estado, el estado y el capitalista único aparezcan como necesariamente idénticos. En tal caso, entre el capitalismo privado y el estatal no habrá más que una diferencia de organización técnica; los miembros individuales de ambas formas de organización serán dominados, entonces, por un "tercero", el capital. Sin embargo, no era éste el propósito de Marx, ni aquellas consecuencias son inherentes a su teoría, siempre que no se la distorsione. Marx tenía en vista la abolición de las relaciones de propiedad, no la transformación de las mismas" (pág. 142).

Entrando ya en el comentario y análisis del *Único*, Helms caracteriza a Max Stirner como el primer ideólogo consecuente de nuestro tiempo. Su ideología —dice— hace el juego a los intereses del más crudo capitalismo. Conviene a éste que el pueblo mire con desprecio a la política y a los partidos, para que su rebelión pueda ser encadenada más fácilmente por algún "movimiento" atomizante y castrador de toda energía revolucionaria. El individualismo extremo y el más exacerbado de los egoísmos —tales como aparecen en *El único y su propiedad*— constituyen así, simultáneamente, los síntomas de una grave disolución social y los prolegómenos del moderno totalitarismo.

Con esa enseñanza de la rebelión individual, Stirner no pretende lograr un efecto subversivo del *statu quo* ni el cambio de las condiciones económicas; ansía más bien poner en evidencia las peculiaridades de cada cual, el anticonformismo sin causa, nacido de los impulsos del ego. Y eso no constituye una acción política ni revolucionaria, sino un mero soliviantamiento, propio de los miembros de la clase media inferior.

Precisamente como miembro mezquino de esa clase media describe a Stirner el autor: una "personalidad marginal", como lo calificaríamos hoy; lleno de resentimiento contra la alta burguesía detentadora del poder político y económico; lleno de desprecio hacia el proletariado, a cuyo nivel se encuentra en peligro de descender, y al que teme como el contacto de un leproso.

Con prolijidad retrospectiva desenmascara Helms la actitud políticamente estéril del "hegelianismo de izquierda", círculo en que se contaba Stirner. Señala, además, cómo *El único y su propiedad* eludió las garras de la severi-

sima censura estatal imperante en aquellos tiempos, seguramente por haberles parecido a los censores una obra "demasiado absurda para ser peligrosa".

Analiza también el origen histórico y la especial situación social de las clases medias, con lo cual afina el concepto de ésa tan discutida categoría sociológica. La capa media inferior tuvo su origen en la primera mitad del siglo XIX. Se componía en parte de los desechos de las antiguas clases, y en parte de quienes respondían a las exigencias de las nuevas necesidades e instituciones que generaba la industria, señaladamente las burocracias públicas y privadas. Podemos ubicar a sus miembros en categorías profesionales bien definibles: pequeños comerciantes, artesanos, buhoneros, obreros calificados y, sobre todo, los millones de empleados y funcionarios de nivel inferior e intermedio.

Todos ellos anclados en una situación económica semejante; privados del acceso a los medios de producción, dependen sin embargo de éstos y de quienes son sus propietarios; alejados del proceso productivo mismo en una escala mucho mayor que los propios obreros; carecen, en consecuencia, de toda posibilidad concreta de ejercer presión sobre ese proceso y se saben, por ende, políticamente importantes. Sólo se ven en perpetua competencia y lucha entre sí, para ver quién logra un ascenso o saca la mayor ganancia de una transacción. Carecen de sentido social; la sociedad es para ellos un conjunto amorfo de Únicos diferenciados, y cada cual pretende ser un autócrata en su exiguo dominio privado.

Esa situación de rivalidad económica y de egoísmo social provoca su anhelo de una ideología capaz de camuflar su desamparo. Saben que no disponen del poder de la huelga general, arma del proletariado, para presionar sobre la sociedad en defensa de sus intereses. Saben que les está vedado el acceso a los medios de producción, arma y condición de existencia del capitalismo. Una huelga general de los burócratas o intermediarios podría constituir hoy —cuando nadie piensa ya en ella— un peligro para el capital. En la época de Stirner, una huelga tal sólo habría ocasionado muy insignificantes molestias.

Las clases medias estaban pues, desguarnecidas. No tenían nada para compensar su frustración. Stirner fue el primero en darles algo: una ideología. "¡Dejemos de ser esclavos del azar!" —exclamaba—. "Fundemos un nuevo orden capaz de poner término a las fluctuaciones. ¡Y una vez establecido, ese orden, sea sagrado!".

La nueva ideología tuvo, para sus destinatarios, la misión de sustituir a todos los otros medios de poder inexistentes: la conciencia de clase, la solidaridad social, el manejo del capital.

El sistema stirneriano puede, pues, ser resumido como una negación de la historia (de las causas y efectos históricos) y como un autoritarismo ideológico destinado a librar a los individuos de clase media del peso de las fuerzas sociales, y simultáneamente a adueñarse de dichas fuerzas para emplearlas contra los demás; ambos aspectos subsumidos en una reiterada insistencia sobre la "rebelión", que juega como sustituto de la revolución y manifiesta sus consecuencias contrarrevolucionarias.

Stirner hace tabla rasa con todos los ideales, con todo impulso dirigido a determinados fines —sean humanitarios o reaccionarios—, y esto lo convierte, precisamente, en un apóstol del *statu quo*. Malinterpretando en esto a Hegel entre cuyos seguidores se contó, considera los pasos de la historia como una marcha ininterrumpida hacia el progreso. Pero al menospreciar las circunstan-

cias de su contorno, quita al "Único" la preocupación de liberarse de lo estático y reaccionario contenido en ellas mediante la actividad revolucionaria. Hace nacer la ilusión de que lo existente se derrumbará por sí mismo, sin la lucha del hombre, en alas de un imaginario y metafísico avance de la historia hacia un porvenir dorado. El sistema stirneriano goza, así, de las ventajas que le confiere su ubicuidad teleoaxiológica, y está sujeto, al mismo tiempo, a todos sus inconvenientes.

Apasionantes e incitadores a la polémica son los análisis de Helms acerca de las vinculaciones que descubre entre la ideología stirneriana, la posterior evolución social de las clases medias, y el encuentro final de esas corrientes de pensamiento y acción en el seno del fascismo contemporáneo, cuyos ingredientes doctrinarios y tácticos desmenuza con celo perspicaz.

Con idéntica profundidad examina la despersonalización de nuestras sociedades, regidas cada vez más por esquemas abstractos e integradas con hombres sin rostro, con "Únicos" cuya verdad esencial radica en el interior de su Yo egoísta y en su propiedad mezquinamente delimitada. Perdido el espíritu comunitario y social, esos individuos terminan depositando la raíz de su rebelión en los cuadros del "partido" o del "movimiento", que les aseguran, con su ritmo activista a ultranza, la ilusión de una meta revolucionaria en los moldes de la realidad subsistentes.

Pero no se limitan las observaciones de Helms al mero aspecto doctrinario del stirnerismo; por el contrario, guían al lector a través de un cuadro integral de la historia política alemana, desde 1842 hasta nuestros días, pasando por etapas tan cruciales como la Revolución de 1848, la era de Bismarck, la primera guerra mundial, el hitlerismo y la actual República Federal Alemana, con su neoliberalismo "milagroso" y su socialdemocracia vergonzante.

No son sólo los datos exteriores, sociológicos o históricos los que predominan en forma absoluta en este libro. También los niveles de la psicología profunda interesan al autor, quien penetra en ellos desde la perspectiva del psicólogo social para sacar a la superficie tendencias y motivaciones encapsuladas por la ideología. Un libro, en suma, incisivo y actual, discutible y polémico sin dejar de ser profundo; una obra "política", en el más completo sentido de la palabra. Sus ideas merecen una pronta traducción a nuestro idioma.

CARLOS E. HALLER

EL PAISAJE MOTIVADOR

Un tema constante, casi podría decirse insistente, presta unidad a este conjunto de relatos: la presencia del pueblo latiendo en dimensión geográfica y densidad humana a través de los sucesivos conflictos con que nos enfrenta la autora*. Aunque ciertos pasajes se desenvuelvan en el monte, a orillas del río, en una isla o en plena campiña entrerriana, todo confluye de alguna manera en el obsesivo perímetro de ese pueblo "pequeño y chato, en verano casi perdido entre el polvo blancuzco de sus calles y la desorbitada exuberancia de arboledas

* MARÍA ESTHER DE MIGUEL: *Los que comimos a Solís*. Losada, Buenos Aires, 1965.

y yuyales; en invierno, aislado por el barro y las lluvias; en cualquier época del año, gris y monótono, abandonado como una cosa que no vale gran cosa".

En ese pedazo de tierra a veces cruel, a veces acogedora, han refugiado ambiciones y desesperanzas los personajes de cada historia. Movidos por la pasión, la fatalidad o el simple dejarse vivir, sus días son una lenta sucesión de circunstancias más o menos triviales que de pronto culminan en algo insólito: violencia, destrucción, incomprensible azar. Un instante decisivo desencadena el caos o el milagro y lo que hasta entonces era costumbre, pasivo enclaustramiento, desemboca en la revelación insospechada del propio destino.

La crisis de estas situaciones suele ser para María Esther de Miguel el punto de partida de muchos de sus relatos. Tomar un suceso en pleno desarrollo o ya definido terminantemente, le permite entretener con gran soltura narrativa los dispersos móviles que han gestado esos acontecimientos. Ubicándose en distintas perspectivas (narrador omnisciente, protagonista, testigo ocasional), yendo y viniendo libremente en el tiempo, internándose en los oscuros vericuetos de la memoria, su visión de los hechos se enriquece con muy variados matices que cargan de dinamismo y de expectativa la trama del cuento. A ello contribuye también un estilo ágil, movedizo, que siguiendo el incesante fluir del pensamiento logra fusionar en múltiples asociaciones de ideas el plano de la realidad con el de la fantasía, como ocurre en "La creciente", "El remate" o "El Biyi-Biyi", donde ese continuo discurrir se convierte en un monólogo lleno de suspenso y vivacidad.

La elección de estos recursos expresivos da como resultado un eficaz ajuste de los diversos elementos que constituyen la materia narrada. Ambiente, trasfondo social, tensiones psicológicas, todo se amalgama y cumple su papel en función del sostenido ritmo interior que va estableciendo sorprendentes relaciones temporales y espaciales entre las cosas.

El paisaje deja de ser así un marco pintoresco para actuar como factor determinante que condiciona la existencia del hombre hasta llevarlo a la liberación o el aniquilamiento. En un medio frecuentemente hostil los personajes de estos episodios viven sometidos a los rigores de la naturaleza, que los inmoviliza en la chatura de un transcurrir sin horizontes. Empequeñecidos, maltrechos, hostigados por la humillación de los poderosos, llegan a rebelarse, sin embargo, contra tanta injusticia y en un acto de desesperada heroicidad asumen por fin su verdadera dimensión humana.

Una comprensiva ternura hacia esos seres postergados y sufrientes puede advertirse a lo largo de estas páginas, que, aunque no tienen la intensidad manifiesta de ser un testimonio social, esconden la amarga denuncia de muchos problemas tras el tono humorístico o la ironía apenas esbozada. En el relato que a manera de epílogo cierra esta serie de cuentos, la descripción del pueblo, de su gente, de su opaca trayectoria, deja el ámbito de la ficción y pasa a ser una emotiva crónica que más allá de la monotonía de esa atmósfera pueblerina, se empeña en rescatar luchas, sueños y claudicaciones que el destino ha enraizado en un lugar y en unos días ya para siempre intransferibles.

NÉLIDA SALVADOR

TRES LIBROS DE UN POETA

Guillermo Whitelow ha elegido la claridad: su espacio poético está abierto a la luz del día; la oscuridad contrastante, dada por la imagen del hombre y no por sus espectros, casi nunca proviene de los sueños o la fantasía. Esta cualidad diurna, afín con la atmósfera de ciertos griegos contemporáneos —Elytis, Gatsos—, también vinculada, por su equilibrio, a poetas italianos —Quasimodo, por ejemplo—, no implica un pensamiento elemental: le corresponde la acepción de “luminosidad” más que de “sencillez”.

Es ilustrativo observar cómo evoca Whitelow, en el poema “Otra vez el otoño” (*Retrospectivamente*, 1966), un clima fatalmente asociado a la niebla y la nostalgia: “Triste fruta ácida, / la tarde pende / abierta al sol, / como inútil pregunta / a la que nadie responde”. También es característica la solución hallada en el poema titulado “No, no es éste el otoño”, del mismo libro: “Aún se siente el calor pero las hojas se apagan/ como lámparas finas cuya luz va disminuyendo”.

Si bien no hay dudas en cuanto al propósito de esclarecimiento que inspira a Whitelow, no es fácil decidir, en este momento, las constantes de su obra. Por fortuna existen claves reconocibles y reiteradas en sus poemas, y quizás no yerre quien opina que, con dos libros publicados y uno inédito, próximo a aparecer, el poeta ya ha recorrido una trayectoria solitaria y rigurosa, hasta llegar a los límites propuestos. Cabe notar que ha celebrado, sobre la marcha, un doble ámbito de jardines clásicos, “históricamente” recreados, y de panoramas tropicales de referencia psicológica.

El acápito de su primer libro, *Isla dentro de mí* (1963): “A mis soledades voy...”, es significativo. Constante viajero a través del paisaje y de sí mismo, Whitelow declara, en el poema I: “Tuve un lugar con sol. ¿Puede importarme acaso / que esta luz despiadada recree para mí / el duro espectáculo de los preámbulos vitales?”. No se angustia frente a las sombras del futuro aún no vivido, porque trae en su espíritu el esplendor de una época —¿la adolescencia?— transcurrida al sol.

El poema II del mismo libro es todavía más preciso, pues señala el origen de la inquietud viajera del autor, a la vez que sitúa a los “oscuros enemigos” que intuye, y que luego definirá en el poema “No, no es este el otoño” ya citado. Dice: “Me hablabas de los viajes como si fuera natural / partir un buen día y dejar las cosas: / ...Tantos paréntesis no pueden componer una vida; / los puntos suspensivos no significan más / que el sustantivo huido con el cual tratamos de convivir”. Hasta aquí reconoce la condición precaria del viajero frente al hombre arraigado a la tierra, y además subraya la inutilidad de una consagración total al solo matiz, a la sugerencia, a la interpolación. Luego prosigue: “Pero oscuras fuerzas quieren que nos vayamos de acá / —de donde sea— a resolver otras cosas, lejos, / y regresar luego, y soñar con lo que hicimos, / y no distinguir a quién estamos queriendo, / quizás sólo a nosotros mismos, estación central / donde llueve a veces y parten los trenes tristes”.

Según se advierte, el autor, en esta etapa de su experiencia lírica, se ha prefijado claramente el itinerario. La lectura de *El timón sobre el humo* (iné-

dito) prueba que ha cumplido sus propósitos. El título de este libro, derivado de Hesíodo, parece aludir a una nave, detenida en puerto, cuyo próximo itinerario todavía no ha sido resuelto; quizás por ello exprese el autor: "La barca desarmada / —es otoño, es invierno, / zona de medialuz— / y el timón sobre el humo".

En esos tres libros Guillermo Whitelow ha planteado ciertos problemas importantes que atañen a su concepción de una inmanencia mundana y una armonía natural del propio universo poético. Por ejemplo, su apreciación estética de lo material lo lleva a manifestar: "Alma, alma enredada en ti misma / ... Dentro de mí te enroscas como una planta salvaje / y hasta huelo el ácido perfume de tus flores pesadas / y oigo cómo prosperan tus raíces sedientas / y se hunden aturcidas en mi carne. / ... Cuando la noche deje de cubrir tus llagas, / oh pobre enferma mía... / no olvides esta sustancia putrescible que ahora te soporta / y sostén tu disolución sin conflicto, humanamente" (Poema VIII, *Isla dentro de mí*).

Los enemigos del alma del poeta también están identificados, y ya no gravitan desde la pesadilla o la sombra: "Pero, ves, ahora, como en un prosenio en penumbra, / tenemos miedo de que algún juego distinto / alguien deslice entre nosotros, misteriosa droga, / y nosotros no podamos dejar de sucumbir. / ¿No habrá ya dudas, enfermedades, partidas, / aniversarios, traiciones, ofensas, deslumbramientos, / que nos vuelvan tan puros, tan puros como hace años / cuando todo lo esperábamos del tiempo que fortalece / lo que la naturaleza une, ciega y quizá veleidosa?". ("No, no es éste el otoño", *Retrospectivamente*).

Dentro del marco de estos tres libros, según lo señalado, puede distinguirse un tratamiento dual de la geografía poética, europea o americana. No se aparta, sin embargo, en cada ocasión, de un *encarnado* realismo, certero y vigoroso, que resulta de la frecuentación de la poesía latina, e inspira al poeta ciertas alusiones y símiles prestigiosos. Cuando el paisaje es vasto y agreste —v. gr.: la serie sobre Paquetá, en *Isla dentro de mí*—, el autor subraya el valor de las energías vitales, derivadas de la naturaleza bravía y hermosa: "¿No está, en verdad, esta floresta encantada / y cada piedra no posee un primitivo influjo? / ¿No puedo descubrir la presencia de otros seres / a mi alrededor, cuyo lenguaje es una música / persuasiva como las olas y el rumor de los árboles? / ... Todo anuncia algún renacimiento que esperaba / pero del fénix bulle aún la sangre antigua". (Poema XIII). En cambio, cuando está influido por lo europeo, por sus monumentos o costumbres seculares, el poeta varía su actitud: destaca más la circunstancia personal, que ya no se adhiere, diluyéndose, a la belleza o el horror de una naturaleza virgen: "El comerciante, el mendigo, el soldado, la adúltera, / estuvieron aquí, oyendo caer el agua sobre los charcos oscuros, / la vista perdida, y el corazón dulcemente cálido en sus pechos / —un corazón como el mío, lleno de sangre cálida— / que aún los mantenía vivos y de pie, frente al camino misterioso" ("Arco de Jano", *Retrospectivamente*).

G. W. conoce bien su ámbito poético. Ha vivido viajando por él, aprehendiendo su realidad cultural y sus panoramas, a veces sólo marcados por algún mito primitivo. Así, logra una materia lírica, poco frecuente en nuestro

medio, cuya subjetividad está limitada por una constante comunicación con las formas del mundo.

La impresión de ciclo cerrado, nutrido por la realidad existencial, que deja en el lector, no implica necesariamente un silencio futuro. Por el contrario, puede considerarse una etapa de investigaciones y descubrimientos. Por eso, no conviene señalar defectos que afean ciertos tramos de su producción —prosaísmos, por la excesiva discursividad de ciertos versos; promiscuidad temática, que desvirtúa la noción de unidad del libro de poesía—, que atañen a la estructura y pueden salvarse con una revisión prolija. Por otra parte, merece ponderarse el empleo de un lenguaje afinado, que se adecua sin estridencias a los objetos evocados.

La vocación lírica de este poeta es firme. Mientras “aguarda la época propicia a la navegación”, según la cita extraída de *Los trabajos y los días*, que encabeza *El timón sobre el humo*, el poeta no deja lugar a dudas con respecto a su orientación poética. En el poema X de las “Variaciones sobre Narciso” que cierran dicho libro, nos asegura: “Hasta llegar a la flor. / Su aroma nunca / crecerá en la boca ávida. / Habré callado para siempre / cuando el cáliz se hienda / y toda mi sangre / sepa el límite / del pétalo”.

Miguel E. Dolan

CLIMAS POÉTICOS DE 1966

Podría afirmarse —aunque sin el respaldo de las estadísticas— que en 1966 disminuyó la cantidad de libros de poesía publicados por autores argentinos. Los altos costos de impresión quizás hayan influido en esta merma numérica. En cuanto a la distribución por sexos, la proporción de mujeres y hombres que escriben poesía se ha mantenido constante. Por otra parte, hoy todos son *poetas*, ya que la palabra “poetisa” ha caído en el disfavor. Sin duda, es irrelevante hablar de una “poesía femenina”, según la rotula una antología especializada que vio la luz en 1965.

Llama la atención que muchos de los poetas “consagrados” —por la crítica, el premio o la fama— se hayan mantenido alejados de las editoriales: gran ejemplo que desmiente el criterio de que la “carrera poética” está jalada de anuarios.

El dictamen del gusto personal —oculto aun en el lector más imparcial—, rescata, entre otros, varios libros que merecen releerse o que representan avances de la constante progresión de la poesía hacia su horizonte de inalcanzable perfección.

Haremos una brevísima enumeración, por orden alfabético:

El hilo de un fantástico sentido (Ediciones Airón), primer libro de Mercedes Álvarez Reynolds, notablemente diagramado, en el que emprende una experiencia “estructuralista” cargada de resonancias.

Elizabeth Azcona Cranwell, en *De los opuestos* (Sudamericana), afirma el nivel de su mundo poético, analítico aunque esperanzado, demorándose en su clima de realidad transfigurada por la metáfora.

Las leyes del júbilo (Sudamericana), de Ángel Bonomini, revela una creación elaborada en otro contexto cultural (EE. UU.), donde se ahonda su espiritualidad, sin referencias directas al contorno.

Jardín Botánico, de Juan García Gayo (Colección Cármina), confirma la presencia de un poeta, más intensa en los poemas donde lo episódico no es sino planteo de problemas humanos.

Alberto Girri, con *Envíos* (Sudamericana), ha sido quizás el único poeta que, además de seguir fiel a su inflexible selección de los "objetos poéticos", se ha entreabierto nuevas puertas a sí mismo. Este *progreso*, cualidad del creador, también beneficia a toda la poesía.

En *Otro Verano* (Sudamericana), de Juan José Hernández se integran imágenes de una infancia colorida; a trabajos cabalmente ajustados, se añaden impresiones circunstanciales superfluas.

El *Heptamerón* (Sudamericana), de Leopoldo Marechal, reivindica el poema largo —casi olvidado por nuestros poetas contemporáneos, y que goza de actualidad en Inglaterra, por ejemplo—. Si bien la vena lírica del autor de *El viaje de la primavera* palpita vigorosa, la amarga sátira del conjunto impide, entre aciertos parciales, una absoluta transfiguración en la categoría poética.

En *Una sombra antigua canta* (Emecé) Ricardo E. Molinari continúa su magistral ejercicio lírico, si bien esa insistencia posterga las esperadas odas que prometen, por las ya conocidas, una visión inédita de la patria.

El primer libro de Rafael Felipe Oteriño, *Altas lluvias* (Cármina), demuestra los valores del joven platense, insinuados a través de publicaciones esporádicas. Apartando los sonetos previsibles, el gusto se inclina hacia los poemas de versículo elástico, que ganarían con un mayor despojamiento.

Osvaldo Pol, en *Después de las murallas* (Cármina), proclama un activo amor hacia la Creación. Sus poemas incisivos son, a veces, excesivamente sintéticos.

La postergación (Losada) constituye un nuevo hito en el camino hacia la parábola hermética y el aforismo "esquemático" —si cabe—, que Perala Rotzait inició desde su primer libro. La inteligencia, con su prosa concreta, suele amenazar el vuelo de su poesía.

Horacio Salas, a lo largo de su *Memoria del tiempo* (Losada), ensaya un inventario de vivencias, con especial felicidad en ciertos poemas-catálogo, como "Diálogo de nuestro amor".

La *Antología de Juan* (Editorial Jorge Álvarez), de Armando Tejada Gómez, con claridad depurada de falsos localismos, canta vicisitudes populares, deslucidas cuando fuerza los corolarios político-sociales.

Basilio Uribe, en *Vida de hombre* (Ediciones La Isla), ofrece los ejemplos éticos, surgidos de la aceptación de un agri dulce mundo cotidiano, traspasado por la luz de una cultura ancestral.

A través de los libros citados en este brevísimo catálogo y de otros que podrían mencionarse, se advierte la constante ausencia, ya tradicional, del color y del espíritu dionisiaco de la poesía de otros países hispanoamericanos. En general predomina el tono metafísico, introspectivo, ocre, gris —salvo, quizás, en Marechal o Hernández...—. Las grandes llanuras y el estuario, sin duda, morigeran el espíritu celebrante de nuestra poesía.

M. E. D.

TEATRO

UNA OBRA LLAMATIVA

Hasta el reciente estreno de *El rehén* Brendan Behan era conocido aquí por las referencias periodísticas a su fortuna en París o Nueva York o a los desbordes de su temperamento jovial y violento, constantemente estimulado por el alcohol.

Los irlandeses (Behan nació en Dublin en 1923 y vivió cuarenta y un años) carecen de la flema inglesa y hasta parecen oponerse a ella. Su teatro refleja ese contraste en un mismo idioma explayándose en una gama que va desde la áspera y a la vez tierna poesía de Yeats y Synge, pasando por la fillosa inteligencia de Shaw, hasta la rudeza de Sean O' Casey y Behan (casi medio siglo menor que el autor de *Juno and the Paycock*, con el cual se lo ha comparado). En todos ellos hay algo hosco, a veces agresivo. Los dos últimos se asemejan entre sí por su violenta sinceridad, prodigada también contra sus mismos compatriotas. De tal modo Behan resulta el último representante de un teatro que posee una individualidad distintiva en el orbe británico. John Russell Taylor en su *Anger and After. A guide to the British Drama* pareciera estar a punto de omitir completamente a este irlandés. Lo juzga extraño e irrelevante y añade que es un irlandés entre los ingleses, un católico entre los protestantes y un gato entre palomas. Resume todo expresando que Behan es como un toro en una tienda de porcelanas. Pero debe considerárselo —concluye— “aunque más no sea porque, como el Everest, está allí”.

En su juventud fue nacionalista militante de formación católica. Se incorporó al I.R.A. (Irish Republican Army) a los catorce años y fue condenado a tres años de prisión primero y a catorce después, en ambas ocasiones por motivos políticos. Esta vez permaneció seis años en la cárcel. De esta experiencia surgen un libro autobiográfico, *Borstal Boy* (en Borstal estuvo encerrado) y *The Quare Fellow* (condenado a muerte en el argot de los presos). Su actuación en el I.R.A. le inspiró *The Hostage*, la obra que le granjeó notoriedad. Fue escrita para la Liga Gaélica y en gaélico se representó en 1957. Traducida y rehecha con la intervención de Joan Littlewood, fue puesta en escena por ella en el Theatre Royal, de Stratford, al año siguiente. La acción transcurre en un prostíbulo que es también pensión. En él miembros del I.R.A. encierran a un soldado inglés; le darán muerte si es ejecutado un muchacho irlandés condenado por haber matado a un policía, según la ley del ojo por ojo. El soldado es, pues, el rehén. No lo buscarán allí, pero una infidencia lo descubre y Leslie, así se llama el joven inglés, muere acibillado por las balas de sus liberadores. En contraste con la sordidez prostibularia y el encono faccioso, el amor de Leslie por Teresa, cándida e incontaminada muchacha que trabaja de mucama en el local, es como la flor de una ciénaga. Añade un factor de pureza y ternura no despojado de convencionalismo.

El militante nacionalista ensancha su visión; ya no es el propagandista exacerbado que pagó con la cárcel su exaltación; ahora es un hombre que contempla los hechos desde un nivel más alto. Los personajes irlandeses pueblan el prostíbulo, indiferentes a lo que no sea el provecho inmediato; los ingleses

se manifiestan como atacantes y, sin proponérselo, como asesinos del rehén. Pero la jovencita irlandesa y el muchacho inglés, los huérfanos unidos por el amor, echan abajo las barreras ideológicas, si bien al final resultan víctimas inocentes del odio. En la versión que comentamos Leslie dice al término unas palabras aleccionadoras; advierte al público que lo ocurrido ante sus ojos es un caso ejemplar. Esto confiere a su muerte cierto aire redentor. Sin embargo en otras versiones Leslie, después de levantarse del suelo donde yace, entona una canción burlona, lo cual subraya el carácter absurdo de la acción.

El lupanar podría tomarse por una imagen del mundo según lo concibe el autor (recuérdese *El balcón*, de Jean Genet). Semejante ámbito le permite dar rienda suelta a toda suerte de irreverencias y obscenidades, en las que se explaya su índole irritable e intolerante del eufemismo. Es, en el mejor de los casos, como el ademán airado y brutal para arrancar las máscaras de la hipocresía. Pero es un expediente muy fácil donde se advierte demasiado la intención efectista, confirmada en otros aspectos de la pieza. Por esa pendiente que hoy se generaliza a expensas de las liberaciones de las coincidencias ¿no se llegará a mostrar en el escenario los actos más íntimos? ¿Qué autor naturalista llegaría a dar crédito a la crudeza verbal que aquí se prodiga a raudales? Y, enfocada por el lado contrario, ¿sería esta crudeza un modo de anular lo prohibido a fuerza de frecuentarlo y casi normalizarlo?

De todos modos no me parece que *El rehén* sea una obra muy importante aunque sí llamativa. Hay críticos que la consideran inferior a *The Quare Fellow*. La trama es una línea que a veces se pierde o se ramifica demasiado; pero los personajes son tipos farsescos dibujados coloridamente y con relieve; las situaciones, matizadas con canciones y algunos recursos del "music-hall", son en sí mismas atrayentes. Todo ello se presta (lo percibió muy bien Joan Littlewood al aceptar la obra y dirigirla) a una puesta en escena brillante y de interés espectacular.

El trabajo de Gente de Teatro, nueva compañía integrada por algunos de los actores jóvenes más capaces de nuestro medio, es notable. La interpretación sobresale gracias a un esfuerzo conjunto y a la vez individual. Norma Aleandro, Federico Luppi, Marilina Ross, Osvaldo Bonet, Bárbara Mujica, Emilio Alfaro, Carlos Alberto Carella, Alfonso De Grazia, y todos en las exigencias de su parte, logran una representación que transcurre tensamente. David Stivel es el director y Ricardo Halac, uno de nuestros buenos dramaturgos, el traductor de la fuerte obra de Behan, aproximada con naturalidad a nuestro cotidiano lenguaje y transformada por Gente de Teatro en un espectáculo que impresiona no solamente por algunos efectismos del texto.

Jorge Cruz

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El artículo de COLIN WILSON fue publicado en la revista *Punch*; ELVIRA ORPHÉE ha dado a conocer recientemente su tercera novela: *Aire tan dulce*; SUSANA THÉNON nació en Buenos Aires. Estudió Letras. La colección Carmina acaba de publicar su tercer libro de poemas, *De lugares extraños*.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Alfonso E. ANTINUCCI: *A imagen y semejanza* (Falbo Editor. Buenos Aires, 1966); Abelardo ARIAS: *Minotauroamor* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Jean ARISTEGUIETA: *Poemas Venezolanos* (Ed. Poesía de Venezuela. Caracas, 1965); Elizabeth AZCONA CRANWELL: *De los opuestos* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Enrique BADOSA: *La lírica medieval catalana* (Ediciones Rialp. Madrid, 1966); Sergio BATH: *Opus quatro* (Imprenta Figaro, México, 1966); José BLANCO AMOR: *La misión* (Edit. y Lib. Goncourt. Buenos Aires, 1966); Charles BLONDEL: *Introducción a la psicología colectiva* (Troquel. Buenos Aires, 1966); Jorge Luis BORGES y Adolfo BIOY CASARES: *Crónicas de Bustos Domecq* (Losada. Buenos Aires, 1967); Romualdo BRUGHETTI: *Corona de cielo para tanta lágrima* (Losada. Buenos Aires, 1966); Horacio BUTLER: *La pintura y mi tiempo* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Leonor CALVERA: *La playa distante* (Falbo Editor. Buenos Aires, 1966); Albert CAMUS: *Carnets* (Losada. Buenos Aires, 1966); Estela CANTO: *Isabel entre las plantas* (Falbo Editor. Buenos Aires, 1966); Gabriel CASACCIA: *Los exiliados* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Juan CICCIO: *El hombre repetido* (Ediciones Dintel. Buenos Aires, 1966); Nicolás CÓCARO: *Los creyentes* (Emecé. Buenos Aires, 1966); Iverna CODINA: *La enlutada* (Losada. Buenos Aires, 1966); CORDOVA ITURBURU: *Donde se habla de las cosas* (Atlántida. Buenos Aires, 1966); Miguel COVARRUBIAS: *Minusculario* (Arte Universitario. México, 1966); José A. CRESSERI: *Antología Poé-*

tica Tucumana (1966); J. CHAIX-RUY: *Psicología social y sociometría* (Troquel. Buenos Aires, 1966); Raúl DAMONTE TABORDA: *Cáncer* (Falbo Editor. Buenos Aires, 1966); Manuel DEL CABRAL: *Los relámpagos lentos* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Galvano DELLA VOLPE: *Clave de la dialéctica histórica* (Proteo. Buenos Aires, 1965); Alicia DELLEPIANE RAWSON: *Atreverse a todo* (Ed. El Barrilete. Buenos Aires, 1965); Laura DEVETACH: *La torre de cubos* (Eudecor, Córdoba, 1966); Miguel DONOSO PAREJA: *Primera canción del exilado* (Ed. El Corno Emplumado, México, 1966); Juan DRAGHI LUCERO: *Al pie de la serranía* (Troquel. Buenos Aires, 1966); Alicia DUJOVNE ORTIZ: *Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos* (Omeba. Buenos Aires, 1966); Raimundo FARES: *El llamado de las arenas* (Ed. Matepha. Buenos Aires, 1966); Hellén FERRO: *De noche hacia el infierno* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); J. A. GARCÍA MARTÍNEZ: *Dimensiones de la creación estética* (Kraft Ediciones. Buenos Aires, 1966); Edgardo Ubaldo GENTA: *La creación* (Aguilar. Madrid, 1966); Estrella GENTA: *Poesías* (Ed. Florensa & Lafón. Montevideo, 1966); Arturo GIOVANNITTI: *Poemas* (Ed. El Corno Emplumado. México, 1966); Juan Carlos GÓMEZ BROWN: *Su aventura; Dionisiaca* (Barreiro y Ramos S. A. Montevideo, 1964); Julieta GÓMEZ PAZ: *Leyendo a Alfonsina Storni* (Losada. Buenos Aires, 1966); Teresa GONDRA: *Las moradas de Marcela* (Ed. y Lib. Goncourt. Buenos Aires, 1966); Carlos GOROSTIZA: *Los prójimos - El puente - El pan de la*

- locura (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); María GRANATA: *Color humano* (Losada. Buenos Aires, 1966); Oscar GRANDOV: *Pueblo y escuela* (Ed. Ruiz. Rosario, 1966); Oscar GRANDOV: *Alberto Maritano, realidad y símbolo* (Lib. y Ed. Ruiz. Rosario, 1966); Luis HARSS: *Los nuestros* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Juan José HERNÁNDEZ: *Otro verano* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); F. J. JANES: *Cosmovisión* (Edic. Marte. España, 1966); Hans KADES: *El tribunal* (Edit. Goncourt. Buenos Aires, 1966); George A. KELLY: *Teoría de la personalidad* (Troquel. Buenos Aires, 1966); Ephraim KISHON: *La ballena mareada* (Editorial Candelabro. Buenos Aires, 1966); Bernardo KORDON: *Un día menos* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Abraham KOTSUJI: *La conversión del samurai* (Edit. Candelabro. Buenos Aires, 1966); Werner KRAUSS: *Miguel de Cervantes. Leben und Werk* (Ed. Luchterhand. Berlín, 1966); Enrique LAVIE: *La voz que no duerme* (Emecé. Buenos Aires, 1966); Violette LEDUC: *La bastarda* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Lázaro LIACHO: *Entre Dios y Satán* (Losada. Buenos Aires, 1966); José LIEBERMANN: *Los judíos en la Argentina* (Libra. Buenos Aires, 1966); Juan LISCANO: *Cármenes* (Losada. Buenos Aires, 1966); MARCOS VICTORIA: *El libro de los homenajes* (Losada. Buenos Aires, 1966); Leopoldo MARECHAL: *Las claves de Adán Buenosayres* (Ediciones Azor. Mendoza, 1966); José Carlos MARIÁTEGUI: *Antología. Selección y Prólogo de B. Carrión* (Costa-Amic. México, 1966); Martha MERCADER: *Octubre en el espejo* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); M. MESA: *Poemas proletarios* (La Habana, 1961); Henry MILLER: *Recordar para recordar* (Losada. Buenos Aires, 1966); J. MILTON JINGER: *La minoría de color en Estados Unidos* (Troquel. Buenos Aires, 1966); Enrique Molina: *Las bellas furias* (Losada. Buenos Aires, 1966); Manuela MUR: *Luz entre sueños* (Francisco Colombo. Buenos Aires, 1966); J. NUTTIN. H. PIERON, F. BUYTENDIJK: *La motivación* (Proteo. Buenos Aires, 1965); Federico PELTZER: *La noche* (Emecé. Buenos Aires, 1966); Norma PÉREZ MARTÍN: *Me duelen las palabras* (Colombo. Buenos Aires, 1966); Anne PHILIPPE: *El tiempo de un suspiro* (Rueda. Buenos Aires, 1966); Jean PIAGET: *La construcción de lo real en el niño* (Proteo. Buenos Aires, 1965); PIRRACAS: *Curriculum Norte* (Falbo Editor. Buenos Aires, 1966); Horacio PRELER: *Institución de la tristeza* (La Plata, Rep. Argentina, 1966); Fernando QUIÑONES: *La guerra, el mar y otros excesos* (Emecé. Buenos Aires, 1966); Luz Amanda RAMÍREZ KLINGER: *Lira de lluvia* (Imprenta Universidad. Guayaquil, 1963); Margaret RANDALL: *October* (Ed. El Corno Emplumado. México, 1965); José REVUELTAS: *Los errores* (Fondo de Cultura Económica. México, 1964); Ferdinando RICCI: *Cielo sin goznes* (Editorial Colmegna. Santa Fe, 1966); Augusto ROA BASTOS: *El baldío* (Losada. Buenos Aires, 1966); E. RODRÍGUEZ MONÉGAL: *El viajero inmóvil* (Losada. Buenos Aires, 1966); Osvaldo ROSSLER: *Tiempo que vivo* (Losada. Buenos Aires, 1966); Jerome ROTHENBERG: *Poemas a Gorky* (Ed. El Corno Emplumado. México, 1966); Perla ROTZAIT: *La postergación* (Losada. Buenos Aires, 1966); Guido ROVIDA: *Incantesimo del sonno* (Alleanza Internazionale Giornalisti e Scrittori Latini. Roma, 1965); S. L. RUBINSTEIN, Henry WALLON,

Jean LE NY: *Problemas de teoría psicológica* (Proteo. Buenos Aires, 1965); Dalmiro SÁENZ: *Dos guiones* (Juan Goyanarte. Buenos Aires, 1966); Horacio Salas: *Memoria del tiempo* (Losada. Buenos Aires, 1966); Marta Elena SAMATÁN: *Penumbra* (I. Amigos Libro Argentino. Buenos Aires, 1966); Jean Paul SARTRE, Simone de BEAUVOIR: *¿Para qué sirve la literatura?* (Proteo. Buenos Aires, 1966); Luis SASLAVSKY: *Psicoanálisis de una prostituta* (Falbo. Buenos Aires, 1966); Jorge SEFERIS: *El zorzal y otros poemas* (Losada. Buenos Aires, 1966); Richard G. STERN: *Teeth dying and other matters* by (Harper and Row. New York); José TCHERKASKI, Daniel SPIGUEL: *Toda esta ciudad* (Proteo. Buenos Aires, 1966); Bayardo TIJERINO MOLINA: *Los degenerados* (Santiago de Chile, 1963); P. TOGLIATTI, C. LUPORINI, G. DELLA VOLPE: *Gramsci y el marxismo* (Proteo. Buenos Aires, 1965); Renato TREVES: *La filosofía política de Ortega y Gasset* (Ediciones Nuevas. Buenos Aires, 1966), C. W.

TRUESDALE: *En el país del ojo de venado* (Ed. El Corno Emplumado. México, 1966); Martín de UGALDE: *Unamuno y el Vascutence* (Ed. Vasca Ekin. Buenos Aires, 1966); María de la Luz URIBE: *Cesare Pavese* (Publicaciones del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Univ. de Chile. Santiago de Chile, 1966); VARIOS autores: *Aislamiento y comunicación. Segundas jornadas de filosofía. Asociación Argentina de Filosofía* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); VARIOS autores: *Estudios sobre psicología y psicoterapia* (Proteo. Buenos Aires, 1966); VARIOS autores: *Los que fueron a España* (Jorge Álvarez. Buenos Aires, 1966); VARIOS autores: *Rómulo Betancourt en América* (Editorial Urbi. Caracas, 1966); Rubén VELA: *Poemas Australes* (Losada. Buenos Aires, 1966); Bernardo VERBITSKY: *Un noviazgo* (Sudamericana. Buenos Aires, 1966); Henri WALLON: *Fundamentos dialécticos de la psicología* (Proteo. Buenos Aires, 1965); Ana WEYLAND: *La vida simple* (Losada. Buenos Aires, 1966).

PREMIOS LITERARIOS

● La editorial Seix Barral otorgó el Premio Biblioteca Breve 1967 a la novela del escritor mexicano Carlos Fuentes *Cambio de piel*.

● La misma editorial anuncia que el premio Biblioteca Breve 1968 consistirá en la garantía de la publicación de la obra escogida por el jurado. El autor de la novela ganadora recibirá una moneda de plata con la inscripción *Premio Biblioteca Breve* del año correspondiente, y el contrato de edición.

● Premio Alfaguara 1967, de novela en lengua castellana. Ediciones Alfaguara, S. L. Orense, 35, Madrid, convoca por tercera vez su premio literario anual:

Podrán concurrir todas las novelas que reúnan las condiciones siguientes:

a) Estar escritas en lengua castellana, sea cual fuere la nacionalidad de su autor;

b) Ser inéditas (en cualquier lengua);

Tener una extensión no inferior a 250 folios a máquina, de 29 líneas cada uno;

d) No haber sido presentadas, con el mismo título o con cualquier otro, a ningún concurso literario. El incumplimiento de esta cláusula producirá la automática descalificación del libro y de su autor, quien vendrá obligado a devolver el íntegro importe del premio, en el supuesto de que ya lo hubiera percibido.

Las novelas vendrán firmadas con el verdadero nombre de su autor y no se admitirán más seudónimos que los habituales (se entiende por seudónimo habitual aquel que haya sido empleado dos veces, al menos, firmando libros ya publicados).

Los autores presentarán dos copias mecanografiadas completas, no encuadernadas y en perfectas condiciones de legibilidad, que harán llegar, por el procedimiento que deseen, al domicilio social de Ediciones Alfaguara, S. L., hasta el día 1º de octubre de 1967, inclusive y a las normales horas de oficina. Los autores podrán exigir recibo de las novelas presentadas.

Í N D I C E

	Pág
<i>El animal, el hombre y la máquina</i> , por Roger Caillois	1
<i>Contra el terror</i> , por Severo Sarduy	17
<i>Poemas</i> (versión bilingüe), por Claude Esteban	18
<i>D. T. Suzuki. El hombre y su obra</i> , por Thomas Merton	26
<i>Tres poemas</i> , por Guillermo Whitelow	32
<i>El snobismo sexual</i> , por Colin Wilson	35
<i>Pequeña Ning</i> , por Elvira Orphée	39
<i>Poemas</i> , por Susana Thénon	45

CRÓNICAS

<i>Las Casas en la Biblioteca Nacional de México</i> , por Ernesto Mejía Sánchez	47
<i>Sabios y poetas</i> , por Alejandra Pizarnik	51

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Luis Justo: <i>Las bellas furias</i> , de Enrique Molina	55
Alfredo Andrés: <i>El baldío</i> , de Augusto Roa Bastos	58
Carlos E. Haller: <i>Die Ideologie der Anonymen Gesellschaft</i> , de Hans G. Helms	60
Nélida Salvador: <i>Los que comimos a Solís</i> , de María Esther de Miguel	63
Miguel E. Dolan: <i>Tres libros de un poeta</i> . [Guillermo Whitelow]	65
Climas poéticos de 1966	67

TEATRO

<i>Una obra llamativa</i> , por Jorge Cruz	69
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES	70
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS	71
PREMIOS LITERARIOS	73

Este número 206
de SUR terminóse
de imprimir el día
30 de junio de
mil novecientos sesenta y
siete, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argen-
tina.

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

La 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, 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 N° 246.807
Título de marca N° 229.356

ASOMANTE

Revista trimestral literaria

La edita la

ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD
DE PUERTO RICO

Apartado 1142, San Juan, Puerto Rico 00902

Fundada en 1945

Directora: **NILITA VIENTÓS GASTÓN**

Ha publicado números-homenaje a:

Cervantes
Goethe
Balzac
Salinas
Martí
Zeno Gandía
Ortega y Gasset
Juan Ramón Jiménez
Palés Matos
Alfonso Reyes
Camus
Unamuno
García Lorca
José de Diego

Núms. 1 y 2, 1967 (Homenaje a Rubén Darío):

Vigencia de Rubén Darío, *Guillermo de Torre*; Desde Rubén, *Raimundo Lida*; Rubén Darío, España y los españoles, *Ricardo Gullón*; Rubén Darío y la fuente, *Concha Zardoya*; Rubén Darío, novelista: 'El hombre de oro', *Juan Loveluck*; Lectura de un poema de Rubén Darío. Reflexiones sobre la originalidad, *Bernardo Gicovate*; García Lorca y Darío, *Daniel Devoto*; Rubén Darío y Rosalía de Castro, *Julieta Gómez Paz*; Le preguntaron por los persas, *Roberto Fernández Retamar*; Itinerario estético de Rubén, *Gastón Figueira*; Con Azorín y otros dentro de Rubén Darío, *Jacinto Luis Guereña*; Rubén Darío y la lengua inglesa, *José A. Balseiro*; Darío y Bonafoux, *José Luis Cano*; Rubén Darío visto desde Italia, *Giuseppe Bellini*; Lo social en Rubén Darío, *Antonio Oliver Balmás*; Rubén Darío en Mallorca, *Antonio Fernández Molina*; Rubén Darío y el modernismo en Puerto Rico, *Jaime Luis Rodríguez Velázquez*.

SUSCRIPCIONES:

Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos	u\$s.	4.00
Otros países	„	4.50
Ejemplar suelto	„	1.25

REVISTA DE OCCIDENTE

Fundada por *José Ortega y Gasset*

2ª Época. Publicación Mensual

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

En el primer número de la segunda época, el actual director escribió, entre otras cosas, lo siguiente:

“La continuidad en el espíritu exige la innovación que las actuales realidades vayan postulando. La vida intelectual se halla hoy infestada por la pasión y el partidismo. A la vital curiosidad, a la fruición del pensamiento, a la claridad, es necesario unir destacándolos con vigor los requisitos de la veracidad y, ante todo, de la libertad, tan gravemente amenazada y sin la cual tales imperativos resultan imposibles. El problema español ofrece, a su vez, rasgos nuevos, en sus cosas y en sus gentes, en sus jóvenes generaciones, que deben ser cuidadosamente atendidos. El “cosmopolitismo” del presente es muy distinto del de hace cuarenta años; nuestra mirada, que es española y occidental por su destino histórico, observará y recogerá igualmente las manifestaciones de otros pueblos distantes, viejos y renovados unos, otros aún primarios, mas unidos todos, de modo creciente, en una común empresa humana.”

Número suelto 50 pesetas

Extranjero 60 pesetas

Suscripción anual 500 pesetas

Extranjero 600 pesetas

Redacción y Administración:

REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12

Madrid, 4. (España)

GALERÍAS DE ARTE



GALERÍA BONINO

ERNESTO BARREDA

Pinturas

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

LA RUCHE

GALERIA DE ARTE

MAIPÚ 466 - 1ER. PISO

BUENOS AIRES

**GALERIA
GUERNICA**

**PINTURA NACIONAL
Y EXTRANJERA**

ARTE POPULAR AMERICANO

FLORIDA 947



LIBRERÍAS RECOMENDADAS

Nos especializamos en libros de
ADMINISTRACION DE
EMPRESAS
ECONOMIA
PSICOLOGIA

Solicite su pedido por carta

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

Editorial - Librería - Exportación
Importación

Talcahuano 487 T. E. 35-8918
BUENOS AIRES



LIBRERÍA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ

SOCIOLOGIA - ECONOMIA
POLITICA - DERECHO - OBRAS
NACIONALES Y EXTRANJERAS

TALCAHUANO 485 - T. E. 35 - 6875

Librería

Nueva Visión

especializada en artes visuales
y ciencias sociales.

libros de procedencia nacional
y extranjeros
(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANCAISES

LIBROS DE ARTE

SUSCRIPCIONES

REVISTAS EXTRANJERAS

ENCUADERNACIONES

ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA

"SARMIENTO"

LIBERTAD 1214-20

T. E. 41-4792-9500

SIEMPRE ULTIMAS NOVEDADES
EN LIBROS FRANCESES



REVISTAS - DIARIOS
PUBLICACIONES

PERIODICAS
EN FRANCES

LIBRERIA L'ALLIANCE

CORDOBA 936 Tel. 32 - 6497 Bs. As.

LA LIBRERÍA DE
UNA GRAN CIUDAD

ATLÁNTIDA

FLORIDA 643

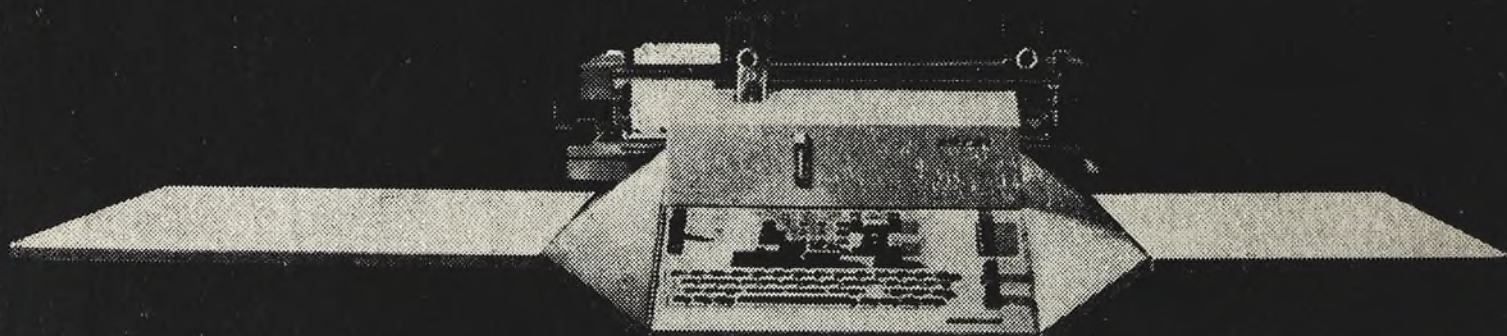
SIEMPRE CON LAS ÚLTIMAS
NOVEDADES

SABANAS
Grafa
las lavamos entre las lavadas





Máquinas de Contabilidad
Superautomáticas Olivetti
el medio más eficaz
para REDUCIR COSTOS ADMINISTRATIVOS
con la MINIMA INVERSION



Piso de demostraciones - Suipacha 1

S1CJ.15.1.2

PRECIO: \$ 220.- m/arg