

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

JORGE LUIS BORGES

T. S. ELIOT

RENATA DONGHI

HALPERIN

VIRGILIO PIÑERA

DYLAN THOMAS

ELENA GARRO

ANTONIO PORCHIA

J. O. GIANNUZZI

LUIS DE ELIZALDE

Sonetos.

Las fronteras de la crítica.

La reforma de Goldoni.

La gran escalera del Palacio
Legislativo.

Poemas.

Un hogar sólido.

Voces.

Mortales días.

Lenin y el momento actual
argentino.

CRÓNICAS Y NOTAS

Ricardo Orozco: "Amargura y esperanza en Pío Baroja" ● Gregorio Sapoznikow: "Scholem Asch, escritor judío" ● LIBROS: por Jorge A. Paita, Eugenio Guasta, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Alicia Jurado, Juan José Hernández, Virginia María Erhart, Jaime Rest y Oscar Hermes Villordo ● TEATRO: por Ernesto Schóo ● CINEMATÓGRAFO: por E. S. y Mario A. Lancelotti ● LIBROS RECIBIDOS.

251

MARZO Y ABRIL DE 1958

BUENOS AIRES

CORREO
ARGENTINO
SUC. 58 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO



Redacción y Administración

SAN MARTÍN 689

BUENOS AIRES

T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción

JOSE BIANCO

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET	EDUARDO MALLEA
ADOLFO BIOY CASARES	EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
ALBERTO LUIS BIXIO	H. A. MURENA
JORGE LUIS BORGES	SILVINA OCAMPO
CARLOS ALBERTO ERRO	MARÍA ROSA OLIVER
WALDO FRANK	ALFONSO REYES
ALBERTO GIRRI	FRANCISCO ROMERO
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO	ERNESTO SÁBATO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA	JULES SUPERVIELLE
RAIMUNDO LIDA	GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto \$ 20.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual \$ 100.—
Número suelto: \$ 20.—

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

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor ALBERTO
total
CASAZES precio \$ 12.000

7 OCT 1988

BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA - 7 OCT 1988

COLECC N° 522

Top. 201.551

LEON CHESTOV LA NOCHE DE GETSEMANÍ

Cuando Occidente comenzó a conocer las obras de León Chestov se produjo hacia él un movimiento de admiración que abarcó desde los filósofos y los literatos hasta las personalidades religiosas. Sus estudios sobre Dostoievsky y Tolstoy sirvieron en verdad para acelerar un proceso que en la mente occidental se hallaba ya en preparación: el de la gran revuelta de "las razones del corazón que la razón ignora" —para decirlo con una frase de Pascal—, que es la que ha impuesto su sello sobre las obras todas de este siglo.

Y precisamente sobre Pascal tratan las páginas de este pequeño tratado del gran filósofo ruso. Al igual que en sus restantes estudios, Chestov lanza aquí su sonda en las zonas más oscuras del alma de este autor abismal y problemático. Alcanza así los límites paradójales de la persona, en los que las relaciones psicológicas se alteran y la razón muestra su quiebra ante razones más altas. Escrito con penetración y ardor, en un estilo fascinante, este libro es como una mirada de perspectiva eterna sobre nuestro tiempo.

\$ 26.—

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689

T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

S1CJ.15.1.1

24

H0008050



CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA
REVISTA BIMESTRAL

Nº 29

ANDRÉ MALRAUX: *La metamorfosis de los dioses.*

ALBERT CAMUS: *Misión y deber del escritor.*

EDUARDO SANTOS: *Problemas de la lengua castellana.*

ALFONSO REYES: *Moctezuma y la "Eneida mexicana".*

S. SERRANA PONCELA: *Los "Demonios" de Dostoievski.*

SALVADOR DE MADARIAGA: *La familia hispana en la familia universal.*

LUIS ARAQUISTAIN: *La intervención de Rusia en la guerra de España.*

BORIS SOUVARINE: *Máximo Gorki.*

MÁXIMO GORKI: *Páginas sobre el bolchevismo.*

Otros textos de:

CARMEN CONDE, CLAUDIO GUILLÉN, ANTONIO ROBLES,
FRANCISCO AYALA, ANDRÉ CAMP, J. M. MACHIN, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière. París (8) Francia

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, Bmé. Mitre 950, B. Aires.



IMPRESA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

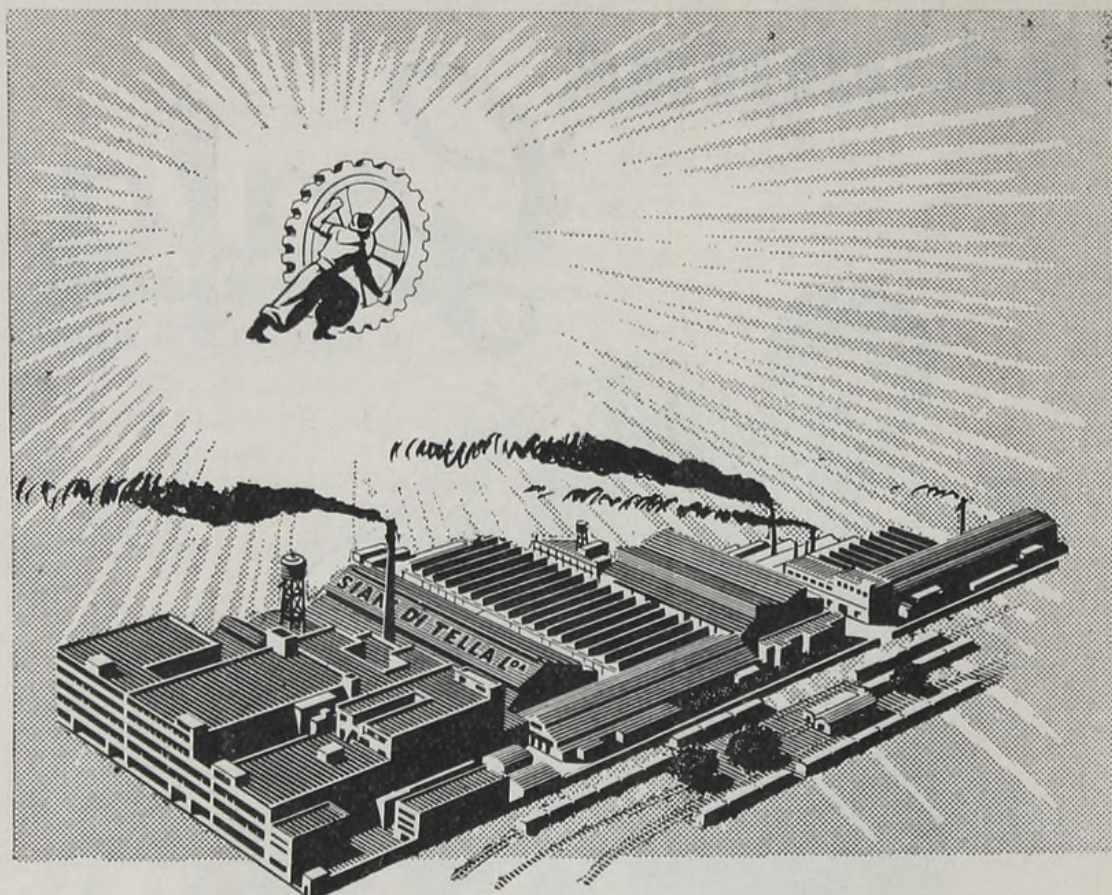
PERU 666 TELEF. 33 - 8344 BUENOS AIRES

Sábanas

Grafa

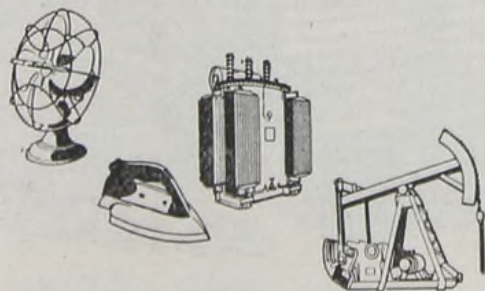
La marca está en el orillo





en productos
de calidad...

SIAM es **SIAM**



La constante superación
de SIAM, le permite contribuir
positivamente al progreso
y bienestar del país.



**Pan American ofrece el mejor servicio
y el más frecuente**

ALREDEDOR DEL MUNDO

Dondequiera que usted vaya... va Pan American. A Norte América, Europa, Oriente... alrededor del mundo entero ¡y siempre en los lujosos, confortables, y gigantescos Clippers!

Ya sean cientos o miles los kilómetros que usted vuele, siempre gozará del beneficio que da la experiencia de Pan American. Una experiencia que ninguna otra línea aérea puede igualar.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Cia. de Aviación Pan American Argentina, S. A. C. F. e I.
Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111 y 45-9861

VENTA ESPECIAL

HASTA EL 31 DE
MAYO DE 1958

1, 2, 3, 36, 37, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 167, 173, 176,
199, 201, 202, 203,
204, 205, 207/8,
215/16, 219/20,
224, 228, 230, 231,
232, 233, 236.

Estos números se ven-
den cada uno a \$ 5.—

REVISTA SUR
SAN MARTIN 689
T. E. 31 - 3220
BUENOS AIRES

NOVEDADES DE ABRIL

VICKI BAUM: *Escrito en el agua.*

Sagaz novela de personajes inquietos y dinámicos, en cuya trama se combinan ágilmente el romanticismo y la aventura. (Hermes) 260 págs. \$ 46.—

JORGE GUILLÉN: *Clamor, Maremagnum.*

Libro que viene a ser como una aclaración o complemento de "Cántico", la obra anterior de este gran poeta contemporáneo. 220 págs. \$ 48.—

CAMERÓN HAWLEY: *La hora candente.*

Novela del autor de "Cuando llama el deseo", en la que se ofrece discretamente narrada una punzante historia de amor. (C. Horizonte) 648 págs. \$ 98.—

SALVADOR DE MADARIAGA: *El ciclo hispano.*

Las obras históricas de "Cristóbal Colón", "Hernán Cortés", "El Auge y El Ocaso del Imperio Español" y "Bolívar", reunidas en dos lujosos volúmenes, en una edición especial de homenaje al autor. 3.200 págs. \$ 780.—

ATTILIO DABINI: *Una cierta distancia.*

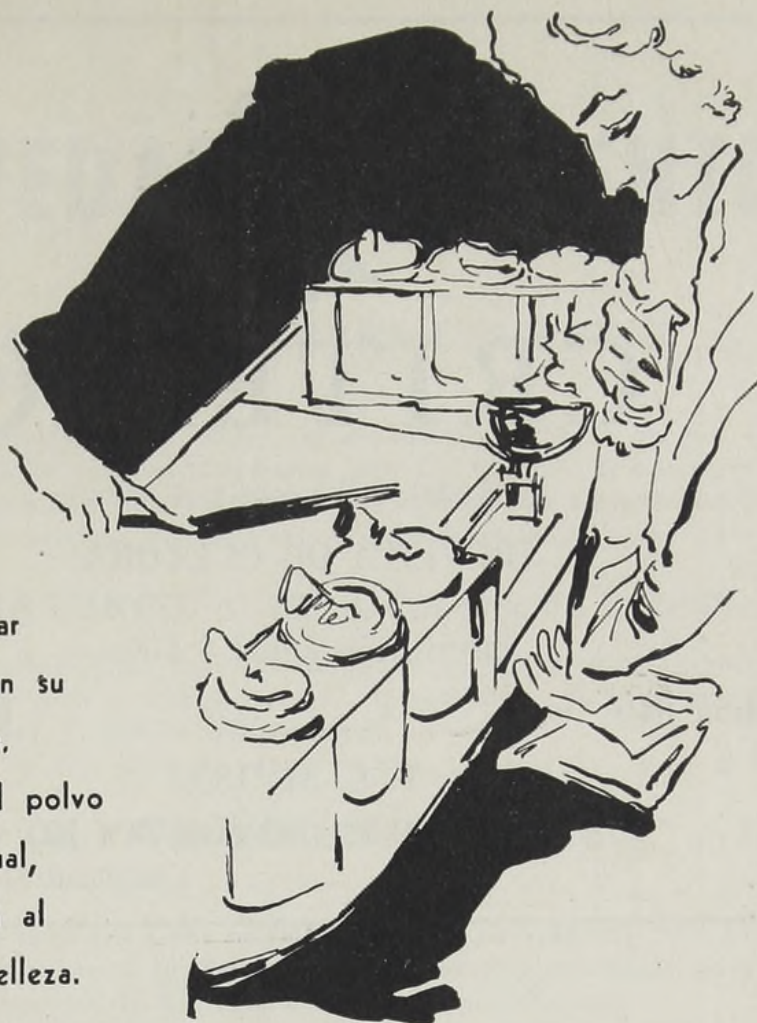
Serie de bellas narraciones que reflejan con fina sensibilidad las aspiraciones constantes de gentes desplazadas, entre Italia y Argentina. 220 págs. \$ 48.—

De venta en todas las buenas librerías.

**EDITORIAL
SUDAMERICANA S. A.**

Alsina 500. Buenos Aires.

Este es el Bar
donde analizan su
tono de cutis,
y preparan el polvo
facial individual,
que destacará al
máximo su belleza.



POLVO FACIAL

"Hecho a Medida" por

Charles of the Ritz

Los productos de Belleza

más preciados del mundo

Exclusivamente en

HARRODS

GATH & CHAVES y sus sucursales

PARIS — LONDRES — NUEVA YORK — BUENOS AIRES



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual \$ 100.—

Alsina 840

Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

PRECIOS:	Por ejemplar	Por suscripción (6 números)
México	\$ 12.—	\$ 60.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

Ejemplares atrasados, precio convencional.

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país.

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2
o al Apartado Postal N° 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

NOVEDADES RECIENTES

"TREINTA AÑOS EN TIERRA DEL FUEGO" — Alberto M. de Agostini.

Resumen histórico de los viajes de exploración a la Tierra del Fuego, trabajo ameno e incluso interesante por los paisajes que describe, los episodios que relata y la nostálgica evocación de los antiguos habitantes fueguinos. Un volumen de 368 páginas encuadernado \$ 70.—

"MADAME LYNCH" — María Concepción L. de Chaves.

La vida de Alicia Elisa Lynch, hermosa mujer que afrontó la hostilidad y la crítica de todo un pueblo para ser la compañera de Francisco Solano López, mariscal y caudillo del Paraguay.

Un volumen de 664 páginas, encuadernado \$ 75.—

"TIEMPO DE VIVIR Y TIEMPO DE MORIR" — Erich María Remarque.

Con un tema tan caro a sus alegatos pacifistas el autor de "Sin Novedad en el Frente", "Arco de Triunfo", etc., vuelve a retomarlo para ofrecernos la expresión de sus sentimientos más acendrados.

Un volumen de 436 páginas, rústica \$ 45.—

"YUCATAN MAGICO" — Lilo Linke.

Sobre el Golfo de Méjico, meta de conquistadores, piratas y aventureros, una mujer periodista de vocación, se interna en la selva donde la esperan acontecimientos y revelaciones tan sorprendentes, transmitidas con tal verismo y emoción que hacen muy difícil postergar la lectura.

Un volumen de 235 páginas, encuadernado \$ 50.—

Ediciones

PEUSER

San Martín y Cangallo - Florida 750 - Rivadavia 2718

Lima 1686 - Boedo 735

LA PLATA - ROSARIO - MENDOZA - CORDOBA - RIO CUARTO

y librerías de todo el país

EDICIONES *Hachette*

COLECCION "DIORAMA"

LA ISLA DE LOS LOCOS

Por ANDRE SOUBIRAN

Volumen de 360 páginas. Precio \$ 65.—

COLECCION "CLIO"

LA REBELION DE TUPAC AMARU y Los Orígenes de la Emancipación Americana

Por BOLESLAO LEWIN

Volumen de 1024 págs. Con ilustraciones.

Precio \$ 200.—

ABRAHAM LINCOLN

Por CARL SANDBURG

Volumen de 1092 págs. Con ilustraciones.

Precio \$ 200.—

EXPLORADOR MAYA

John Lloyd Stephens y las Ciudades Perdidas de América Central y Yucatán

Por VICTOR WOLFGANG von HAGEN

Volumen de 364 págs. Con ilustrac. y mapas.

Precio \$ 100.—

COLECCION "EL MIRADOR"

PROBLEMAS DE CULTURA Y DE EDUCACION

Por RODOLFO MONDOLFO

Volumen de 180 págs. Precio \$ 32.—

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFIA
HISTORIA DE LA FILOSOFIA

I. EL PENSAMIENTO ANTIGUO

Por E. PAOLO LAMANNA

Prólogo de Rodolfo Mondolfo

Volumen de 416 páginas. Precio \$ 75.—

HACHETTE - BUENOS AIRES
RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

NOVEDADES

FELIPE JIMÉNEZ DE ASÚA, *Etiopatogenia y tratamiento de las leucemias* \$ 400.—

Importante libro de este conocido especialista, que enfoca la etiopatogenia de las leucemias desde sus dos aspectos, experimental y clínico, y el tratamiento según los más modernos métodos.

JULES ROMAÏNS, *La dulzura de la vida* \$ 40.—

JULES ROMAÏNS, *Ese gran resplandor al Este* \$ 42.—

JULES ROMAÏNS, *El mundo es tu aventura* \$ 45.—

Tomos XVIII, XIX y XX de la serie **Los hombres de buena voluntad**, obra cumbre de este famoso escritor francés.

PABLO NERUDA, *Tercer libro de las odas* \$ 70.—

Neruda amplía el tema de las **Odas elementales** y de las **Nuevas odas elementales**, cantando las cosas sencillas del mundo con una técnica deliberadamente simple.

ANTONIO MACHADO, *Los complementarios* (Bca. Contemporánea núm. 47) \$ 30.—

Tomo hasta ahora inédito de Machado, donde se reúnen por vez primera diversas páginas suyas, todas ellas de capital importancia.

EMILIO SOSA LÓPEZ, *La fábula* \$ 25.—

El tono de este libro poético le da un sabor clásico, sin mengua de su estructura modernísima y actual.

ADELA GRONDONA, *El grito sagrado* \$ 18.—

Una de las muestras mejor logradas de la vida de una mujer sometida a los azares de una dictadura (Germán Arciniegas).

NUEVAS EDICIONES

JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire* (2ª ed.) \$ 35.—

PEDRO SALINAS, *La poesía de Rubén Darío* (2ª ed.) \$ 65.—

KARL VOSSLER, *Filosofía del lenguaje* (3ª ed.) \$ 60.—

CHARLES BALLY, *El lenguaje y la vida* (3ª ed.) \$ 55.—

MAX SCHELER, *El puesto del hombre en el cosmos* (3ª ed.) \$ 30.—

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Poesía* (Bca. Contemporánea, número 174; 2ª ed.) \$ 15.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA

SANTIAGO DE ESPAÑA

por

AMERICO CASTRO

El consagrado autor de *La realidad histórica de España* —obra clásica cuya tesis renueva la historia de la península en todo su aspecto— ha dedicado este libro a la interpretación de los problemas surgidos en torno a la figura del apóstol patrono de la madre patria.

“El título de estas páginas —empieza por aclarar don Américo Castro— significa que el Santiago de que voy a hablar únicamente cobra sentido al ser integrado en la entidad vital que denomino España. El Santiago éste no es una parte independiente y aislable del complejo de vida en donde existe. Es decir se hace real. El complejo de vida, ahora, ante nosotros, tampoco fué una entidad fija siempre apegada al mismo espacio geográfico y en la cual hubiese surgido este Santiago como cualquier otro santo, o hubieran ocurrido unos u otros pasajeros fenómenos. Según he hecho ver con suficiente claridad en mis obras —añade—, para captar el sentido de Santiago o de los restantes fenómenos de cultura referidos a España, ha de empezar por dotarse de sentido unívoco la realidad yacente bajo el término “los españoles” y situarle en un tiempo y en un espacio. La realidad de un pueblo, su identidad inteligible, se manifiesta como conciencia de una cultura que se hace y se va objetivando como suya, y no como dependiente de la de otros pueblos.”

El autor confirma aquí, en todas sus partes, la tesis, en cierto modo revolucionaria, que tan gran renombre la ha valido y tantas polémicas desatara y sigue desatando entre los estudiosos de los elementos de análisis necesarios para sacar a la luz las raíces de esa realidad que conoce Occidente con el nombre de “pueblo español.”

Como toda contribución enderezada al perfeccionamiento del saber, ésta de Américo Castro, podrá ser acatada con entusiasmo, o discutida, o negada. Pero nadie impugnará, ni su significación ni el enorme interés que en el enfoque encierra, habida cuenta de la seriedad, del vigor exegético y de la meditada inteligencia de los fenómenos que es fruto. \$ 60.—

EMECÉ EDITORES, S. A.

SALÓN DE VENTAS EN: MITCHELL'S, CANGALLO 570 - 34-7068
DEPARTAMENTO DE EDICIONES: BOLÍVAR 17, 6º P. - 33-0821
VENTAS AL POR MAYOR Y ADMINISTRACIÓN: LUZURIAGA 38
T. E. 23-7739



Un atractivo más de un viaje inolvidable

A las innumerables ventajas del servicio Air France, con sus horarios cuidadosamente estudiados, tripulaciones eficientes, cómodas instalaciones y el avión más experimentado en el Atlántico Sur, el Super G Constellation, que lleva realizadas más de 1.000 travesías directas Río de Janeiro-Dakar, ha de añadirse el indiscutible atractivo de la excepcional cocina francesa, con sus exquisitos platos dignos del mejor gourmet, rociados de los mejores vinos y champagne franceses.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

En *cuatro vuelos semanales, Air France ofrece a los pasajeros toda una gama de excelentes servicios (clase turista, primera clase) en su línea Buenos Aires - París.

*2 servicios Air France - 2 Servicios Lufthansa.

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

Informes: CANGALLO 549 - T. E. 30 - 1525

y en su agencia de viajes



PUBLICACIONES 1958

JOSÉ FERRATER MORA

La filosofía de Ortega y Gasset

La primera exposición sistemática de la filosofía de Ortega.

LEÓN CHESTOV

La noche de Getsemaní

El drama de Pascal y el drama del hombre analizados por el célebre filósofo ruso.

JOHN OSBORNE

Recordando con ira

Versión castellana de esta pieza que ha provocado numerosas polémicas en Londres y Nueva York y que será estrenada en Buenos Aires, en esta temporada.

RICHARD CHASE

La novela norteamericana

Un estudio de la evolución de la novela norteamericana desde Melville hasta Faulkner y sus sucesores.

OLIVIA

Olivia

Una fascinante novela, en gran parte autobiográfica, cuya autora ha preferido mantenerse en el anónimo, en parte debido a la índole de los hechos que en su libro se narran.

NIKOS KAZANTZAKI

El pobre de Asís

La última novela del célebre autor griego muerto recientemente. Se basa en la vida de San Francisco de Asís.

Panorama de la cultura de los Estados Unidos

Compilado por ERIC LARRABEE

Una exhaustiva visión de los Estados Unidos en lo que respecta a su técnica, economía, política, religión, literatura, etc., presentada a través del análisis de los 400 libros fundamentales de dicho país.

LANZA DEL VASTO

Principios y preceptos del retorno a la evidencia

Un libro que expone la esencia de la doctrina del místico que nos visitó el año pasado.

H. A. MURENA

Las leyes de la noche

Aunque de estructura autónoma, esta novela viene a completar el mundo creado por el autor de "La fatalidad de los cuerpos".

KRISHORLAL MASHROUWALA

Gandhi y Marx

Una vivaz confrontación de dos filosofías que frecuentemente han sido identificadas y que, por el contrario, se diferencian agudamente.

DENIS DE ROUGEMONT

La aventura occidental del hombre

Un análisis del curso recorrido por la humanidad desde la prehistoria y un anuncio de las posibilidades del hombre. Este volumen forma parte de la famosa serie: "Perspectivas del Mundo".

OSAMU DAZAI

El sol que declina

La más famosa entre las novelas clásicas del Japón: la historia de la decadencia de una familia aristocrática japonesa en el curso del siglo XX.

E. F. TOMLIN

Simone Weil

Biografía y estudio crítico de la personalidad e ideas de la famosa mística y pensadora francesa.

T. S. ELIOT

Sobre la poesía y los poetas

El último libro del célebre poeta.

SAMUEL BECKETT

Malone muere

Esta novela, del autor de "Esperando a Godot", ha sido calificada como "El acontecimiento literario más importante de la postguerra".

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689

T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

JOSE FERRATER MORA

LA FILOSOFIA DE ORTEGA Y GASSET

Filósofo de meridiana claridad, Ortega, paradójicamente, necesitaba de un espíritu lúcido y sistemático, capaz de poner al desnudo, sin amputaciones ni vacilaciones, el esqueleto esencial de su ubérrima sabiduría. En las casi cuatro mil páginas que nos ha dejado tocó los más diversos temas, algunos una sola vez, otros en decenas de ocasiones. Tal riqueza, que puede inducir al lector desprevenido a la confusión, requería un guía, un conductor capaz de mostrar los caminos fundamentales. Otro filósofo insigne, otro español, dotado al mismo tiempo de la cercanía y la perspectiva necesarias, José Ferrater Mora, era acaso la única persona capaz de abordar esta difícil empresa. De su afán ha surgido este libro exhaustivo, del cual nos atrevemos a afirmar que resultará en el futuro indispensable para todo aquel que desee aventurarse en la perenne foresta orteguiana.

\$ 30.—

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689

T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 251

MARZO-ABRIL DE 1958

UNA BRÚJULA

TODAS las cosas son palabras del
Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
Escribe esa infinita algarabía
Que es la historia del mundo. En su tropel

Pasan Cartago y Roma, yo, tú, él,
Mi vida que no entiendo, esta agonía
De ser enigma, azar, criptografía
Y toda la discordia de Babel.

Detrás del nombre hay lo que no se nombra;
Hoy he sentido gravitar su sombra
En esta aguja azul, lúcida y leve,

Que hacia el confín de un mar tiende su empeño,
Con algo de reloj visto en un sueño
Y algo de ave dormida que se mueve.

UNA LLAVE EN SALÓNICA

A BARBANEL, Farías o Acevedo,
Arrojados de España por impía
Persecución, conservan todavía
La llave de una casa de Toledo.

Libres ahora de esperanza y miedo,
Miran la llave al declinar el día;
En el bronce hay ayeres, lejanía,
Cansado brillo y sufrimiento quedo.

Hoy que su puerta es polvo, el instrumento
Es cifra de la diáspora y del viento,
Afin a esa otra llave del santuario

Que alguien lanzó al azul, cuando el romano
Acometió con fuego temerario,
Y que en el cielo recibió una mano.

UN POETA DEL SIGLO XIII

VUELVE a mirar los arduos borradores
De aquel primer soneto innominado,
La página arbitraria en que ha mezclado
Tercetos y cuartetos pecadores.

Lima con lenta pluma sus rigores
Y se detiene. Acaso le ha llegado
Del porvenir y de su horror sagrado
Un rumor de remotos ruseñores.

¿Habrás sentido que no estaba solo
Y que el arcano, el increíble Apolo
Le había revelado un arquetipo,

Un ávido cristal que apresaría
Cuanto la noche cierra o abre el día:
Dédalo, laberinto, enigma, Edipo?

UN SOLDADO DE URBINA

SOSPECHÁNDOSE indigno de otra hazaña
Como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la hazaña
De lo real, buscaba lo soñado
Y le dieron un mágico pasado
Los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
Campo en que dura un resplandor de cobre;
Se creía acabado, solo y pobre,

Sin saber de qué música era dueño;
Atravesando el fondo de algún sueño,
Por él ya andaban Don Quijote y Sancho.

JORGE LUIS BORGES

LAS FRONTERAS DE LA CRÍTICA¹

EL presente trabajo sostiene la tesis de que hay límites, pasados los cuales, en una dirección, la crítica literaria deja de ser literaria; en otra, deja de ser crítica.

En 1923 escribí un artículo titulado *La función de la crítica*. Al cabo de diez años no debió de parecerme mal, pues lo incluí en mis *Ensayos escogidos*, donde aún figura. Hace poco, al releerlo, si bien me complació no encontrar en él ningún juicio que desmintiera mis actuales opiniones, me pregunté con asombro a qué se debía toda esa alharaca, porque, dejando de lado una disputa con Mr. Middleton Murry sobre "la voz interior" —disputa en la cual reconozco la vieja *aporia* de la Autoridad contra el Juicio Individual—, no pude recordar el origen de mi ex abrupto. Había sentado yo algunos principios con certeza y considerable apasionamiento, y se hubiera dicho que pensaba en uno o varios críticos de fama, mayores que yo, cuyos escritos no satisfacían mis exigencias acerca de lo que debe ser la crítica literaria. Pero no puedo recordar un solo libro, o ensayo, o el nombre de un solo crítico que conceptuara representativo de esa crítica impresionista que despertó mi cólera hace treinta y tres años.

La única razón por la cual menciono este ensayo de 1923 es para señalar que está "condicionado" por su época. Richards publicó sus *Principios de crítica literaria* en 1925. Desde que apareció este libro de tanta repercusión, mucho ha sucedido en materia de crítica literaria, y mi ensayo fué escrito dos años antes. La gente, muy a menudo, habla de "la nueva crítica" sin tener una idea exacta de su amplitud, pero en términos generales se reconoce, creo yo, que los más distinguidos críticos de hoy, por mucho que difieran entre sí, difieren de una manera aún más significativa de los críticos de la generación anterior.

Hace muchos años señalé la necesidad de que cada generación tuviera su propia crítica literaria, porque, dije entonces, "cada generación aporta a la contemplación del arte sus propias categorías de apreciación estética, tiene, con respecto al arte, sus propias exigencias y le asigna sus propios usos". Al hablar así, estoy seguro de ello, pensaba en algo mucho menos limitado que los cambios del gusto y de la moda; pensaba que en la actitud de cada generación, cuando contempla las obras del pasado desde una perspectiva diferente, gravita un número mucho mayor de influencias que

¹ Capítulo del libro *Sobre la poesía y los poetas*, que publicará próximamente SUR. Este capítulo es una de las "Conferencias Gideon Seymour", pronunciada en la Universidad de Minnesota en 1956 y editada por la misma universidad.

sobre la generación anterior. Pero no pensaba que una importante obra de crítica literaria pudiera alterar y difundir el contenido de la expresión *crítica literaria* en sí. Hace algunos años señalé el constante cambio de la palabra educación desde el siglo XVI hasta hoy, cambio motivado por el hecho de que la educación no sólo abarca un número creciente de temas, sino también de que está al alcance de un sector creciente de la población, o es impuesta a él. Si pudiéramos seguir de igual modo la evolución de lo que se llama *crítica literaria*, encontraríamos que ocurre algo similar. Comparemos una obra maestra de la crítica como *Las vidas de los poetas*, de Johnson, con un libro inmediatamente posterior a ella, la gran obra crítica de Coleridge: *Biografías literarias*. No se trata meramente de que Johnson representa una tradición literaria a cuyo fin él mismo pertenece, mientras que Coleridge defiende los méritos y censura las debilidades de un estilo nuevo; la diferencia que media entre ellos, y que mejor apoya lo que acabo de decir, es la amplitud y variedad de intereses que Coleridge puso en juego cuando analizó la poesía. Hizo consideraciones filosóficas, estéticas, literarias, y una vez que introdujo estas disciplinas en la crítica literaria, los futuros críticos sólo pudieron ignorarlas por su cuenta y riesgo. Para apreciar a Johnson tenemos que hacer un esfuerzo de imaginación histórica; un crítico moderno, en cambio, comparte muchos puntos de vista de Coleridge. Podemos decir que la crítica actual descende directamente de Coleridge, en quien, de vivir hoy, las ciencias sociales, el estudio de la lengua y de la semántica suscitarían el mismo interés, no me cabe duda, que las ciencias que estuvieron a su alcance.

Considerar la literatura a la luz de uno o más de estos estudios, es una de las dos causas principales que han transformado la crítica literaria de nuestro tiempo. La segunda causa no ha sido del todo reconocida. La creciente atención que se concede al estudio de la literatura inglesa y norteamericana en nuestras universidades y hasta en nuestros colegios ha influido para que muchos críticos sean profesores, y muchos profesores sean críticos. En modo alguno lamento esta situación: debemos gran parte de la crítica realmente interesante de la actualidad a hombres de letras que son profesores universitarios y a eruditos cuya actividad crítica se ejerció primero en las aulas. Y hoy, cuando el periodismo literario serio es un medio de vida tan inadecuado como precario para todos, salvo raras excepciones, esta situación es justa. Pero significa también que el crítico actual puede tener con el mundo un contacto algo diferente del que tuvieron sus predecesores y escribir asimismo para un público algo diferente del que conocieron aquéllos. Tengo la impresión de que la crítica literaria seria de la actualidad se dirige a un público diferente y más limitado —aunque no, necesariamente, más pequeño— que el del siglo XIX.

No hace mucho me sorprendió una observación de Mr. Aldous Huxley en el prefacio a la traducción inglesa de *La suprema sabiduría*, libro del Dr. Hubert Benoit, psiquiatra francés, sobre la psicología del budismo Zen. La observación de Mr. Huxley estaba en todo de acuerdo con la impresión que tuve yo cuando leí en francés ese libro notable. Huxley compara la psiquiatría occidental con la disciplina del Oriente, tal como la hallamos en Tau y Zen:

“El objeto de la psiquiatría occidental —dice— es ayudar al individuo perturbado para que se adapte a la sociedad de individuos menos perturbados — individuos a quienes se considera adaptados unos a otros y también a las instituciones locales, pero acerca de cuya adaptación al Orden de las Cosas fundamentales nada se investiga. . . Pero hay otra clase de normalidad — la normalidad de un funcionamiento perfecto. . . Aun el hombre perfectamente adaptado a una sociedad desequilibrada, puede prepararse a sí mismo, en caso de que lo desee, para adaptarse a la Naturaleza de las Cosas”.

En la aplicación de esta idea al asunto que trato no hay una relación inmediata, obvia. Pero así como la psiquiatría occidental se ha confundido o equivocado, desde el punto de vista del budismo Zen, en el objetivo de la curación, y su actitud necesita en realidad subvertirse, me pregunto si la debilidad de la crítica moderna no proviene también de su incertidumbre respecto al objetivo de la crítica. ¿Qué beneficio aporta?, ¿a quién beneficia? Su misma riqueza y variedad han oscurecido, tal vez, el fin que en última instancia se propuso; tal vez cada crítico pueda fijarse una meta definida, pueda emprender una tarea que no necesita justificación y, no obstante ello, la crítica en sí pueda errar el blanco. En ese caso, no debemos sorprendernos: ¿no es un lugar común de hoy que las ciencias y hasta las humanidades han alcanzado en su desarrollo una etapa en que hay tanto que aprender en cualquier especialidad que ningún estudiante tiene tiempo de aprender mucho sobre cualquier otra cosa que no sea su especialidad? Y la busca de un plan que combine los estudios especializados con una educación de carácter general es, sin duda, uno de los problemas más discutidos en nuestras universidades.

No podemos, desde luego, retroceder al universo de Aristóteles o de Santo Tomás, y tampoco a la crítica literaria anterior a Coleridge. Pero quizá podamos hacer algo para que no llegue a sumergirnos nuestra propia actividad crítica, y es preguntarnos una y otra vez: ¿Cuándo la crítica deja de ser literaria para convertirse en algo diferente?

De vez en cuando me deja un poco perplejo descubrir que se me considera uno de los antepasados de la crítica moderna, ya que no puedo, por razones de edad, ser considerado un crítico moderno. Así, en un libro que

acabo de leer y de un autor que es un crítico moderno, desde luego, encuentro una referencia a "la nueva crítica" en que se dice: "Por ella entiendo, no sólo a los críticos norteamericanos, sino a todo el movimiento crítico que deriva de T. S. Eliot". No comprendo por qué el autor me aísla tan terminantemente de los críticos norteamericanos; por otro lado, no veo que ningún movimiento crítico pueda derivar de mí, si bien espero que, como director de *The Criterion*, haya estimulado a la nueva crítica, dándole posibilidad de ejercerse en mi revista. Pienso, no obstante, que para justificar esta aparente modestia debo señalar lo que considero mi contribución a la crítica literaria y cuáles fueron sus limitaciones. Lo mejor de mi crítica *literaria* —salvo unas pocas frases notorias que han tenido en el mundo un éxito en verdad desconcertante— consiste en ensayos sobre poetas y dramaturgos poetas que han influido en mí; esta crítica es un subproducto de mi taller privado de poesía, o una prolongación del pensamiento que informó mis versos. Veo, retrospectivamente, que he podido escribir mejor sobre los poetas cuya obra ha influido en la mía, y cuya poesía me era familiar mucho antes de que deseara escribir acerca de ellos o de que encontrara la ocasión de hacerlo. Un rasgo en común con la de Ezra Pound tiene mi crítica; sus méritos y limitaciones sólo puede apreciarse plenamente cuando se la considera en relación con mi poesía. En la crítica de Pound hay una intención más didáctica: a mi juicio, el lector en quien pensaba, sobre todo, era el joven poeta cuyo estilo estaba todavía sin formar. Pero el amor a ciertos poetas ha influido en él y (como lo digo de mí mismo) una prolongación de su pensamiento acerca de su propia obra inspiró ese libro de juventud que continúa siendo uno de los mejores ensayos literarios de Pound: *The Spirit of Romance*.

Esta clase de crítica de poesía, o lo que he llamado crítica de taller, tiene una limitación evidente: aquello que no se relaciona con la propia obra del poeta, o aquello que le es antipático, queda fuera de su competencia. Otra limitación de la crítica de taller es que el juicio del crítico puede ser erróneo cuando se aplica a una obra sin afinidades con la suya. Mi valoración de los poetas ha fluctuado muy poco a lo largo de los años; no he modificado, sobre todo, mis opiniones acerca de gran número de poetas vivientes. Sin embargo, no es sólo por esta causa que hoy, cuando hablo de crítica, me refiero a la crítica de poesía. A la poesía, en verdad, se han referido la mayor parte de los críticos del pasado cuando generalizaban sobre literatura. La crítica de la prosa de imaginación es una institución comparativamente reciente y no me siento bastante calificado para ocuparme de ella; requiere, a mi juicio, otro juego de pesos y medidas. Sería, quizá, un tema interesante para un crítico de la crítica —que no fuese ni poeta ni novelista— considerar las diferencias entre los caminos

que el crítico debe seguir para abordar los distintos *genres* de literatura, y entre las clases de bagaje intelectual que necesita llevar consigo. Pero la poesía es el *genre* que más conviene tener presente cuando hablamos de crítica, por la mera razón de que sus cualidades formales nos conducen a una más rápida generalización. En poesía, el estilo parecería serlo todo; está lejos de serlo, por supuesto, pero la ilusión de que en la poesía nos acercamos más que en la prosa a una experiencia puramente estética, hace de la primera el *genre* de literatura que nos conviene principalmente tener en cuenta al referirnos a la crítica literaria en sí.

Buena parte de la crítica contemporánea, nacida en ese punto en que la crítica se convierte en erudición y la erudición en crítica, puede caracterizarse como un intento de explicación crítica de la obra por sus orígenes. Para aclarar lo que digo, mencionaré dos libros que, a mi parecer, han tenido a este respecto una influencia más bien mala. No quiero decir que sean libros malos. Por el contrario, son dos libros que debemos conocer. Recomiendo el primero, *The Road to Xanadu*, de John Livingston Lowes, a todo estudiante de poesía que aún no lo haya leído. El segundo es *Finnegans Wake*, de James Joyce, y recomiendo a todo estudiante de poesía que lo lea, si no íntegramente, a lo menos en parte. Livingston Lowes era un erudito refinado, un buen maestro y un hombre admirable —un hombre a quien yo, por razones privadas, le estoy muy agradecido—. James Joyce era un hombre de genio, un amigo personal, y al citar *Finnegans Wake* no lo hago en alabanza ni en desmedro de un libro que pertenece, sin duda, a esa categoría de obras que suelen llamarse monumentales. Pero el único rasgo que tienen en común *Finnegans Wake* y *The Road to Xanadu* es que podemos decir, refiriéndonos a cualquiera de ellos: "Con un libro como éste, basta."

Para los que nunca hayan leído *The Road to Xanadu* diré que es una obra fascinante de investigación literaria. Lowes siguió la pista de todos los libros que Coleridge había leído (y Coleridge era un lector insaciable y omnívoro) y de los que había tomado imágenes o frases que pueden encontrarse en *Kubla Khan* y *La balada del viejo marinero*. Coleridge levó muchos libros oscuros y olvidados (leyó, por ejemplo, cuanto libro de viajes cavera en sus manos). Y Lowes mostró, de una vez para siempre, que la originalidad poética es en gran parte una manera original de reunir los materiales más dispares e inverosímiles para formar con ellos un todo nuevo. Esta demostración es convincente en tanto prueba cómo el genio poético puede digerir y transmutar el material al cual recurre. Nadie, después de leer este libro, podrá suponer que ha comprendido mejor *El viejo marinero*, ni tampoco el Dr. Lowes tuvo en lo más mínimo la intención de hacer el poema más inteligible en tanto que poesía. Había emprendido la investigación

de un proceso, investigación que, hablando estrictamente, estaba más allá de las fronteras de la crítica literaria. Cómo ese material —retazos de las lecturas de Ccleridge— se transformó en gran poesía continúa siendo un misterio. Sin embargo, muchos eruditos ilusos se han aferrado al método de Lowes como si ofreciera una clave para comprender cualquier poema escrito por cualquier poeta que haya leído cualquier cosa. “Me pregunto —me escribió hace poco más de un año un caballero de Indiana— y puede que esté loco, desde luego [la interjección era suya, no mía: desde luego, no estaba en modo alguno loco, sino levemente chiflado por haber leído *The Road to Xanadu*], me pregunto si los gatos muertos de la civilización, el corrupto hipopótamo y Mr. Kurtz poseen alguna tenue concmitancia con ese cadáver que usted plantó el año pasado en su jardín”. Esto suena a desvarío, a menos que se conozcan las alusiones; se trata, meramente, de un celoso investigador esforzándose por establecer alguna conexión entre mi *Tierra yerma* y *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad.

Mientras el Dr. Lowes ha despertado en estos practicantes de la hermenéutica una fervorosa emulación, *Finnegans Wake* les ha dado un modelo de lo que desearían que fuesen todas las obras literarias. Debo apresurarme a declarar que no me burlo ni denigro la tarea de los exégetas que se han dedicado a desenredar los hilos y seguir todas las pistas del libro. Si *Finnegans Wake* está destinado a ser comprendido —y no podemos saberlo sin una tarea semejante— esta clase de investigaciones debe proseguirse, y los señores Campbell y Robinson (para mencionar a los autores de una obra análoga) han realizado un trabajo admirable. Si formulara algún reparo sería contra James Joyce, el autor de esa monstruosa obra maestra, por haber escrito un libro compuesto de largos pasajes que requieren una prolija explicación y sin ayuda de la cual no son más que hermosas tonterías. (Muy hermosas, en verdad, cuando las recita una voz irlandesa tan seductora como la de su autor: ¡ojalá hubiese grabado más discos!) Tal vez Joyce no llegó a percatarse de cuán oscuro es su libro. Sea cual fuere el juicio último acerca de la importancia de *Finnegans Wake* (y no me propongo abrir juicio), no me parece que la poesía en general (puesto que *Finnegans Wake* es una especie de extenso poema en prosa) esté escrita en esa forma, o que requiera, para ser disfrutada y comprendida, esa clase de disección. Pero sospecho que los enigmas que encontramos en *Finnegans Wake* han servido de base al error, prevalente en la actualidad, de confundir comprensión con explicación. Después del estreno de *The Cocktail Party*, recibí durante meses altos y altos de cartas que ofrecían soluciones sorprendentes de lo que, según los escritores, era el enigmático significado de la obra. Y era evidente, asimismo, que los escritores no estaban en modo alguno ofendidos por el enigma que, siempre según ellos, yo les había plan-

teado. *Les gustaba*. En realidad, aunque no tuvieran conciencia del hecho, inventaban el enigma por el placer de descubrir su solución.

Aquí debo admitir que yo, en una ocasión famosa, soy culpable de haber inducido a los críticos en tentación. ¡Las notas a *La tierra yerma*! Al principio, cuando hice referencias a todas mis citas, me llevó el propósito de inutilizar los cañones de los críticos de mis primeros poemas, que me habían acusado de plagio. Después, cuando hube de publicar el poema en forma de libro —había aparecido originariamente en *The Dial* y en *The Criterion* sin ninguna clase de notas— resultó demasiado corto; me puse, entonces, a la tarea de alargar las notas para que diera unas cuantas páginas impresas más, con el resultado de que se convirtieron en un ejemplo singular y perdurable de falsa erudición. A veces he pensado librar de ellas al poema, pero ya no pueden tocarse. Han tenido casi más popularidad que el poema en sí (quien compraba mi libro de poemas y no encontraba en él las notas a *La tierra yerma*, pedía que le devolvieran el dinero). Pero no creo que estas notas hicieran daño a otros poetas; no puedo, en verdad, recordar a ningún buen poeta contemporáneo que haya abusado de la misma práctica. (En cuanto a Miss Marianne Moore, *sus notas* a los poemas que escribe son siempre pertinentes, curiosas, terminantes y no estimulan en modo alguno a los investigadores de orígenes.) No, no me siento culpable por el mal ejemplo que pude dar a otros poetas, sino por haber fomentado una errónea clase de interés en los buscadores de fuentes. Era justo, sin duda, que yo pagara mi tributo a la obra de Miss Jessie Weston, pero lamento haber impulsado a tantos inquisidores en una cacería infructuosa tras los naipes de Tarot y el Santo Graal.

Mientras reflexionaba en la posible comprensión de un poema por la explicación de sus orígenes, encontré una cita de C. G. Jung que tenía relación con el asunto. El párrafo estaba transcrito por Fray Victor White, O. P., en su libro *Dios y el inconsciente*, cuando expone la radical diferencia que existe entre el método de Freud y el de Jung. Dice Jung: “Es una verdad generalmente reconocida que los hechos físicos pueden ser contemplados de dos maneras: desde el punto de vista mecanicista y desde el punto de vista energético. El mecanicista es puramente causal: desde este punto de vista todo hecho se concibe como el resultado de una causa. . . . El energético, en cambio, es esencialmente finalista; el hecho se investiga de efecto a causa, dando por cierto que la energía constituye la base esencial de la transformación de los fenómenos. . . .”

La cita está tomada del primer ensayo incluido en el volumen *Contribuciones a la psicología analítica*. Y agrego otra frase, no citada por el Padre White, que inicia el párrafo siguiente: “Ambos puntos de vista son indispensables para comprender los fenómenos físicos”.

La observación de Jung me parece de una sugestiva analogía con nuestro tema. Podemos explicar un poema investigando de qué está hecho y por qué causas fué escrito, y la explicación puede ser un preliminar necesario para comprenderlo. Mas para comprender un poema es también necesario —y en la mayoría de los casos, más que necesario— que procuremos captar lo que el poema intenta ser; quizá debiéramos decir —para emplear uno de esos términos que desde hace mucho tiempo no me inspiran confianza— que procuremos captar su entelequia.

Quizá la forma de crítica en que mayor es el peligro de confiar excesivamente en la explicación causal es la crítica biográfica, sobre todo cuando el biógrafo, para completar su conocimiento de los hechos externos, hace conjeturas psicológicas acerca de experiencias íntimas. No sugiero que la personalidad y la vida privada de un poeta muerto sean un terreno sagrado en donde el psicólogo no ha de aventurarse. El hombre de ciencia tendrá libertad suficiente para seguir todos los caminos a donde lo lleve su curiosidad, mientras la víctima haya muerto y las leyes de difamación no puedan invocarse para detenerlo. Tampoco hay razón alguna para no escribir vidas de poetas. Además, el biógrafo de un escritor debe poseer cierta habilidad crítica; debe ser un hombre de gusto y buen juicio, capaz de apreciar la obra de ese otro hombre cuya biografía emprende. Por otro lado, todo crítico seriamente interesado en la obra de un hombre, debe conocer parcialmente su vida. Pero la biografía crítica de un escritor es una tarea delicada en sí; el crítico o el biógrafo que, no siendo un avezado psicólogo, desarrolle su tema con la destreza analítica que adquirió en libros escritos por psicólogos, puede llegar a conclusiones todavía más confusas.

Saber hasta qué punto la información acerca del poeta nos ayuda a comprender su poesía no es tan sencillo como se piensa. Cada lector debe contestar por sí mismo a este problema, y no en términos generales, sino respondiendo a cada caso en particular, dado que la importancia de la información varía según el poeta de que se trate. El goce de la poesía es una experiencia compleja en la cual se mezclan muchas formas de satisfacción y que, según el criterio de los diferentes lectores, pueden estar mezcladas en proporciones diferentes. Daré un ejemplo: se admite, por lo general, que la mejor poesía de Wordsworth ha sido escrita en un período breve (breve en sí, y breve en proporción a los años en que Wordsworth vivió). Varios críticos han propuesto conjeturas que explican la mediocridad de su última producción. Hace algunas años, Sir Herbert Read escribió un libro sobre Wordsworth (un libro interesante, aunque, a mi modo de ver, su mejor apreciación de Wordsworth aparece en un ensayo más tardío incluido en *A Coat of Many Colours*) donde explicaba los altibajos del genio de Wordsworth por los efectos que tuvo en él su relación con Annette Vallon,

cuyos detalles se conocieron entonces. Más recientemente, Mr. F. E. Bateman ha escrito también un libro sobre Wordsworth de considerable interés (dicho sea de paso, su capítulo sobre "Las dos voces" ayuda a comprender el estilo de Wordsworth); en este libro sostiene que Annette no es una figura de tanta importancia como creía Sir Herbert Read, y que el verdadero secreto estaba en que Wordsworth se enamoró de Dorothy, su propia hermana; según Mr. Bateman, esto explica en particular los poemas de Lucy y explica por qué, después de casado Wordsworth, se agotó su inspiración. Quizá tenga razón; su argumento es muy plausible. Pero el verdadero problema y que cada lector de Wordsworth debe resolver por su cuenta, es: ¿El hecho, en sí, tiene importancia? ¿Me permite, acaso, comprender mejor que antes los poemas de Wordsworth? En lo que a mí respecta, sólo puedo decir que el conocimiento de las fuentes de donde surgió un poema no me ayuda necesariamente a comprenderlo; demasiada información acerca de sus orígenes hasta puede romper mi contacto con él. No necesito luz alguna para comprender los poemas de Lucy fuera del fulgor que ellos mismos irradian.

No sostengo que en *ningún* contexto no sean pertinentes informaciones o conjeturas como las de Sir Herbert Read o Mr. Bateman. Son pertinentes si queremos comprender a Wordsworth, pero no conciernen de manera directa a nuestra comprensión de su poesía. O, más bien, no son pertinentes para comprender la *poesía en tanto que poesía*. Más aún, hasta llegaría a sugerir que en toda gran poesía hay algo que permanece inexplicable, por completo que sea nuestro conocimiento del poeta, y que ese algo es lo que más importancia tiene. Terminado el poema, algo nuevo ha sucedido, algo que no puede ser completamente explicado por *nada que haya sucedido antes*. Eso, creo yo, es lo que entendemos por "creación".

La explicación de la poesía por el examen de sus fuentes no es en modo alguno el método de toda la crítica contemporánea, pero es un método que responde al deseo de buena parte de los lectores; éstos desean, en efecto, que la poesía les sea explicada en términos ajenos a ella: la mayoría de las cartas concernientes a mis poemas que me llegan de personas desconocidas me piden una clase de explicaciones que están fuera de mis posibilidades. Hay otras tendencias, como las representadas por las investigaciones del profesor Richards sobre el problema de cómo puede enseñarse la apreciación poética, o por las sutilezas verbales de su distinguido discípulo, el profesor Empson. Y recientemente he advertido una evolución originada, sospecho, en los métodos pedagógicos del profesor Richards, que reacciona, en cierta forma, contra la atención que se presta al poeta en desmedro de su poesía. La encontramos en un libro publicado no hace mucho, *Interpretaciones*, serie de ensayos escritos por doce de los más jóvenes críticos, cada

uno de los cuales analiza un poema de su elección. El método consiste en tomar un poema muy conocido —cada uno de los poemas analizados en el libro es un buen poema dentro de su estilo —sin referirse al autor o al resto de su obra; analizarlo estrofa por estrofa, verso por verso, y exprimirlo hasta extraer la última gota de sentido que pueda encontrarse en él. Podríamos llamar a esta escuela la “crítica del limón exprimido”. Como los poemas se escalonan desde el siglo XVI hasta nuestros días y son muy diferentes entre sí —el libro comienza con “El fénix y la tórtola” y termina con mi “Prufrock” y “Entre niños de escuela”, de Yeats, y como cada crítico tienen su peculiar procedimiento, el resultado es interesante y algo confuso, y debe admitirse que estudiar doce poemas, analizándolos tan concienzudamente, es una forma muy cansadora de pasar el tiempo. Imagino que algunos de los poetas (todos están muertos, excepto yo) se sorprenderían al saber lo que significan sus poemas. Yo mismo tuve una o dos sorpresas menores (por ejemplo, me enteré de que la niebla, mencionada al principio de “Prufrock”, había logrado meterse de algún modo en la sala). Pero el análisis de “Prufrock” no era un intento de hallar sus orígenes en la literatura, ni en los más oscuros recintos de mi vida privada, sino de hallar el verdadero significado del poema (fuese o no el mismo que yo me había propuesto darle). Y por ello me sentí agradecido. Algunos ensayos me causaron buena impresión. Pero como cada método tiene sus propias limitaciones y peligros, es razonable mencionar los que considero tales, si se lleva a la práctica con el fin que, según me parece, sería el principal: ejercitar a los alumnos. Contra dichos peligros, el profesor debería ponerlos en guardia.

El primero es dar por cierto que no hay más que una interpretación válida del poema en su totalidad. Habrá detalles exegéticos, sobre todo en poemas de otra época, hechos concretos, alusiones históricas, el significado que tuvo cierta palabra en determinado momento, que pueden establecerse y sobre los cuales el profesor deberá informar a sus alumnos. Pero en lo que respecta al significado del poema en su totalidad, ninguna explicación lo agota: su significado es lo que el poema significa a los diferentes lectores sensibles. El segundo peligro —no creo que lo corran ninguno de los críticos del volumen mencionado, pero el lector, sí, está expuesto a él— es dar por cierto que la interpretación de un poema, para ser válida, debe informarnos necesariamente de lo que el autor trataba consciente o inconscientemente de hacer. Porque hay una tendencia tan general de creer que comprendemos un poema cuando hemos identificado sus orígenes y seguido paso a paso el tratamiento a que sometió el poeta sus materiales, que podemos convencernos fácilmente de que el proceso inverso es también exacto: cualquier explicación del poema explica, asi-

mismo, cómo éste ha sido escrito: El antes mencionado análisis de "Pru-frock" *me* interesó por que *me* ayudó a ver el poema por los ojos de un lector aplicado, inteligente, sensible. Lo cual no quiere decir que *él* viera el poema por mis ojos, o que algo tuviera que ver su explicación con las experiencias que me llevaron a escribirlo, o con lo que yo sentí mientras lo escribía. Y mi tercer comentario es el siguiente: me gustaría, a título de simple prueba, ver este método aplicado a algún poema nuevo, a algún poema muy bueno y que yo no conociera antes: entonces, después de leer su análisis, podría saber si estoy en condiciones de gozar del poema. Casi todos los poemas del volumen eran poemas que yo conocía y admiraba desde hacía muchos años y, luego de leer sus respectivos análisis, recobré con lentitud el sentimiento que despertaron originariamente en mí y por el cual los admiraba. Era como si alguien hubiese desarmado una máquina, dejándome con la tarea de armarla nuevamente. Sospecho, en realidad, que gran parte del valor de una interpretación es... que sea nuestra propia interpretación. Hay mucho que saber, quizá, acerca de este o de aquel poema, muchas circunstancias acerca de las cuales pueden instruirme los eruditos y que me ayudarán a evitar *una interpretación errónea*. Pero creo que la interpretación válida de un poema debe ser, simultáneamente, la interpretación del crítico que la hace y la de mis propios sentimientos al leerlo.

No me he propuesto dar un panorama total de los diferentes tipos de crítica literaria que se practica en nuestros días. Sólo deseaba señalar, primero, la transformación de la crítica literaria, transformación que, podríamos decir, empieza con Coleridge, pero que prosigue con velocidad creciente durante los últimos veinticinco años. A ello han contribuido las ciencias sociales aplicadas a la crítica y la enseñanza de la literatura (incluyendo la literatura *contemporánea*) en colegios y universidades. No deploro la transformación, porque me parece que ha sido inevitable. En esta época de incertidumbre, época en que los hombres viven asombrados por las nuevas ciencias, en que tan pocas cosas los lectores tienen o pueden considerar que tienen en común, en calidad de creencias, supuestos, ambiente social, ninguna zona explorable es terreno prohibido. Pero, en medio de tanta variedad, podemos preguntarnos qué hay, si algo hay, que deba ser común a toda la crítica literaria. Hace treinta años afirmé que la función esencial de la crítica literaria es "dilucidar las obras de arte y corregir el gusto". Esta frase puede sonar un tanto pomposa a nuestros oídos en 1956. Tal vez podría enunciarla de una manera más sencilla y aceptable para nuestros días diciendo que es "suscitar la comprensión y el goce de la literatura". Agregaré que en ella va implícita la tarea negativa de señalar lo que no debiera gozarse. Porque es función del crítico, en ocasiones, condenar las obras de segundo orden y poner en evidencia el fraude, aunque

debe subordinar este deber secundario a su deber principal: el elogio fundado y matizado de lo que es digno de elogio. Y quiero destacar que no considero que el goce y la comprensión sean actividades diferentes, una de orden emocional y otra de orden intelectual. Por comprensión no significo explicación, aunque la explicación de lo que es susceptible de explicarse pueda ser, a menudo, un preliminar necesario para la comprensión. Un ejemplo muy sencillo: conocer los vocablos y los giros poco familiares es un preliminar necesario para comprender a Chaucer: esto es explicación. Pero uno puede dominar el vocabulario, la ortografía, la gramática y la sintaxis de Chaucer (llevemos las cosas más allá: podemos estar perfectamente informados sobre la época de Chaucer: hábitos sociales, creencias, conocimientos e ignorancias) y, no obstante ello, *no comprender la poesía*. Comprender un poema es gozar de él por las buenas razones. Podríamos decir: obtener todo el goce que sea capaz de darnos, porque gozar de un poema desvirtuando su sentido es gozar de una mera proyección de nuestra mente. El idioma es una herramienta de tan difícil uso que gozar de algo y obtener un goce de algo no parecen significar lo mismo; que decir "gozar de la poesía" y "obtener un goce de la poesía" no suenan exactamente igual. Y, en verdad, hasta el propio significado de goce varía con el objeto que lo inspira. Diferentes poemas, incluso, proporcionan satisfacciones diferentes. Es cierto que no gozamos completamente de un poema a menos que lo entendamos, y, por otro lado, es igualmente cierto que no lo entendemos completamente si no gozamos de él. Y esto significa gozar de él en la medida justa y de la justa manera con relación a otros poemas (en esta relación que existe entre nuestro goce de un poema y nuestro goce de otros poemas se demuestra el *gusto*). Y de todo ello se deduce —¿es necesario decirlo?— que la mala poesía *no debería* producirnos ningún goce, a menos que pertenezca a esa clase de poesía cuya torpeza misma suscita nuestro humorismo.

Señalé que la explicación puede ser un preliminar necesario de la comprensión. Me parece, sin embargo, que no necesito explicación para comprender ciertos versos. Éstos de Shakespeare, por ejemplo:

*Full fathom five years lies . . .*¹

O éstos de Shelley:

Art thou pale for weariness

*Of climbing heaven and gazing on the earth . . .*²

porque en los ejemplos citados, y en gran cantidad de otros versos, nada veo que deba explicarse (esto es: nada que me ayude a comprenderlos mejor

¹ A más de cinco brazas yace tu padre . . . (*The Tempest*, I, 11.)

² Estás pálida acaso del cansancio de trepar por los cielos y mirar fijamente la tierra . . . (*To the Moon*.)

y, por lo tanto, a gozar más de ellos) y que pueda desviarme para siempre del *poema en tanto que poesía*, en vez de encaminarme hacia su comprensión. La razón más valedera que tengo, quizá, para creer que no estoy engañado al pensar que comprendo los versos de Shakespeare y de Shelley que acabo de citar, es que me causan la misma emoción cuando los repito ahora que hace cincuenta años.

La diferencia entre el crítico literario y el crítico que ha pasado las fronteras de la crítica literaria no consiste, pues, en que el crítico literario sea "puramente" literario o que no tenga más intereses que los literarios. Un crítico interesado exclusivamente en "literatura" tendría muy poco que decirnos, porque su literatura sería pura abstracción. Los poetas tienen otros intereses además de la poesía; en caso contrario, su poesía sería hueca. Son poetas porque su interés dominante ha sido trasmutar en poesía su experiencia y su pensamiento (y experiencia y pensamiento implican intereses que están más allá de la poesía). Por lo tanto, el crítico es un crítico *literario* si su interés principal es ayudar a sus lectores a *comprender y a gozar*. Pero, al igual que el poeta, debe tener otros intereses, puesto que no es un mero técnico que conoce las reglas que deben observar los escritores de cuya obra se ocupa; el crítico debe ser un hombre total, que posea convicciones y principios, sabiduría y experiencia de la vida.

Podemos pues preguntar respecto a cualquier escrito que se nos ofrece como crítica literaria: ¿tiende a la comprensión y al goce? Puede no responder a este objetivo y ser no obstante ello una actividad legítima y útil, pero entonces debe conceptuarse un aporte a la psicología, o a la sociología, o a la lógica, o a la pedagogía, o a cualquier otra disciplina análoga, y ser juzgada por un especialista y no por un hombre de letras. No debemos identificar biografía con crítica; la biografía es generalmente útil al darnos explicaciones que pueden redundar en una mayor comprensión de la obra; pero pueden también, al dirigir nuestra atención hacia el poeta, desviarnos de la poesía en sí. No debemos confundir conocimientos —quiero decir, información de hechos— sobre la época de un determinado poeta, o sea sobre las condiciones sociales en que vivió, las ideas corrientes de su tiempo más o menos implícitas en sus escritos, el estado del idioma en aquel período, etc., con la comprensión de su poesía. Tales conocimientos, ya lo dije, pueden ser un preliminar necesario para comprender la poesía; más aún, tienen su propio valor histórico; pero en lo concerniente a la apreciación de la poesía, sólo pueden llevarnos hasta el umbral, y este umbral debemos franquearlo por nuestra propia cuenta. Desde el punto de vista expuesto en esta conferencia, no adquirimos los conocimientos antes mencionados con el propósito de trasladarnos a una época remota y ser capaces de pensar y sentir, al leer un determinado poema, cómo pudo pensar y sentir un

contemporáneo del poeta que lo escribió, aunque tales experiencias tengan su propio valor; el propósito consiste, más bien, en trascender las limitaciones de nuestra época, así como el poeta cuya obra leemos ha vencido las limitaciones de su época, para lograr la experiencia directa, el contacto inmediato con su poesía. Lo que más importa al leer una oda de Safo no es imaginar que habitamos una isla griega hace 2.500 años; lo que importa es la experiencia siempre igual para todos los seres humanos de todas las épocas y de todos los idiomas capaces de gozar de la poesía, o sea la chispa que puede saltar a través de esos 2.500 años. De allí que el crítico por quien siento mayor gratitud es el que puede hacerme ver algo que nunca he visto antes, o que he visto con los ojos nublados de prejuicios; el que me pone frente a frente con ese algo y luego me deja a solas. A partir de entonces dependo de mi propia sensibilidad, inteligencia y capacidad de juicio.

Si en la crítica literaria ponemos exclusivamente el acento en la comprensión, corremos el peligro de resbalar de la comprensión a la explicación; hasta corremos el peligro de ejercer la crítica como una ciencia, cosa que nunca puede ser. Por otra parte, si sobrestimamos el goce, corremos el peligro de caer en lo subjetivo e impresionista, y nuestro goce no habrá de darnos más provecho que una mera diversión o pasatiempo. Hace treinta y tres años, este último tipo de crítica, la impresionista, parece haberme causado el enojo que sentí cuando escribí sobre "la función de la crítica". Hoy me parece más bien que debemos ponernos en guardia contra la crítica puramente explicativa. Pero no quiero dejar a ustedes con la impresión de que deseo condenar la crítica de nuestro tiempo. Pienso que estos últimos treinta años han sido un período brillante de la crítica literaria inglesa y norteamericana. Tal vez, mirándolo retrospectivamente, hasta llegue a parecernos demasiado brillante. ¿Quién puede decirlo?

(Traducción de José Bianco)

T. S. ELIOT

LA REFORMA DE GOLDONI¹

GOLDONI fué, acaso, el autor dramático del siglo XVIII que más ha meditado sobre su poética, para emplear el nombre que el propio Goldoni empleaba. Realizador de obras maestras fué el único que llevó el planteamiento de tal poética, su solución, su combate a las tablas. Todo fué tema de su discurrir: las máscaras, la acción, el tiempo, el espacio, los personajes, el carácter, etcétera. Estaba, bueno es recordarlo, en mejor situación que nadie para ello, pero esta situación, precisamente por mejor, resultaba más compleja y más trabajosa.

El escribir, el reformar, el renovar no era para Goldoni tomar un papel y volcar en él sus ideas o lo que fuere, sino, y esto es muy difícil, imponer su voluntad a otras voluntades a menudo tan decididas como la del él, pero, desgraciadamente, en sentido contrario. Reformar era suplantar la comedia del arte por la de carácter, suplantarla en la misma fortaleza de aquélla. ¡Cuántas cosas para lograrlo! Primero convencer al público que estaba equivocado cuando se divertía con las antiguallas acostumbradas, segundo —y esto parece haber sido todavía más difícil— convencer a los actores que su propio interés los llevaba a abandonar la comedia del arte donde se hallaban tan cómodamente instalados para seguirlo en busca de un mundo que el propio autor entreveía a medias.

La lucha que se prolongó por años tuvo la virtud de hacerlo meditar repetidas veces en sus propósitos y que, si bien estas meditaciones transparentan las limitaciones propias de las que surgen de circunstancias contingentes cuando el que las realiza carece de mente especulativa, nos sumergen en un mundo vivo de debates y de combates.

Goldoni y su reforma.

A Goldoni gusta hablar de Goldoni. No es el autor que da aliento y vida y se queda luego quietecito en su rincón atento a cómo se desenvuelven sus criaturas. Goldoni se mezcla con sus personajes o, si no le es posible el hacerlo, exige que éstos hablan de él. Y lo hacen muy a menudo y siempre con mucha complacencia, porque Goldoni está muy satisfecho de ser Goldoni y no el Abate Chiari, por ejemplo, o, lo que sería peor, uno de esos

¹ En el año próximo pasado se cumplieron doscientos cincuenta del nacimiento de Goldoni; mucho se ha escrito sobre él pero éste, al igual que todos los temas, es inagotable y, quizás, inaccesible. Giramos en torno a ellos como Aquiles en torno al haya siempre nueva e insospechada; como él no podemos descubrir sino nuestra propia vida inajenable o inconfundible.

autorzuelos que a veces parecen divertirse en molestarlo y en crearle dificultades. Contra esos autores ignorantes y pedantes Goldoni pide la máxima severidad y la censura; sí, señor, Goldoni pide que haya censura para esa gentuza que se atreve a criticar las comedias del gran autor. Y lo consigue. Goldoni nos da noticias de todo esto en sus *Memorias* escritas a los ochenta años en París.

Goldoni encontró un teatro que debía ser reformado conforme a un plan prestablecido que seguirá al pie de la letra sin debilidades. El plan se aplicará sin apresuramiento; cómicos y público deberán acostumbrarse a las nuevas cosas, cuyo triunfo estaba descontado. Goldoni conocía muchos medios para triunfar y poseía las cualidades que llevan al triunfo: era paciente, tenaz y además poseedor de cierta cortesanía que el viejo autor ha de recordar con placer. Goldoni parece haber salido de una de sus comedias, es sagaz, ladino como *La vedova scaltra* o *La sposa sagace* y lentamente fué socavando los cimientos de la comedia del arte para construir en ese hueco un edificio sólido, moderno, bien ventilado, de cuyas ventanas asoman caritas picarescas que la sonrisa del autor corona desde el más alto balcón.

En las *Memorias* nos historia el proceso de esta reforma, pero no olvidemos que ellas son un verdadero monumento a la desenvoltura, a la cortesanía inteligente, a la picardía decorosa. Cuántas veces debemos sonreír si recordamos opiniones vertidas en otros momentos. ¿Dónde han ido a parar las mayores exigencias del público italiano y la superioridad de su teatro? Otra cosa es discutir en Italia cuando no es dado sospechar que se terminará en Francia y pensionado del Rey. Son tretas inocentes que nacen del temperamento de nuestro autor. Porque Goldoni ama por sobre todo la paz y el decoro. El primero de sus amores le sugiere callar o mitigar hechos y opiniones, el segundo lo guía certeramente en el modo de expresarlas.

Goldoni cuando habla de la reforma del teatro se refiere en todo momento a la comedia del arte, a través de las frases que dedica a *La Mandrágora* y luego en sus referencias a Molière podemos formarnos una idea muy clara del contenido de esta reforma. "*La Mandrágora* —dice— ha sido la primera comedia de carácter que caía en mis manos. Habría querido que después de esta comedia los autores italianos hubiesen compuesto otras, en que colocaran no ya intrigas novelescas sino caracteres tomados de la naturaleza. Pero correspondería a Molière ennoblecer la comedia y exponer en ella los vicios a la mofa y a la censura".

Vale decir que la reforma del teatro consistía (esto dicho a los ochenta años) en reemplazar las máscaras por caracteres tomados de la naturaleza y además en dar a tal comedia una finalidad didascálica. En la obra *Il*

teatro comico, escrita al promediar su existencia, advertimos que la reforma no presentaba este aspecto tan lineal, si bien no distaba mucho de lo expuesto posteriormente, pero en esa pequeña distancia hallamos la gran reforma de Goldoni que fué bastante más esencial de lo que el propio autor imaginaba; para captarla será conveniente dar más de un rodeo a fin de sortear el camino real que a menudo no es el más indicado.

Goldoni y las tres unidades.

El teatro de origen clásico respetó de siempre las tres unidades, pero este teatro no ha sido jamás teatro vivo, pese al éxito que esporádicamente pudo alcanzar tal o cual obra, hasta el siglo XVII en que Francia da al mundo su teatro que sabe llenar de vida los moldes añejos. A partir de ese siglo se respetaron las tres unidades y mucho costó a los románticos el desterrarlas. Ahora bien, encerrar una pieza en ellas no implica teatro convencional a menos que se quiera hacer entrar lo que no puede tener cabida. Bernard Shaw las respeta en su maravillosa comedia, acaso la más humana y sentida, *Cándida*, sin que el público lo advierta y, quizás, sin proponérselo el autor. Pero el teatro que es desarrollo y proceso ya es otra cosa. Goldoni distingue claramente estas dos clases de obras y afirma que de ser simple la comedia le corresponde el escenario único y fijo, mientras para las de intrigas no es posible usarlo sin caer en durezas e impropiedades.

Observemos de paso que si las unidades son tres, una de ellas, la de acción ha sido la menos discutida y la cuestión ha girado en torno de las de lugar y tiempo.

En *Il teatro comico*, obra con que inicia el año fastuoso de las dieciséis comedias nuevas, expone muy prolijamente sus razones: "Nosotros opinamos que se respeta la unidad de lugar siempre y cuando la comedia acontezca en la misma ciudad [vale decir que es dado pasar de un lugar a otro de esa ciudad sin dejar de respetarla, opinión que ni Corneille, ni Racine, ni Moratín aceptaban] y mucho más si se desarrolla en la misma casa [vale decir que se puede pasar de una habitación a otra, opinión que los autores citados tampoco compartían, basta para probarlo las salas de paso donde, generalmente, se desarrollaba la acción]. La unidad de lugar se respeta cuando la acción no pasa de Nápoles a Castilla, como solían hacer los españoles, y aun éstos comienzan a enmendarse y a preocuparse del espacio y del tiempo. De allí que, concluyo, si es dado encuadrar la comedia sin forcejeos o impropiedades dentro del escenario único que se lo respeta, pero, si por conservar la unidad de lugar, hubiera que introducir cosas y hechos absurdos más vale cambiar de escenario que violar las leyes de la verosimilitud".

Goldoni, lo advertimos, se extiende en la unidad de lugar que interpreta y de manera muy cómoda y personal, pero ¿qué dice de la unidad de tiempo? Una sola vez la cita "como solían hacer los españoles y aun éstos comienzan a enmendarse y a preocuparse del espacio y del tiempo". Debemos reconocer que es muy poco y menos que poco si lo comparamos con la insistencia machacona con que vuelve una y otra vez sobre la de lugar. ¿Por qué este silencio? Silencio tanto más sorprende si recordamos las zozobras de Corneille y las de nuestro humilde Moratín. A poco que analicemos las obras de nuestro autor captaremos el motivo. Goldoni respeta *siempre* la unidad de tiempo, pero su respeto nace de una falta de respeto: la unidad de tiempo no tiene ningún valor porque el tiempo real no lo tiene. En un solo día el Caballero de Ripafratta pasa del más helado desdén al enamoramiento más profundo; ¿es eso posible? Corneille ante un proceso igualmente difícil se creyó en la obligación de dar explicaciones; Goldoni no lo creyó necesario. ¿Qué importancia tiene el tiempo real? ¿Existe un tiempo real desde el momento en que se abre al bostezo la boca de la cueva de la maravilla? Goldoni sabía, acaso sin tener plena conciencia de ello, que el tiempo teatral es muy otra cosa y que ese tiempo mágico se jalona con elementos mucho menos abstractos. El más adecuado para crearlo es, sin duda, el espacio. El espacio y el movimiento que es multiplicación de espacio.

Mirandolina, la hermosa posadera, conquista al caballero misógeno sin apresuramientos chocantes, vale decir que la conquista se encierra en un tiempo ajustado, que no lo dan las horas que transcurren en el cuadrante del reloj sino el dinamismo espacial que nos arrastra en pos de sí. El salón de la posada con que se abre la comedia es reemplazado por un aposento que ocupan las dos cómicas de la legua que van de paso, y éste por el del caballero y a éste sucede el del Conde; luego, ya en el tercer acto, el modesto cuarto de plancha, reducto de Mirandolina; para acabar en un aposento de tres puertas que son tantas bocas abiertas hacia un espacio mayor que se sabe que está allí y que por lo tanto cuenta. El teatro es arte visual que rodea el divino espiral de la palabra. ¿Qué importa encerrar la acción en diez, en veinte o más horas? Entre el propósito de Mirandolina y su cumplimiento ha corrido mucho espacio, mucho movimiento, mucha vida, vale decir mucho tiempo. Goldoni ya había captado que el teatro no es realidad sino magia, hecho que nosotros volvemos a descubrir penosamente liberados del embotamiento originado por tantos años de realismo y naturalismo. Goldoni llega aún más lejos: en *Gli Innamorati* no habrá ni siquiera tiempo-espacio, todo acontece en un solo lugar, o casi¹, pero la

¹ En una escena de la citada comedia, Goldoni se vale de un recurso ingenioso para echar ancla en otro espacio. Los enamorados se han reconciliado una vez más, ya se han

sucesión vertiginosa de las rencillas, rupturas, reconciliaciones de los jóvenes es la cabalgata de horas espectrales.

El mundo de Goldoni.

Goldoni dice repetidas veces en sus *Memorias* que la reforma del teatro fué el objeto de su entera existencia; en el prólogo de tales *Memorias* se califica a sí mismo: "un hombre extraño que intentó reformar el teatro de su país". Ahora bien, tal reforma comprendía dos aspectos: suplantar la comedia del arte por la de carácter de origen erudito, el primero. En una de las escenas fundamentales de *Il teatro comico*, Horacio, que expone a través de toda la obra las ideas del autor, afirma: "Los franceses han triunfado en el arte de las comedias un siglo entero; ahora correspondería a Italia probar que en ella no se ha perdido la semilla de los buenos autores, porque después de los griegos y latinos fueron los primeros que enriquecieron e ilustraron el teatro". Si recordamos lo que leímos en las *Memorias* cabe preguntar a qué teatro y a qué autores se refiere, pero ya contamos con repetidas pruebas de que esta obra, dedicada a Luis XVI, no es la más apropiada para seguir el pensamiento del autor en los años de su madurez maravillosa.

En la época que escribè *Il teatro comico*, Goldoni no tiene ningún empacho en recordar la gloria teatral de Italia que contó con grandes nombres en los siglos renacentistas, pero, esto se sobrentiende, ese gran teatro fué perdiendo la vitalidad indispensable para llegar al alma del pueblo, que se volcó entera en el de la comedia del arte. Con la decadencia de ésta faltó al país casi enteramente la expresión dramática, ya que los antecesores inmediatos de Goldoni carecieron no sólo de la genialidad de éste sino también de las circunstancias que facilitaban tal proceso. Goldoni —y esto es muy importante— era autor que rodaba caminos llevando a su zaga una compañía de cómicos: Pantalón, Arlequín, Brighella, Colombina, etc., seres vivos en un mundo vivo. El teatro que llegara a ellos y fuera transmitido por ellos no podía ser de minoría. Esa es la gran reforma de nuestro autor: suplantar la comedia del arte por la de carácter no habría tenido importancia alguna si esta comedia de carácter no hubiera bebido la vida en su

de sentar a la mesa, pero antes de llegar a ella se ha iniciado una nueva disputa, disgustados pasan al comedor, ¿qué acontece en él? ¿De qué medio se vale Goldoni para hacernos asistir a ese almuerzo? El más común sería el de correr una cortina y mostrarnos el tal comedor, pero no se vale de él, no aumenta espacio real, que no importa; Goldoni crea la imagen del espacio en la mente del espectador, que es lo que importa. Las palabras de Tognino y de Lisetta, los criados, que espían por el ojo de la cerradura y van comunicando lo que ven y oyen, derriban paredes e introducen espacio.

misma fuente; si, como insistía Goldoni, no hubiera seguido las leyes de la naturaleza.

Pero ¿qué son estas leyes de la naturaleza? Goldoni creía que con esa frase lo explicaba todo y no advertía que no aclaraba nada. Porque ¿cuáles son las leyes de la naturaleza? Leopardi nos habla de la época feliz en que el bosque y el río eran seres vivientes. Las leyes naturales de esa época no pueden ser las nuestras, ni, evidentemente, las leyes naturales de la comedia del arte en su origen podían ser las de Goldoni, las del hombre del tercer estado del siglo XVIII.

La literatura sigue paso a paso la vida y es su expresión; en el siglo XVIII la comedia del arte debía volver a la plebe de donde había salido y que se había mantenido inmutable en su "tempo". Para los demás era un desecho incalificable. Pero los demás se habían desprendido ya de lo genérico o aspiraban a desprenderse; los demás pretendían *distinguirse*. Fundamentalmente la lucha de clases ha sido la lucha en pos de la distinción y los medios materiales no fueron sino *medios* para lograr tal distinción, tal diferenciación ¹.

En la escena citada más arriba Horacio agrega: "No es dado decir que los franceses no posean en sus comedias caracteres hermosos y bien sostenidos, ni que no manejen bien las pasiones ni que sus conceptos no sean agudos o brillantes, pero los espectadores de ese país se conforman con muy poca cosa. Un solo carácter basta para sostener una comedia francesa. En torno a una sola pasión bien llevada giran una cantidad de períodos que, con la fuerza de la expresión, adquieren un aspecto novedoso. Nuestros italianos quieren más. Quieren que el carácter principal sea fuerte, original y natural, que *casi todas las personas que intervienen en los episodios sean otros tantos caracteres*".

Cuando Goldoni habla del teatro francés se refiere naturalmente al de Molière, de la misma manera que se refiere al propio cuando habla del italiano; en las frases reproducidas se advierte que tenía una idea muy clara de la diferencia entre los dos teatros. Sin embargo no captó la importancia de tal diferencia, ni que en ella consistía su reforma, la gran reforma. Goldoni siguió creyendo que con escribir concienzudamente las comedias, con estudiar los papeles, con transformar las máscaras en caracteres reviviría el viejo teatro; eso lo quiso probar con la pequeña farsa intercalada en *Il teatro comico*; precisamente esa farsa demuestra todo lo contrario. Es interesante destacar una vez más cómo el hombre genial llega a su meta aun por caminos errados y también interesa destacar cómo ha sido Gol-

¹ Acaso no es posible afirmar lo dicho para el momento actual en que, desdeñados por muchos los valores del espíritu, los bienes materiales son meros medios de goce.

doni, ese autor que, según Carducci y muchos, vivía "con plena indiferencia por todo lo que no fuera la comedia en que pintó la vida italiana reducida al corazón de Venecia", el que captó en profundidad esa gestación del ser, mejor dicho esa liberación del ser que caracteriza la época moderna.

Molière nos dió ese ser en su complejidad, pero no dió el complejo vital y el mundo sigue viéndose en sus obras como una pirámide, sostén del héroe, del protagonista, del carácter; esto era para Goldoni abstracción, no vida, era teatro que no se basaba en las leyes naturales.

Para Goldoni las leyes naturales exigían un mundo circular en que todos eran dueños y señores, vale decir un mundo en que "casi todas las personas eran otros tantos caracteres". ¿Logró darnos este teatro? Muy contadas veces y aun en éstas no completamente, pero logrado o no el teatro de Goldoni es la avanzada de su época y no me refiero sólo a Italia. Si quisiéramos ilustrar con un ejemplo elegiría *Il ventaglio* o *Le Baruffe Chiozzotte*. En cualquiera de las dos se concreta su teatro. En *Il ventaglio* catorce personas que pertenecen a distintas clases sociales: un noble rico, un noble pobre, un comerciante logrero, una campesina, una mercera, etc., todos ellos sumergidos en sus angustias económicas o sentimentales, viven su vida completa, señores todos de ese existir que se entrecruza con otros existires, pero que no son ni más importantes ni menos importantes, unos y otros obran sobre los demás y si la señora puede ayudar a estorbar las vicisitudes amorosas de la muchacha labriega, los chismes de la mercera charlatana pueden desviar y aun destruir la dicha de la señora. El mundo de *Il ventaglio* ya es un mundo nuevo, el mundo que se encerrará en el *slogan* sagrado: libertad, igualdad, fraternidad. Ya no "érase un zapatero", sino un hombre que además de ser lo que es por sacrosanta fuerza del ser trabaja de zapatero, el oficio completa el individuo, éste no naufraga en él. El labrador, el cazador no sólo son seres a quienes les pasan cosas sino seres que se introducen en las cosas y las van creando o alterando. En mayor o menor escala, naturalmente, porque el ser tenía conciencia de su existir sin que ello fuera la libertad total para su desarrollo, pero eso no importaba; desde el momento que el hombre siente que es, nadie podrá adueñarse de él. Nadie podrá encerrarlo en lo genérico: aunque intervenga en el más pequeño episodio querrá actuar como un carácter. Esto lo exigía, nos dice Goldoni, su pueblo inquieto y valiente, porque el mayor valor del hombre es conocer "l'infinita vanità del tutto" y "di che lagrime grondi e di che sangue" el cetro de los príncipes y seguir viviendo como hombre de bien.

El teatro de Goldoni es el del hombre rescatado; por eso, y no por el tan decantado respeto por las leyes naturales, los románticos, que esculpieron el yo con mayúscula, lo saludaron precursor.

RENATA DONGHI HALPERIN

LA GRAN ESCALERA DEL PALACIO LEGISLATIVO

EL libro que leo se me cae de las manos, la música que escucho parece materia pegajosa y densa que obturara mis oídos; hablo con mi madre y siento que las palabras se me congelan en el borde de los labios, escribo una carta a M. —tengo mucho que contarle— pero a las dos líneas interrumpo la escritura. Me detengo a la puerta del cine: no saco la entrada, tampoco asisto al viernes de la seductora Eva ni al té de la frívola Elena. Sobre mi mesa de trabajo han dejado ellas, con sus propias manos, la invitación. Se pasmarán de asombro cuando sepan que no asistiré. ¡Cómo! No asistir yo, el ornato de sus salones, la sal y la pimienta de sus veladas; yo, que disipo la tristeza, que electrizo a la concurrencia, que ahuyento las sombras de las caras y que dilato los pechos oprimidos... Y ni siquiera siento, ni siquiera me apena esta inasistencia. Como un criado al que le falta tiempo para llegar rendido hasta su cama, voy cerrando, una tras otra, las puertas del mundo.

¿Será que voy a morir muy pronto? Pero si me siento lleno de salud, nada me duele, mi pulso es normal, no tengo fiebre; por lo demás, no soy un anciano: apenas tengo treinta años. Sin embargo, todo se me cae de las manos, lo poco que hago es automático, maquinal, falto de vida y calor. Me miro con indiferencia, me aburre mi propio ser, quisiera verlo muy lejos de mí. De mañana, es atroz el espectáculo: saco una pierna de entre las sábanas y su vista me produce el efecto de un animal de presa. Llego al colmo del horror cuando al hacer mis abluciones matinales veo reflejarse mi cabeza en el espejo. Esa cabeza... en otro tiempo admiración de mis ojos, orgullo de mis sentidos.

Conozco al causante de mi extraña libertad. Es —no quiero demorar más esta confesión— la gran escalera del Palacio Legislativo. El jueves pasado tuve que ir al Palacio. Estaba bien atrasado en el pago de unos impuestos. Las oficinas de dichos impuestos se ubican en el tercer piso. Empecé a subir la gran escalera. De pronto me quedé clavado en su quinto escalón. Sentí que me absorbía y que al absorberme me libraba del resto. Era ella, pues, lo único que me interesaba. Subirla y bajarla. Descendí los pocos escalones subidos y una vez en el arranque de la escalera me puse a contemplarla largamente. Hice el sensacional descubrimiento de que un escalón se compone de una losa acostada y de una losa parada. Entonces se me reveló con perfecta claridad que si subimos veremos primero la

losa parada y, en seguida, la losa acostada; y que, del mismo modo, si bajamos veremos primero la losa acostada y después la losa parada. Otra revelación: como a cada escalón corresponde un paso de nuestras piernas, ocurre que acabamos por no saber si son nuestros pasos los que suben por los escalones o si los escalones suben por nuestros pasos. Algo más y de máxima importancia: los rellanos. En ellos no se mira la vida desde lo alto, no lanzamos miradas de desprecio a los viles mortales; estos rellanos no son una meta y opuestamente no vamos a detenernos en los mismos a conmovernos con nuestras penas. No, sería bien infantil, bien miserable encarar el rellano desde el punto de vista de nuestros sufrimientos. Por el contrario, debemos encararlos como puros rellanos que son. ¿Y qué se mira desde ellos? Pues sólo escalones... que bajan si la vista se despeña en rumorosas cascadas desde lo alto del rellano hacia la base de la escalera; que suben si los ojos, armados de zapatos herrados y de gruesas cuerdas, emprenden la fatigosa ascensión en pos del próximo rellano. Y hablando de ellos: son doce los de esta gran escalera de mármol rosa del Palacio Legislativo, sombrío edificio cuya construcción es muy anterior al descubrimiento del ascensor.

Ahora bien, si como he dicho el primero y el segundo de tales rellanos nos permite contemplar, de acuerdo con el capricho del ojo, el juego ya ascendente ya descendente de los peldaños, no ocurrirá igual cosa si nos encontramos situados en el tercer rellano de cada piso. El arquitecto que diseñó esta escalera los situó en un abrupto recodo, de ángulo tan agudo, que no permite ver, ni por asomo, tramo alguno de la escalera. Efecto desconcertante y diría que hasta desmoralizador del ánimo. Cuando por vez primera llegué a ese rellano caprichoso en el primer piso, como no viera las escaleras que había dejado a mis espaldas así como las que me llevarían al segundo piso del Palacio, sentí que mis piernas se encabritaban como caballos plantados ante el abismo. Desazón, angustia, inestabilidad se apoderaron de mí, en tanto que los ojos, faltos de un punto de referencia, giraban locamente en sus órbitas como vanas ardillas en su rueda. Pero no podía volverme atrás: aún me faltaban dos pisos. Hice un enorme esfuerzo de voluntad y seguí adelante. Brutalmente, como el zarpazo de un tigre se me presentó de nuevo la escalera en toda su grandiosa majestad. ¡Ay, cuán vana alegría! Al instante volví a caer en el mismo abatimiento y desesperanza: habiendo subido unos pocos escalones se me ocurrió mirar lo que dejaba a mis espaldas. Ni rastro de rellano pudieron descubrir mis ojos.

.....

Como es de suponer no pagué el impuesto. En cambio, tres veces seguidas subí y bajé la gran escalera. La hora me era propicia, había mucho público, yo era uno más que pisaba aquellos sublimes escalones y nadie se

detendría a señalarme con dedo acusador. Además, ¿qué sabía yo si parte de ese público estaba allí por mis mismas razones? Pero esto me tiene sin cuidado. La escalera es monumental, su gran anchura permite que suban y bajen por ella cómodamente hasta diez personas, las cuales, dicho sea de paso, no me dan ni frío ni calor. Ahora recuerdo que un suicida se despeñó por ella hará cosa de un año. No voy a enjuiciarlo ni mucho menos voy a maldecirlo por haber manchado con su sangre los hermosos escalones. Igualmente no voy a reírme del triste loco al que se le antojó defecar sobre sus mármoles. Para uno y otro la escalera tenía un sentido muy preciso. Esto tiene de singular la escalera: es siempre ella misma y al propio tiempo es también la libertad de quien la elija.

¡Mi libertad! He alquilado una casa frente al Palacio. Desde mi ventana la atisbo como un amante y, en silencio, agradezco la friega que por las noches le da un empleado. ¿Acaso ha elegido, él también, su libertad? Una contrariedad, pero fácilmente salvable: sábados y domingos el Palacio está cerrado. Recorro entonces a la escalera del Liceo; más modesta, cuatro rellanos simples y mármoles grises, pero, con todo, calma mi ansia de libertad y mantiene elásticas mis piernas para las grandes jornadas del Palacio Legislativo.

En cuanto a la seductora Eva y a la frívola Elena, en cuanto al amigo, a la música, al libro, la ida al cine, los encuentros eróticos, las vacaciones en la playa, los granos en la cara, los pésames, los catarros crónicos, el tranvía... olvidados. Sólo me interesa la gran escalera del Palacio Legislativo. Mi libertad depende de ella. ¿Que pueden echar abajo el Palacio y con él esta hermosa libertad? ¡Qué más da! —diría. La Ciudad tiene otros palacios y otras escaleras. Por ejemplo, las del Palacio de Justicia: monumentales, con mármoles jaspeados, con sesenta rellanos y recodos laberínticos. Creo que ganaría con el cambio. ¿No les parece?

VIRGILIO PIÑERA

EL CONVERSAR DEL REZO

EL conversar de los rezos a punto de ser dichos por el niño que va a la cama y el hombre en la escalera que sube a su moribundo amor en el cuarto alto, uno sin preocuparse de a quién mueva en su dormir y el otro lleno de lágrimas de que ella esté muerta,

gira en lo oscuro sobre el sonido que ellos saben crecerá
 hacia los cielos replicantes desde el verde suelo,
 desde el hombre en la escalera y el niño en su cama.
 El sonido a punto de ser dicho en los dos rezos
 para el sueño en tierra firme y el amor que se muere

serán un mismo dolor que va volando. ¿A quién han de calmar?
 ¿Dormirá ileso el niño o ha de llorar el hombre?
 El conversar de los rezos a punto de ser dichos
 gira sobre el listo y el muerto; y el hombre en la escalera
 no encontrará esta noche moribundo, sino viviente y cálido

en el fuego de su cuidado, a su amor en el cuarto alto.
 Y el niño, sin cuidarse de a quién suba su rezo,
 se ahogará en un dolor tan hondo como su tumba cierta
 y fijará la ola oscurecida a través de los ojos del sueño,
 arrastrándolo por la escalera hacia alguien que está muerto.

THE CONVERSATION OF PRAYER. The conversation of prayers about to be said /
 By the child going to bed and the man on the stairs / Who climbs to his dying love in
 her high room, / The one not caring to whom in his sleep he will move / And the other
 full of tears that she will be dead, / Turns in the dark on the sound they know will
 arise / Into the answering skies from the green ground, / From the man on the stairs
 and the child by his bed. / The sound about to be said in the two prayers / For the
 sleep in a safe land and the love who dies / Will be the same grief flying. Whom shall
 they calm? / Shall the child sleep unharmed or the man be crying? / The conversation
 of prayers about to be said / Turns on the quick and the dead, and the man on the
 stairs / To night shall find no dying but alive and warm / In the fire of his care his love
 in the high room. / And the child not caring to whom he climbs his prayer / Shall
 drown in a grief as deep as his true grave, / And mark the dark eyed wave, through the
 eyes of sleep, / Dragging him up the stairs to one who lies dead.

MUERTES Y ENTRADAS

CASI en la víspera incendiaria
 de varias muertes próximas,
 cuando uno al menos de tus más queridos
 y conocidos de siempre deba resignar
 los leones y el fuego de su respiro alado,
 de todos tus amigos inmortales

que elevaron los órganos del polvo computado
para emitir y cantar tu alabanza,
el que invocó lo más profundo ha de tener su paz
que no puede sumirse ni cesar
sin fin hacia su herida
en la extraña aflicción del polígamo Londres.

Casi en la víspera incendiaria,
cuando en tus labios y tus llaves
tejan, cerrando y abriendo, los extraños asesinados,
el más desconocido,
tu astropolar vecino, sol de otra calle,
emergerá a sus lágrimas.
Bañará su llovediza sangre en el mar varonil
que se adelantó para tus propios muertos
y su esfera urdirá con tu hebra de agua
y cargará las fauces de las conchas
con todo grito, desde que la luz
fulguró por vez primera en sus tonantes ojos.

Casi en la víspera incendiaria
de las muertes y entradas,
cuando próximos y extraños heridos sobre las olas de Londres
hayan buscado tu único sepulcro,
un enemigo, entre muchos, que bien sabe
lo luminoso que es tu corazón,
en la escrutada oscuridad, entre llaves y cuevas tembloroso,
se armará de centellas
para cerrar el sol; hundirá, alzará tus oscurecidas llaves
y fulminará a los jinetes justos,
hasta que aquel menos amado
teja el último Sansón de tu zodiaco.

(Traducción de Félix della Paolera)

DYLAN THOMAS

DEATHS AND ENTRANCES. On almost the incendiary eve / Of several near
deaths, / When one at the great least of your best loved / And always known must
leave / Lions and fires of his flying breath, / Of your immortal friends / Who'd raise
the organs of the counted dust / To shoot and sing your praise, / One who called
deepest down shall hold his peace / That cannot sink or cease / Endlessly to his wound /

UN HOGAR SÓLIDO

CLEMENTE (60 años); DOÑA GERTRUDIS (40 años);
MAMÁ JESUSITA (80 años); CATALINA (5 años);
VICENTE MEJÍA (23 años); MUNI (28 años);
EVA, extranjera (20 años); LIDIA (32 años).

Interior de un cuarto pequeño, con los muros y el techo de piedra. No hay ventanas ni puertas. A la izquierda, empotradas en el muro y también de piedra, unas literas. En una de ellas, Mamá Jesusita, en camisón de encajes y cofia de dormir de encajes. La escena muy oscura.

VOZ DE DOÑA GERTRUDIS. — ¡Clemente, Clemente! ¡Oigo pasos!

VOZ DE CLEMENTE. — ¡Tú siempre estás oyendo pasos! ¿Por qué serán tan impacientes las mujeres? Siempre anticipándose a lo que va a suceder, vaticinando calamidades.

VOZ DE DOÑA GERTRUDIS. — Pues los oigo.

VOZ DE CLEMENTE. — No, mujer, siempre te equivocas; te dejas llevar por tu nostalgia de catástrofes...

VOZ DE DOÑA GERTRUDIS. — Es cierto... pero esta vez no me equivoco.

VOZ DE CATALINA. — ¡Son muchos pies, Gertrudis! (*Sale CATITA, vestida con un traje blanco de los usados hacia 1865, botitas negras y un collar de corales al cuello. Lleva el pelo atado en la nuca con un lazo rojo*). ¡Qué bueno, qué bueno! ¡Tralalá! ¡Tralalá! (*CATITA da saltos y bate las palmas*).

DOÑA GERTRUDIS (*Apareciendo con un traje rosa de 1930*). — Los niños no se equivocan. ¿Verdad, tía Catalina, que alguien viene?

CATALINA. — ¡Sí, yo lo sé! Lo supe desde la primera vez que vinieron. ¡Tenía tanto miedo aquí, solita!

In many married London's estranging grief. / On almost the incendiary eve / When at
your lips and keys, / Locking, unlocking, the murdered strangers weave, / One who is
most unknown, / Your polestar neighbour, sun of another street, / Will dive up to his
tears. / He 'll bathe his raining blood in the male sea / Who strode for your own dead /
And wind his globe out of your water thread / And load the throats of shells / With
every cry since light / Flashed first across his thunderclapping eyes. / On almost the
incendiary eve / Of deaths and entrances, / When near and strange wounded on London's
waves / Have sought your single grave, / One enemy, of many, who knows well /
Your heart is luminous / In the watched dark, quivering through locks and caves, /
Will pull the thunderbolts / To shut the sun, plunge, mount your darkened keys / And
sear just riders back, / Until that one loved least / Looms the last Samson of your zodiac.

CLEMENTE (*Aparece en traje negro y puños blancos*). — Creo que tienen razón. ¡Gertrudis! ¡Gertrudis! ¡Ayúdame a buscar mis metacarpios! Siempre los pierdo y sin ellos no puedo dar la mano.

VICENTE MEJÍA (*Apareciendo en traje de oficial juarista*). — Usted leyó mucho, Don Clemente; de ahí le viene el mal hábito de olvidar las cosas. ¡Míreme a mí, completito en mi uniforme, siempre listo para cualquier advenimiento!

MAMÁ JESUSITA (*Enderezándose en su litera y enseñando la cabeza cubierta con la cofia de encajes*). — ¡Catita tiene razón! Los pasos vienen hacia acá (*se coloca una mano detrás de una oreja, en actitud de escuchar*), se han detenido los primeros... a no ser que a los Ramírez les haya sucedido una desgracia... esta vecindad ya nos ha hecho llevar muchos chascos.

CATALINA (*saltando*). — ¡Tú, duérmete, Jesusita! A ti no te gusta sino dormir:

Dormir, dormir,
que cantan los gallos
de San Agustín.
¿Ya está el pan?

JESUSITA. — ¿Y qué quieres que haga? Si me dejaron en camisón...

CLEMENTE. — No se queje, Doña Jesús. Pensamos que por respeto...

MAMÁ JESUSITA. — ¡Por respeto! ¿Y por respeto una tal falta de respeto?

GERTRUDIS. — Si hubiera estado yo, mamá... pero qué querías que hicieran las niñas y Clemente. (*Arriba se oyen muchos pasos. Se detienen. Vuelve el ruido de pasos.*)

MAMÁ JESUSITA. — ¡Catita! Ven acá y púleme la frente; quiero que brille como la estrella polar. Dichoso el tiempo en que yo corría por la casa como una centella, barriendo, sacudiendo el polvo que caía sobre el piano en engañosos torrentes de oro, para luego, cuando ya cada cosa relucía como un cometa, romper el hielo de mis cubetas dejadas al sereno, y bañarme con el agua cuajada de estrellas de invierno. ¿Te acuerdas, Gertrudis? Eso era vivir; rodeada de mis niños tiesos y limpios como pizarrines.

GERTRUDIS. — Sí, mamá. Y me acuerdo también de tu corchito quemado para hacerte ojeras; y de los limones que comías para que la sangre se te hiciera agua; y de aquellas noches en que te ibas con papá al Teatro de los Héroes. ¡Qué bonita te veías con tu abanico y las dormilonas en las orejas!

JESUSITA. — ¡Ya ves, hija, la vida es un soplo! Cada vez que llegaba al palco...

CLEMENTE (*interrumpiendo*). — ¡Por piedad, ahora no encuentro mi fémur!

JESUSITA. — ¡Que falta de consideración! ¡Interrumpir a una señora! (CATITA, *mientras tanto, ha estado ayudando a JESUSITA a arreglarse la cofia.*)

VICENTE. — Yo vi a Catita jugar con él a la trompeta.

GERTRUDIS. — Tía Catalina, ¿dónde olvidó usted el fémur de Clemente?

CATALINA. — ¡Jesusita! ¡Jesusita! ¡Me quieren quitar mi corneta!

MAMÁ JESUSITA. — ¡Gertrudis, deja en paz a esta niña! Y en cuanto a ti, te diré:

no es tan malo que mi niña enfermara,
como la maña que le quedara...

GERTRUDIS. — Pero mamá, no seas injusta, ¿es el fémur de Clemente!

CATALINA. — ¡Fea, mala! ¡Te pego! ¡No es su fémur, es mi cornetita de azúcar!

CLEMENTE (*a Gertrudis*). — ¿No se la habrá comido? Tu tía es insoportable.

GERTRUDIS. — No lo sé, Clemente. A mí me perdió mi clavícula rota. Le gustaban mucho los caminitos de cal dejados por la cicatriz. ¡Y era mi hueso favorito! Me recordaba las tapias de mi casa llenas de heliotropos. ¿Te conté que me caí, verdad? La víspera habíamos ido al circo. Todo Chihuahua estaba en las gradas para ver a Ricardo Bell; de pronto, salió una equilibrista, que parecía una mariposa y a la que no he olvidado nunca... (*Arriba se oye un golpe y Gertrudis se interrumpe.*)

GERTRUDIS (*continuando*). — ...por la mañana me fuí a las bardas, a bailar sobre un pie, pues toda la noche había soñado que era ella... (*Arriba se oye un golpe más fuerte.*)

GERTRUDIS. — ...Claro, no sabía que tenía huesos. Una, de niña, no sabe nada. Como me lo rompí, digo siempre que fué el primer huesito que tuve. ¡Se lleva uno cada sorpresa! (*Los golpes se suceden con más rapidez.*)

VICENTE (*atusándose el bigote*). — No cabe duda. Alguien llega, tenemos huéspedes. (*Canta*):

Cuando en tinieblas
Riela la luna
Y en la laguna
Canta el alción...

MAMÁ JESUSITA. — ¡Cállate, Vicente! No es hora de cantar. ¡Mira a estos inoportunos! En mis tiempos la gente se anunciaba antes de caerle a uno de visita. Había más respeto. ¡A ver ahora a quién nos traen, a cualquier extraño de esos que se casaron con las niñas! ¡Abate Dios a los humildes!, como decía el pobre de Ramón, a quien Dios tenga en su santa gloria...

VICENTE. — ¡Tú no cambiaste para bien, Jesusita! A todo le pones pero. Antes tan risueña que eras; lo único que te gustaba era bailar polkas. (*Tararea "Jesusita en Chihuahua" y hace unos pasos.*) ¿Te acuerdas como bailamos en aquel Carnaval? (*Sigue bailando.*) Tu traje rosa giraba, giraba, y tu cuello estaba muy cerca de mi boca...

JESUSITA. — ¡Por Dios, primo Vicente! No me recuerdes esas tonterías.

VICENTE (*riéndose*). — ¿Qué dirá ahora Ramón? Él, tan celoso... y tú y yo aquí juntos, mientras él se pudre solo, allá en el Panteón de Dolores.

GERTRUDIS. — ¡Tío Vicente! Cállese, va a provocar un disgusto.

CLEMENTE (*alarmado*). — Ya le expliqué, Doña Jesús, que en ese momento no tuvimos dinero para transportarlo.

JESUSITA. — Y las niñas, ¿qué esperan para traerlo? No me dé explicaciones, a usted siempre le faltó delicadeza. (*Se oye un golpe más fuerte.*)

CATALINA. — ¡Vi luz! (*Entra un rayo de luz.*) ¡Vi un sable! ¡Otra vez San Miguel que viene a visitarnos! ¡Miren su lanza!

VICENTE. — ¿Estamos completos? Pues ahora, ¡orden y nos amanezcamos!

CLEMENTE. — Faltan Muni y mi cuñada.

MAMÁ JESUSITA. — Ustedes, los extranjeros, siempre apartándose.

GERTRUDIS. — ¡Muni! ¡Muni! Alguien viene; a lo mejor es una de tus primas. ¿No te da gusto, hijo? Podrás jugar y reírte con ellas otra vez. A ver si se te quita esa tristeza. (*Aparece EVA, extranjera, rubia, alta, triste, muy joven, en traje de viaje de 1920.*)

EVA. — Muni estaba por ahí hace un momento. ¡Muni, hijito! ¿Oyes ese golpe? Así golpea el mar contra las rocas de mi casa... ninguno de ustedes la conoció... estaba sobre una roca, alta como una ola. Batida por los vientos que nos arrullaban en la noche. Remolinos de sal cubrían sus vidrios de estrellas marinas. La cal de la cocina se doraba con las manos solares de mi padre... Por las noches, las criaturas del viento, del agua, del fuego, de la sal, entraban por la chimenea, se acurrucaban en las llamas, cantaban en la gota de los lavaderos... ¡Tin, tan! ¡Tin, tin, tin, tin, tan!... Y el yodo se esparcía por la casa como el sueño... La cola de un delfín resplandeciente nos anunciaba el día. ¡Así! ¡Con esta luz de escamas y corales! (*EVA, al decir la última frase, levanta el brazo y señala el raudal*

de luz que entra en la cripta. Arriba separan la primera losa. El cuarto se inunda de sol. Los trajes lujosos están polvorientos y los rostros pálidos. La niña CATALINA salta de gusto.)

CATALINA. — ¡Mira, Jesusita! ¡Viene alguien! ¿Quién lo trae, Jesusita: Doña Difteria o San Miguel?

MAMÁ JESUSITA. — ¡Espera, niña, vamos a ver!

CATALINA. — A mi me trajo Doña Difteria. ¿Te acuerdas de ella? Tenía los dedos de algodón y no me dejaba respirar. ¿A ti te dió miedo, Jesusita?

MAMÁ JESUSITA. — Sí, hermanita. Me acuerdo que te llevaron y el patio de la casa quedó sembrado de pétalos morados. Mamá lloró mucho y nosotras las niñas también.

CATALINA. — ¡Tontita! ¿Que no sabías que ibas a venir a jugar aquí conmigo? Ese día San Miguel se sentó junto a mí y con su lanza de fuego lo escribió en el cielo de mi casa. Yo no sabía leer... y lo leí. ¿Y era bonita la escuela de las señoritas Simson?

MAMÁ JESUSITA. — Muy bonita, Catita. Mi mamá nos mandó con lazos negros... y tú ya no pudiste ir.

CATALINA. — ¿Y aprendiste el silabario? Para eso me iba a mandar mi mamá. Y como es...

MUNI (*entra en pijama, con el rostro azul y el pelo rubio*). — ¿Quién será? (*Arriba, por el trozo de bóveda abierta al cielo, se ven los pies de una mujer suspendidos en un círculo de luz.*)

GERTRUDIS. — ¡Clemente, Clemente, son los pies de Lidia! ¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto! (*Todos callan. Empieza el descenso de Lidia, suspendida con cuerdas. Viene tiesa, con un traje blanco, los brazos cruzados al pecho, los dedos en cruz, la cabeza inclinada y los ojos cerrados.*)

CATALINA. — ¿Quién es Lidia?

MUNI. — ¿Lidia? Es la hija de tío Clemente y de tía Gertrudis, Catita. (*Acaricia a la niña.*)

MAMÁ JESUSITA. — ¡Éramos pocos y parió la abuela! Ya tenemos aquí a toda la serie de los nietos. ¡Cuánto mocoso! ¿Pues qué el horno crematorio no es más moderno? A mí cuando menos me parece más higiénico.

CATALINA. — ¿Verdad, Jesusita, que Lidia es de mentiritas?

MAMÁ JESUSITA. — ¡Fuera bueno, mi niña! ¡Aquí hay lugar para todo el mundo, menos para el pobre de Ramón!

EVA. — ¡Cómo creció! Cuando me vine era tan chiquita como Muni (*Lidia queda de pie, en medio de todos que la miran. Luego abre los ojos.*)

LIDIA. — ¡Papá! (*Lo abraza.*) ¡Mamá! ¡Muni! (*Los abraza.*)

GERTRUDIS. — Te veo muy bien, hija.

LIDIA. — ¿Y la abuela?

CLEMENTE. — No puede levantarse. ¿Te acuerdas que cometimos el error de enterrarla en camisón?

MAMÁ JESUSITA. — Sí, Lili, aquí me tienes acostada per secula seculorum.

GERTRUDIS. — Cosas de mi mamá, ya sabes, Lili, lo compuesta que fué siempre...

MAMÁ JESUSITA. — Lo peor será, hijita, presentarse así ante Dios Nuestro Señor. ¿No te parece una infamia? ¿Cómo no se te ocurrió traerme un vestido? Aquel gris, con las vueltas de brocado y el ramito de violetas en el cuello. ¿Te acuerdas de él? Me lo ponía para ir a las visitas de cumplido... pero de los viejos nadie se acuerda...

CATALINA. — Cuando San Miguel nos visita, ella se esconde.

LIDIA. — ¿Y tú quien eres, preciosa?

CATALINA. — ¡Catita!

LIDIA. — ¡Ah!, claro! Si la teníamos sobre el piano. Ahora está en casa de Evita. ¡Qué tristeza cuando la veíamos, tan melancólica, pintada en su traje blanco! Se me había olvidado que estaba aquí.

VICENTE. — ¿Y no te da gusto conocerme a mí, sobrina?

LIDIA. — ¡Tío Vicente! También a ti te teníamos en la sala, con tu uniforme, y en una cajita de terciopelo rojo, tu medalla.

EVA. — ¿Y de tu tía Eva, no te acuerdas?

LIDIA. — ¡Tía Eva! Sí, te recuerdo apenas, con tu pelo rubio tendido al sol... y recuerdo tu sombrilla morada y tu rostro desvanecido debajo de sus luces, como el de una hermosa ahogada... y tu sillón vacío meciéndose al compás de tu canto, después que ya te habías ido. (*Del círculo de luz brota una voz. Un discurso.*)

VOZ DEL DISCURSO. — La generosa tierra de nuestro México abre sus brazos para darte amoroso cobijo. Virtuosa dama, madre ejemplarísima, esposa modelo, dejas un hueco irreparable...

MAMÁ JESUSITA. — ¿Quién te habla con tanta confianza?

LIDIA. — Es Don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente, presidente de la Asociación de Ciegos.

VICENTE. — ¡Qué locura! ¿Y qué hacen tantos ciegos juntos?

MAMÁ JESUSITA. — Pero ¿por qué te tutea?

GERTRUDIS. — Es la moda, mamá, hablarle de tú a los muertos.

VOZ DEL DISCURSO. — Pérdida crudelísima, cuya ausencia lamentaremos más tristemente con el paso del tiempo, nos privas de tu avasalladora simpatía y dejas también a un hogar cristiano y sólido en la orfandad más atroz. Tiemblen los hogares ante la inexorable Parca...

CLEMENTE. — ¡Válgame Dios! ¿Pero todavía anda por allá ese botarate?

MAMÁ JESUSITA. — ¡Lo que no sirve, abunda!

LIDIA. — Sí. Y ahora es el Presidente de la Banca, de los Caballeros de Colón, de la Bandera y del Día de la Madre...

VOZ DEL DISCURSO. — Sólo la fe inquebrantable, la resignación cristiana y la piedad...

CATALINA. — Siempre dice lo mismo don Hilario.

MAMÁ JESUSITA. — No es don Hilario, Catita. Don Hilario hace la friolera de sesenta y siete años que murió...

CATALINA (*sin oírla*). — Cuando a mí me trajeron, decía: "¡Voló un angelito!" Y no era cierto. Yo estaba aquí abajo, solita, muy asustada. ¿Verdad, Vicente, verdad que yo no digo mentiras?

VICENTE. — ¡Dímelo a mí! Figúrense, yo llego aquí, todavía atarantado por los fogonazos, con mis heridas abiertas y... ¿qué veo? A Catita llorando: ¡quiero ver a mi mamá, quiero ver a mi mamá! ¡Qué guerra me dió esta niña! Con decirles que echaba de menos a los franceses...

VOZ DEL DISCURSO. — ¡Requiescat in pace! (*Empiezan a poner las losas. La escena se oscurece paulatinamente.*)

CATALINA. — Estuvimos mucho tiempo solitos ¿verdad, Vicente? No sabíamos qué pasaba, por qué nadie vino nunca más.

JESUSITA. — Ya te he dicho, Catita, nos fuimos a México. Luego vino la Revolución...

CATALINA. — Hasta que un día llegó Eva. Tú dijiste, Vicente, que era extranjera porque no la conocíamos.

VICENTE. — La situación era un poco tirante y Eva no nos decía ni una palabra.

EVA. — También yo estaba cohibida... y además pensaba en Muni... y en mi casa... aquí estaba todo tan callado. (*Silencio. Ponen la última losa.*)

LIDIA. — ¿Y ahora, qué hacemos?

CLEMENTE. — Esperar.

LIDIA. — ¿Esperar todavía?

GERTRUDIS. — Sí, hija, ya irás viendo.

EVA. — Verás todo lo que quieras ver, menos tu casa con su mesa de pino blanco y en las ventanas las olas y las velas de los barcos...

MUNI. — ¿No estás contenta, Lili?

LIDIA. — Sí, Muni, sobre todo de verte a ti. Cuando te vi tirado aquella noche en el patio de la Comisaría con aquel olor a orines que venía de las losas rotas, y tú durmiendo en la camilla, entre los pies de los gendarmes, con tu pijama arrugado y tu cara azul, me pregunté: ¿por qué?, ¿por qué?

CATALINA. — También yo, Lili. Tampoco yo había visto a un muerto azul. Jesusita me contó después que el cianuro tiene muchos pinceles y sólo un tubo de color: el azul.

MAMÁ JESUSITA. — ¡Ya no molesten a este muchacho! El azul le va muy bien a los rubios.

MUNI. — ¿Por qué, prima Lili? ¿No has visto a los perros callejeros caminar y caminar banquetas, buscando huesos en las carnicerías llenas de moscas, y al carnicero, con los dedos remojados en sangre a fuerza de destazar? Pues yo ya no quería caminar banquetas atroces buscando entre la sangre un hueso. Ni ver las esquinas, apoyo de borrachos, meadero de perros. Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niño: con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos. ¿Te acuerdas de ella, Lili? Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda, el nacimiento de los pueblos. . .

LIDIA. — ¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo. . . Y ya sabes, me llevaron a una casa extraña y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años. Yo pulía los pisos, para no ver los miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraban los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas en aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno. . .

MUNI. — Lo sé, Lili.

LIDIA. — Pero todo fué inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar la araña que vivió en mi casa —me decía a mí misma— con su hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados a estos ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar. Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían; de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas. . . pero no encontré el hilo, Muni. . .

MUNI. — Me lo dijiste en la Comisaría. En ese patio ajeno, lejos para siempre del otro patio en cuyo cielo un campanario nos contaba las horas que nos iban quedando para el juego.

LIDIA. — Sí, Muni. Y en ti guardé el último día que fuimos niños. Después sólo quedó una Lidia sentada de cara a la pared, esperando. . .

MUNI. — Tampoco yo pude crecer, vivir en las esquinas. Yo quería mi casa. . .

EVA. — También yo, Muni, hijo mío, quería un hogar sólido. Tanto

que el mar lo golpeará todas las noches, ¡bum!, ¡bum!, y él se riera con la risa de mi padre, llena de peces y de redes.

CLEMENTE. — ¿Lilí, no estás contenta? Hallarás el hilo y hallarás la araña. Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.

MUNI. — Sí, Lilí, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala: seremos el Mezcala.

GERTRUDIS. — A veces, tendrás mucho frío; y serás la nieve cayendo en una ciudad desconocida, sobre tejados grises y gorros rojos.

CATALINA. — A mí lo que más me gusta es ser bombón en la boca de una niña, o cardillo, ¡para hacer llorar a los que leen cerca de una ventana!

MUNI. — No te aflijas cuando tus ojos empiecen a desaparecer, porque entonces serás todos los ojos de los perros mirando pies absurdos.

MAMÁ JESUSITA. — Ay, ojalá, y nunca te toque ser ojos ciegos de pez ciego en lo más profundo de los mares. No sabes la impresión terrible que tuve: era como ver y no ver.

CATALINA (*riéndose y palmoteando*). — ¡También te asustaste mucho cuando eras el gusano que te entraba y salía por la boca!

VICENTE. — Pues para mí lo peor ha sido ser el puñal del asesino.

MAMÁ JESUSITA. — Ahora volverán las tuzas. No grites cuando tú misma corras por tu cara.

CLEMENTE. — No le cuenten eso, la van a asustar. Da miedo aprender a ser todas las cosas.

GERTRUDIS. — Sobre todo que en el mundo apenas si aprende uno a ser hombre.

LIDIA. — ¿Y podré ser un pino con un nido de arañas y construir un hogar sólido?

CLEMENTE. — Claro. Y serás el pino y la escalera y el fuego.

LIDIA. — ¿Y luego?

MAMÁ JESUSITA. — Luego Dios nos llamará a su seno.

CLEMENTE. — Después de haber aprendido a ser todas las cosas, aparecerá la lanza de San Miguel, centro del Universo. Y a su luz surgirán las huestes divinas de los ángeles y entraremos en el orden celestial.

MUNI. — ¡Yo quiero ser el pliegue de la túnica de un ángel!

MAMÁ JESUSITA. — Tu color irá muy bien, dará hermosos reflejos. ¿Y yo que haré, enfundada en este camisón?

CATALINA. — ¡Yo quiero ser el dedo índice de Dios Padre!

TODOS A CORO. — ¡Niña!

EVA. — ¡Y yo una ola salpicada de sal, convertida en nube!

LIDIA. — ¡Y yo los dedos costureros de la Virgen, bordando... bordando...

GERTRUDIS. — Y yo la música del arpa de Santa Cecilia.

VICENTE. — Y yo el furor de la espada de San Gabriel.

CLEMENTE. — Y yo una partícula de la piedra de San Pedro.

CATALINA. — ¡Y yo la ventana que mire al mundo!

MAMÁ JESUSITA. — Ya no habrá mundo, Catita, porque todo eso lo seremos después del Juicio Final.

CATALINA (*llora*). — ¿Ya no habrá mundo? ¿Y cuándo lo voy a ver? Yo no vi nada. Ni siquiera aprendí el silabario. Yo quiero que haya mundo.

VICENTE. — ¡Velo ahora, Catita! (*A lo lejos se oye una trompeta.*)

MAMÁ JESUSITA. — ¡Jesús, Virgen Purísima! ¡La trompeta del Juicio Final! ¡Y yo en camión! Perdóname, Dios mío, esta impudicia...

LIDIA. — No, abuelita. Es el toque de queda. Hay un cuartel junto al panteón.

MAMÁ JESUSITA. — ¡Ah! Sí, ya me lo habían dicho; y siempre se me olvida. ¿A quien se le ocurre poner un cuartel tan cerca de nosotros? ¡Qué gobierno! ¡Se presta a tantas confusiones!

VICENTE. — ¡El toque de queda! Me voy. Soy el viento. El viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas para mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermosas desconcidas... ¡Ah, frescura! (*Desaparece.*)

MAMÁ JESUSITA. — ¡Pícaro!

CLEMENTE. — ¡Ah, la lluvia sobre el agua! (*Desaparece.*)

GERTRUDIS. — ¡Leño en llamas! (*Desaparece.*)

MUNI. — ¿Oyen? Aúlla un perro. ¡Ah, melancolía! (*Desaparece.*)

CATALINA. — ¡La mesa donde comen nueve niños! ¡Soy el juego! (*Desaparece.*)

JESUSITA. — ¡El cogollito fresco de una lechuga! (*Desaparece.*)

EVA. — ¡Centella que se hunde en el mar negro! (*Desaparece.*)

LIDIA. — ¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba! (*Desaparece.*)

FIN

ELENA GARRO

V O C E S

HIERES y volverás a herir, porque hieres y te apartas. No acompañas a la herida.

Si no puede haber un extremo sin el otro extremo, ¿cómo pudo haber un infierno sin paraíso?

Sí, he estado equivocado, pero no solo. También las cosas han estado equivocadas.

Lo que dicen las palabras no dura. Duran las palabras, porque las palabras son siempre las mismas y lo que dicen no es nunca lo mismo.

En toda cosa hay un antes de su comienzo y un después de su fin, que borran su comienzo y su fin.

Lo que quiero es lo que quiero si no pienso. Si pienso es lo que pienso.

Cuando para acercarte a alguien te alejas de alguien, sólo te alejas de alguien.

Para lo muy poco que necesitas obtener, ¡cuánto necesitas merecer!

Lo que hay fuera de mí, a veces creo que es una imitación mal hecha de lo que hay dentro de mí.

ANTONIO PORCHIA

MORTALES DÍAS

A través de los días mortales, bajo el cielo que nadie comprende, corroboramos con un aire distraído la idea de un infierno levemente estructurado sobre las columnas de la carne, el espíritu o el desorden.

Aquí están los aconteceres: creados, no obstante, a imagen y semejanza nuestra, rumores desdichados de la ciudad, en la noche, y fétidas tinieblas de ambiciosos aposentos demasiado humanos que acumulan las huellas tristes, el desecho de una existencia condenada a todo, parecen cumplirse no a pesar nuestro precisamente sino de manera ajena, en el caos insidioso de una independencia atroz, a ratos como al descuido hasta ofrecer una gratuidad desconcertante. Del mismo modo la rama del verano y del invierno y las frutas y los animales transcurren del otro lado, por caminos oscuros de un reino más desconocido que extraño.

Nos fué dada a nosotros no la increíble indiferencia sino perplejidad para sostener una abierta realidad que a una broma indecente se asemeja; hombrecillos pensantes cargados de piadoso tabaco aventurados a la responsabilidad de cada uno de sus huesos y a la libertad inútil de los días ferozmente ocupados. Consecuentes, irritables vasos de la decepción que de pronto hallan que el hecho consumado los supera, que se habían equivocado, que nadie sabe en qué reside lo contrario del dolor, que no era eso, en absoluto, lo que habían pedido, que a través de la dulce y pausada elección de los pequeños actos, las comidas, las rosas, se vieron conducidos al súbito desastre. Remo Erdosain, José K., estupefactos, naturalmente, hallan que su propia perdición no les concierne mientras persiguen, como soñando, una música que conjeturan eterna y crece el viento circularmente en un jardín recluso y lejano. Así, la vana interrogación se vuelve hacia su propio centro, nuestros días mortales se levantan y caen como un fin en sí mismos y prosiguen colmados con las formas hurtadas a la imaginación tendida sobre el error. Éste es el sueño que logró Prometeo: Entonces,

¿qué sentido habrá de concederse a su rostro
 surcado por la furia, el orgullo y también la esperanza?
 Oscuro es todo esto; pero a veces cantamos, en la noche,
 y después retornaremos, tambaleando, al infierno
 que desde hace mucho tiempo rehusa
 la morada insensata del mero pensamiento.

JOAQUÍN O. GIANNUZZI

LENIN Y EL MOMENTO ACTUAL ARGENTINO

UN día —yo acababa de ingresar a la universidad— encontré un libro sobre el escritorio de mi padre que llegaba del campo; me dijo que lo había comprado en la estación del ferrocarril para tener alguna lectura durante el viaje. Era un volumen pequeño, toscamente impreso en papel de diario; se llamaba *El Estado y la revolución proletaria*. Lo llevé conmigo y lo leí con atención; después anoté una frase en una libreta; era una definición del autor, Vladimir Ilitch Uliánov (Lenin): “Es el fraile Torquemada convertido al marxismo”.

Hay juicios que expresamos en nuestra mocedad y que, a pesar del tiempo transcurrido, podríamos repetir sin variar un ápice. Son los que provienen de ese haz de preferencias y repulsiones inalienables que llamamos nuestra personalidad y que da sentido y continuidad a nuestra vida. Hay cosas que siempre amé y sigo amando; hay otras que siempre me inspiraron y me siguen inspirando una invencible retracción; entre ellas están el fraile Torquemada y también el marxismo.

En el mundo anunciado por Marx y que la revolución rusa de 1917 llevó al terreno de los hechos yo no puedo vivir; a lo sumo puedo agonizar, como un judío marrano en una cárcel de la Inquisición española; el libro de Lenin me lo demostraba claramente. Resolví ignorar al Torquemada soviético y su mente gótica y seguir leyendo lo que me gustaba. Era una reacción bastante natural; como todos los seres muy jóvenes nunca pensaba en mi muerte física ¿por qué iba a pensar en mi muerte civil?

Que fuera natural no significa que mi reacción fuera razonable. El universo no está hecho a nuestra imagen y semejanza como suelen creer

los muchachos; es lo que Ortega llama nuestra circunstancia, es decir, algo muy diferente de nosotros pero que es una hebra ineludible del hilo incierto de nuestro destino. Lenin ha incidido demasiado en nuestra época para que pudiera descartársele así, con desdén adolescente.

Años después advertí mi error; fué una tarde. Yo había convenido encontrarme en su casa con Homero Manzi, que vivía en Palermo muy cerca del parque. Con este amigo tan agudo y brillante —además del afecto que su muerte no ha dismiuído— yo tenía muchos motivos de unión, aunque nuestras ideas eran completamente distintas. Cuando estábamos en la universidad, Manzi había militado activamente en el partido radical personalista; en nuestro pasado, simpatizaba con los caudillos y la montonera.

Ese día, cuando entré en su casa, Manzi aún no había vuelto. La criada me hizo pasar al escritorio, un cuarto prolijo donde supongo que Manzi no escribió nunca; escribía en los cafés, en los taxímetros, en cualquier parte, esos versos llenos de encanto y nostalgia que son su aporte perdurable a nuestro cancionero popular. Al fondo, una ventana daba sobre un plátano de la calle Oro; el atardecer primaveral, filtrándose a través del follaje, llenaba la habitación de una luz apacible y verdosa. Para distraer la espera busqué un libro en la biblioteca; lo primero que encontré fué un volumen pequeño, toscamente impreso en papel de diario. Era de Lenin y se llamaba *Imperialismo, etapa superior del capitalismo*. Desde las primeras frases comprendí que esa obra contestaba muchos interrogantes que desde hacía años habían quedado para mí sin respuesta.

Cuando llegó Manzi estaba tan absorto en mi lectura que no lo oí entrar. “¿Qué estás leyendo?”, preguntó con curiosidad. Le mostré el libro. Empezó por reírse, con esa risa socarrona y sin embargo comunicativa que lo caracterizaba; sabía muy bien que lo que yo había estado leyendo no coincidía precisamente con mi pensamiento. Empezamos a conversar y confirmó mi impresión: ese opúsculo era el origen de gran parte de sus ideas y de las de sus amigos que yo había conocido en la universidad; mi temprano repudio de Lenin me había impedido saberlo. Agregó que uno de sus principales divulgadores había sido el dirigente aprista Raúl Haya de la Torre que cuando estuvo emigrado en Buenos Aires tuvo tanta influencia en un sector de la juventud estudiantil porteña.

Manzi me regaló el libro que concluí de leer ese mismo día. Desde entonces pienso que esa obra ha tenido en nuestra tierra en los últimos treinta años un influjo decisivo; que ha sido la Epístola a los romanos de nuestro nacionalismo, la antítesis misma de ese otro libro capital de nuestra historia: *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*.

Imperialismo, fase superior del capitalismo —tal es el título que lleva el libro en una edición correcta que adquirí posteriormente— no es un trabajo original. Es un resumen en forma de panfleto de un material bastante diverso. Sus fuentes principales son *Imperialismo*, extenso estudio del socialista liberal inglés J. A. Hobson publicado en 1902; *Das Finanzkapital*, del marxista ortodoxo austríaco Rudolf Hilferding publicado en Viena en 1910; y un olvidado libelo del olvidado pangermanista alemán Schulze-Gaevernitz *Britischer Imperialismus*, cuya fecha de publicación es 1906. Como se ve, para Lenin cualquier agua era buena para mover su molino. Escribió su panfleto en Zurich en 1916 y lo hizo publicar en Petrogrado en abril de 1917 pocos meses antes de producirse la revolución que lo llevaría al poder.

El objeto de la obra es doble: enfrentar un problema interno del socialismo e iniciar un nuevo tema de propaganda para la revolución mundial. Analizaremos sucesivamente los dos aspectos.

De las numerosas proposiciones que componen esa vasta construcción dogmática que es el marxismo, muy pocas son las que aún se mantienen en pie. La principal, que afirma que la revolución comunista al entregar los medios de producción al proletariado hará desaparecer inmediatamente el Estado, no ha sido confirmada por los hechos. Al contrario, en los países donde esa revolución se ha producido el Estado ha adquirido un poder y una extensión que no hubieran sido imaginados en el siglo XIX por las mentes más reaccionarias.

Otro de los postulados fundamentales del marxismo, el de la concentración capitalista, tampoco ha recibido confirmación. Marx creía que el capital no sólo era el adversario del proletariado sino también de la gran mayoría de los capitalistas. La libre competencia, arruinando ineludiblemente a los empresarios más débiles, aumentaría cada vez más el número de los pobres y reduciría el de los ricos hasta llegar al punto de que un ínfimo grupo de hombres serían dueños de toda la riqueza existente. Ése era para Marx el momento de la revolución mundial; con expropiar a esas pocas personas el proletariado universal recuperaría para sí el usufructo de todos los medios de producción.

La evolución del capitalismo industrial tampoco ha justificado esa profecía hecha a mediados del siglo pasado. La difusión cada vez mayor de las sociedades por acciones ha repartido el capital de las empresas en un número inmenso de propietarios. Estadísticas recientes demuestran que en Estados Unidos el número de accionistas de los grandes consorcios industriales es sensiblemente mayor que el de los operarios que ocupan. Además, las grandes empresas crean funciones y requieren servicios que han convertido en capitalistas a gran parte de sus asalariados. Por otra parte,

muchas de esas grandes empresas, en lugar de eliminar al pequeño empresario, han aumentado enormemente su número, como la industria automovilística que ha multiplicado en todas las ciudades y carreteras del mundo los talleres de conservación y reparación de automotores.

Marx asistió a lo que Werner Sombart llamó "el apogeo del capitalismo". Vió el ocaso en Europa del pequeño industrial, del pequeño comerciante, del pequeño rentista. Formuló su teoría sobre esas bases y no imaginó que el *big business* pudiera recrear y aumentar la clase de los pequeños y medianos capitalistas en lugar de eliminarla.

A fines de la pasada centuria, estos hechos, hoy evidentes, eran ya bastante claros y plantearon graves problemas a los teorizantes del socialismo. En 1899 Bernstein publica en Alemania su obra *Los postulados del socialismo* en la que afirmaba la necesidad de revisar la doctrina de Marx, provocando una ola de controversias ideológicas.

El materialismo dialéctico siempre pretendió ser para su creador una filosofía de la historia. En realidad, como el sistema de Hegel en el cual se funda —Marx es lo más parecido que pueda haber a Hegel, es Hegel al revés—, el materialismo dialéctico es una teología de la historia en la cual lo que Hegel llamó *Geist*, "Espíritu", es sustituido por el proceso de la producción económica.

Las raíces teológicas de la doctrina marxista quizá expliquen que la historia del socialismo tenga una vaga analogía con la historia de la Iglesia. Los congresos socialistas hacen pensar en los concilios porque tienen el mismo objeto: combatir los cismas y extirpar las herejías. Las proposiciones heréticas de Bernstein fueron condenadas en el Congreso del Partido Social-Demócrata alemán de 1899 como Arrio fué condenado por el concilio de Nicea y Lutero por el de Trento. El principal adversario de Bernstein, Kautsky, quedó como representante indiscutido de la ortodoxia marxista hasta que Lenin, convertido por la revolución soviética en pontífice máximo de la doctrina, lo excomulgara violentamente, calificándolo de "el renegado Kautsky".

Imperialismo, fase superior del capitalismo es un alegato destinado en primer término a restablecer ciertos principios fundamentales del marxismo que algunas mentes rebeldes pretendían discutir. El primero era el de la concentración capitalista.

Con gran acopio de datos Lenin demuestra la concentración de la producción en empresas cada vez más grandes en Alemania, Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Esa situación implica para él la supresión práctica de la libre competencia y la creación de monopolios por entendimiento entre esas ricas empresas todopoderosas para fijar precios, distribuir mercados y

controlar fuentes de materias primas. Para Lenin, pues, la profecía de Marx se ha cumplido íntegramente en este punto.

Otra consecuencia de la concentración de la producción es la aparición del "capital financiero", y el nuevo papel de los bancos. Según Lenin el proceso de concentración se produce también en la actividad bancaria: "de modestos intermediarios que eran antes —dice— se convierten en monopolistas omnipotentes que disponen de casi todo el capital monetario de todos los capitalistas y pequeños patronos, así como de la mayor parte de los medios de producción y de las fuentes de materias primas de uno o de varios países". El resultado es "una dependencia cada día más completa del capitalista industrial con respecto al banco". Y resumiendo su pensamiento explica: "Concentración de la producción; monopolios que se derivan de la misma; fusión de los bancos con la industria; he aquí la historia de la aparición del capital financiero y el contenido de dicho concepto". La consecuencia es la formación de una oligarquía financiera omnipotente.

La posición ideal del polemista consiste en atacar a su adversario sin rebatirlo. Afortunadamente para la subsistencia de la verdad, esa posición no siempre es posible. Para salvar el amenazado principio marxista de la concentración capitalista, Lenin omite totalmente las estadísticas que prueban el aumento de los tenedores de acciones, tanto de las empresas industriales como de los bancos, cuyo capital es también accionario. Elude el hecho de que la concentración industrial o bancaria no significa en modo alguno concentración capitalista. Veinte empresas pequeñas que pertenecen a veinte propietarios individuales representan una concentración de capital mucho mayor que una sola empresa grande poseída por millares de accionistas. Se limita a decir: "la experiencia demuestra que basta con poseer el 40 % de las acciones para disponer de los negocios de una sociedad anónima, pues cierta parte de los pequeños accionistas dispersos no tienen en la práctica ninguna posibilidad de participar en las asambleas generales, etc. La 'democratización' de la posesión de las acciones, de la cual los sofistas burgueses y los pretendidos social-demócratas que son oportunistas afirman (o afirman que esperan) la 'democratización' del capital, el acrecentamiento del papel y de la importancia de la pequeña producción, etc., no es en realidad más que uno de los medios de reforzar el poder de la oligarquía financiera". El argumento es endeble; que una importante minoría de accionistas pueda dirigir los negocios de una empresa no significa que absorba su producto; el resto de los copropietarios sigue en posesión de su capital y usufructúa los dividendos. Más débil aún es su defensa del principio marxista de la ineludibilidad del monopolio; en este punto Lenin no tiene más remedio que reconocer con palabras claras: "Naturalmente, bajo el capitalismo, el monopolio no puede nunca suprimir la competencia

en el mercado mundial de un modo permanente y por un período prolongado”.

Vencida aparentemente la primera dificultad y restablecido a su entender el imperio de la ortodoxia en el discutido punto de la concentración capitalista, Lenin emprende su guerra contra otra de las proposiciones heréticas de Bernstein, compartida por casi todos los ideólogos de la Segunda Internacional: la que niega el dogma marxista de la revolución violenta, fundado en la proletarización progresiva de la sociedad capitalista. A fines del siglo pasado ya aparecía con claridad que el capitalismo industrial había elevado el nivel de vida de las masas en lugar de disminuirlo y que un número cada vez mayor de obreros en los países más adelantados confiaba, para seguir mejorando su suerte, en la evolución progresiva y no en la revolución mundial. Este hecho era muy molesto para un marxista integral como Lenin; detenía su anhelada revolución, no sólo en Europa, sino en el mundo entero; para explicarlo Lenin recurrió al concepto de renta colonial.

¿Qué es la renta colonial? Según Lenin, es la forma típica de la explotación capitalista en la fase final y agónica del sistema: el imperialismo. ¿En qué consiste el imperialismo? En el despojo de los países económicamente atrasados —la gran mayoría de los que existen en el mundo— por unos pocos supercapitalizados.

Como se ve, desde un punto de vista puramente teórico el concepto de imperialismo surge de la intromisión preponderante de la idea de nación en la teoría de la lucha de clases. Así como la burguesía explota al proletariado, los países opulentos despojan a los desvalidos. Desde un punto de vista práctico, es la utilización del sentimiento nacionalista para la propagación mundial del comunismo.

¿Cómo explica Lenin que tan pocos países puedan explotar a tantos? Por una modalidad reciente del capitalismo: la exportación de capitales. Para Lenin la característica del capitalismo en los albores del siglo pasado fué la exportación de mercancías, el cambio de productos manufacturados por materias primas. Las ganancias producidas por ese tráfico constituyeron el capital financiero y empezaron por invertirse en los países adelantados; llegado el punto de saturación fueron exportadas a las regiones menos evolucionadas del orbe. Ese capital está representado por acciones que producen dividendos; los tenedores de esas acciones viven en los países adelantados y todos los años desprenden cupones adheridos a los títulos para percibir los intereses. Ese capital es parasitario y sus réditos representan una extorsión: “El capitalismo —dice Lenin— ha hecho nacer un puñado (menos de una décima parte de la población de la Tierra, menos de un quinto en el caso más favorable) de Estados particularmente ricos y poderosos que saquean a todo el mundo con el simple recorte del cupón. La

exportación de capitales da actualmente intereses que se elevan a ocho o diez mil millones de francos anuales, de acuerdo con los precios de antes de la guerra y según las estadísticas burguesas de entonces". (Se trata por supuesto de la guerra de 1914 y de francos oro.)

Es inútil subrayar que para un marxista la conclusión de Lenin es lógica. Si se parte del supuesto de que el valor de una mercancía es únicamente el del trabajo humano que contiene y que el capital que ha contribuido a producirla no merece ninguna retribución, evidentemente los intereses de los capitales invertidos en los países poco desarrollados constituyen un despojo. Pero para los que no comparten la ideología comunista, y más aún para los que la repudian con violencia, no pueden de ningún modo representar una forma de saqueo.

Menos lógico es Lenin cuando dice en tono peyorativo: "La exportación de capital influye sobre el desarrollo del capitalismo en los países en que aquél es invertido, acelerándolo extraordinariamente". Este hecho, auspicioso para un liberal que no simpatiza con las formas feudales y precapitalistas de la economía, también debería serlo para un marxista si se tiene en cuenta que para el creador de la doctrina el capitalismo es una etapa previa e ineludible del comunismo.

En cambio es muy sorprendente —aunque esté fundada en una cita de Engels— la conclusión principal de la obra. Para Lenin la función más importante de la "renta colonial" producida por la exportación de capitales es el soborno del proletariado en los países poderosos. "Es evidente —dice— que una superganancia tan gigantesca (ya que los capitalistas se apropian de ella, además de la que exprimen a los obreros de su propio país) permite corromper a los dirigentes obreros y a la capa superior de la aristocracia obrera. Los capitalistas de los países "avanzados" los corrompen, y lo hacen de mil maneras, directas e indirectas, abiertas y ocultas. Esta capa de "aristocracia obrera", de obreros aburguesados, completamente pequeño-burgueses en su manera de vivir por la cuantía de sus emolumentos y por su mentalidad es el apoyo principal de la Segunda Internacional, y hoy día el principal apoyo social (no militar) de la burguesía".

Con este argumento inesperado pretende Lenin concluir con las proposiciones heréticas de Bernstein y de sus partidarios. Para refutarlo bastan los hechos. Hay países altamente evolucionados —el caso típico es Inglaterra— que han perdido en las dos guerras mundiales de este siglo la casi totalidad de sus inversiones en el exterior; el soborno de esa extraña clase social, la aristocracia obrera, no puede pues producirse en la actualidad. Sin embargo, el dogma marxista de la revolución violenta sigue contando en esas naciones con muy pocos partidarios, quizá porque, a pesar de la des-

aparición de la renta colonial, el nivel de vida de sus obreros ha aumentado considerablemente.

Si la tesis principal del panfleto de Lenin fué siempre gratuita y es hoy caduca, no sucede lo mismo con los argumentos secundarios. Tuvieron y siguen teniendo considerable influencia en gran parte del mundo y particularmente en nuestro país. Por eso vale la pena resumirlos.

¿Dónde se invertían esos excedentes de capital de los países poderosos? En primer lugar, en las colonias.

Lenin dedica un capítulo a la expansión colonial de las grandes potencias europeas a fines del siglo XIX. Atribuye la política de expansión colonial a la formación de los grandes consorcios financieros e industriales. Sin entrar a discutir este discutible postulado, merece citarse el argumento que invoca en defensa de sus opiniones: "En la época del mayor florecimiento de la libre competencia en Inglaterra, en los años 1840-1860, los dirigentes políticos de ese país eran adversarios de la política colonial y consideraban como útil e inevitable la emancipación de las colonias y su separación completa de Inglaterra. M. Beer indica en un artículo publicado en 1898 sobre el imperialismo inglés moderno que un hombre de Estado inglés como Disraeli, tan inclinado en general al imperialismo, decía en 1852 que *las colonias son una rueda de molino que llevamos atada al cuello*".

Invocando a Hobson, Lenin señala el período 1884-1900 como el de más intensa expansión colonial por parte de los principales Estados europeos: "Según sus cálculos, Inglaterra adquirió durante ese período 3.700.000 millas cuadradas con una población de 57 millones de habitantes; Francia 3.600.000 millas cuadradas con 36,5 millones de habitantes; Bélgica 900.000 millas cuadradas con 30 millones de habitantes; Portugal 800.000 millas cuadradas con 9 millones de habitantes. La caza de las colonias a fines del siglo XIX, sobre todo desde la década del 1880, por parte de todos los Estados capitalistas, constituye un hecho universalmente conocido de la historia de la diplomacia y de la política exterior".

Según Hobson, una de las peculiaridades de la apropiación colonial es la formación de ejércitos con soldados de los pueblos sometidos: "En su mayor parte las refriegas por medio de las cuales conquistamos nuestro imperio indio fueron sostenidas por tropas indígenas. En la india, como durante los últimos tiempos en Egipto, los grandes ejércitos permanentes se hallan bajo el mando de los ingleses; casi todas las guerras de conquista en África, con excepción de la del Sur, han sido llevadas a cabo para nosotros por los indígenas". El modelo típico de esas tropas de color —no es innecesario recordarlo— fueron los "cipayos" indios.

Esta parte de la obra de Lenin ha perdido gran parte de su actualidad debido a la liberación de casi todas las colonias europeas en Asia y a la extensión cada vez mayor del movimiento en África. La pérdida de las colonias no ha provocado la ruina de las metrópolis; el caso de Holanda es a este respecto muy significativo. La opinión de Disraeli vuelve a tener vigencia y permite pensar que el movimiento de expansión colonial no provino principalmente de cálculos económicos sino de la creciente rivalidad de los nacionalismos europeos que se produjo a fines de la pasada centuria.

Analizando el caso de las colonias, pasa Lenin a considerar las otras regiones del mundo donde se cumple el proceso de exportación de capitales. Las que componen lo que Lenin llama "Estados semi-coloniales". En este punto la diatriba leninista conserva plena actualidad y merece recordarse.

"En cuanto a los Estados semi-coloniales —dice— nos dan el ejemplo de las formas de transición que hallamos en todas las esferas de la naturaleza y de la sociedad. El capital financiero es, por decirlo así, una fuerza tan considerable, tan decisiva en todas las relaciones económicas e internacionales, que es capaz de subordinar, y en efecto subordina, incluso a los Estados que gozan de una independencia política completa, como lo veremos más adelante".

¿Cómo puede producirse la subordinación —a primera vista inexplicable— de un país completamente soberano por el capital financiero de otra potencia? En primer término por los empréstitos gubernamentales. Los países desprovistos de ahorro nacional suficiente recurren a las grandes plazas financieras y allí obtienen préstamos por los cuales pagan intereses. Para Lenin, esos intereses representan la forma primera del saqueo por el "recorte del cupón". Pero los empréstitos tienen un alcance mucho mayor: "Es muy corriente que como una de las condiciones del empréstito se exija la inversión de una parte del mismo en la compra de productos del país acreedor". "La exportación de capital al extranjero pasa a ser un medio de impulsar la exportación de mercancías al exterior". Y para confirmar su aserto, cita Lenin una frase del pangermanista Schulze-Gaevernitz: ¡"El acreedor está más sólidamente ligado con el deudor que el vendedor con el comprador"!

El préstamo a los gobiernos se complementa con el préstamo privado. Esa función compete a las sucursales de los grandes bancos de los países poderosos en los menos evolucionados. Lenin cita un informe norteamericano de 1915: "En América del Sur cinco bancos alemanes tienen cuarenta agencias; siete ingleses, setenta agencias". "Inglaterra y Alemania, en el transcurso de los últimos veinticinco años, invirtieron en la Argentina, Brasil y Uruguay aproximadamente cuatro mil millones de dólares y como

resultado disfrutaban del 46 % del comercio de los tres países mencionados”.

Pero la aplicación más frecuente de los capitales exportados por las grandes potencias es la inversión directa en empresas productivas. Entre éstas figuran en primer término las compañías ferroviarias. Para Lenin la construcción de ferrocarriles es ante todo un medio para que la exportación de capitales impulse la adquisición por el exterior de las mercancías de los países industrializados. Cita un informe del cónsul austro-húngaro en San Pablo (Brasil): “La construcción de los ferrocarriles brasileños se realiza en su mayor parte con capitales franceses, belgas, británicos y alemanes; dichos países, al efectuarse las operaciones financieras relacionadas con la construcción de las vías férreas, se aseguran los pedidos de materiales de construcción ferroviaria”. Pero este punto, a pesar de todo, no es el principal: “La construcción de ferrocarriles —dice explícitamente— es en apariencia una empresa simple, democrática, cultural, natural, civilizadora; se presenta como tal ante los ojos de los profesores burgueses, pagados para enmascarar la esclavitud capitalista, y ante los ojos de los filisteos pequeño-burgueses. En realidad, los múltiples lazos capitalistas por medio de los cuales esas empresas se hallan ligadas a la propiedad privada sobre los medios de producción en general, han transformado esa construcción en un medio para oprimir a mil millones de seres (en las colonias y en las semi-colonias), es decir a más de la mitad de la población de la Tierra en los países dependientes, a los esclavos del capital en los países *civilizados*”.

En este cuadro *sui generis* no podía faltar, como es de suponer, el petróleo, pero Lenin le dedica unos párrafos bastante breves y alude casi al pasar a la rivalidad de los grandes consorcios petroleros. Esto se debe a que en el momento en que escribía no se le daba en general a los aceites minerales la importancia energética que se les atribuye actualmente.

Las conclusiones de Lenin están resumidas en los siguientes párrafos, uno de los cuales tiene particular importancia para nosotros pues en él alude directamente a nuestro país: “El monopolio, la oligarquía, la tendencia a la dominación en vez de la tendencia a la libertad; la explotación de un número cada vez mayor de naciones pequeñas o débiles por un puñado de naciones riquísimas o muy fuertes: todo esto ha originado los rasgos distintivos del imperialismo que obligan a caracterizarlo como capitalismo parasitario o en estado de descomposición”. “Para esta época son típicos no sólo esos dos grupos fundamentales de países, los que poseen colonias y los países coloniales, sino también las formas variadas de Estados independientes, políticamente independientes desde un punto de vista formal, pero en realidad envueltos por la red de la dependencia diplomática y financiera”. “Como modelo citaremos la Argentina. La América del Sur, pero sobre todo la Argentina —dice Schulze-Gaevernitz en su obra sobre el im-

perialismo británico— se halla en una situación tal de dependencia financiera con respecto a Londres que se la puede casi calificar de colonia comercial inglesa”. Según Schilder, los capitales invertidos por Inglaterra en la Argentina, de acuerdo con los datos suministrados por el cónsul austro-húngaro en Buenos Aires, fueron en 1909 de 875 mil millones de francos. No es difícil imaginar qué fuerte lazo se establece entre el capital financiero (y su fiel *amigo* la diplomacia) de Inglaterra y la burguesía argentina y los sectores dirigentes de toda su vida económica y política”.

Para exponer con claridad los argumentos de Lenin me he abstenido de discutirlos. Desde un punto de vista estrictamente marxista, como ya dije, son comprensibles. Pero el que no adhiera a ese credo no los puede admitir. Los empréstitos que los países desprovistos de ahorro nacional suficiente obtenían en las grandes plazas financieras del mundo redituaban intereses muy reducidos. Este hecho no se debía, como es de suponer, a la magnanimidad de los prestamistas sino a que en los países supercapitalizados el dinero producía intereses mucho menores aún. Esos empréstitos eran indispensables a los países menos evolucionados para desarrollar su riqueza; desempeñaron en la esfera internacional el mismo papel que el crédito bancario desempeña en la actividad privada. No puede discutirse que esos adelantos de dinero representaban un modo de incrementar las exportaciones del país acreedor, pero ese modo era completamente lícito. Otorgar créditos para facilitar al público la adquisición de mercaderías es una modalidad corriente en el comercio de todos los países civilizados; es imposible entender por qué esa modalidad se convierte en un delito cuando se aplica al comercio internacional. En cuanto a la afirmación de que el trazado de vías férreas en los desiertos de América y Asia fué el medio de esclavizar a mil millones de seres humanos, no puede discutirse racionalmente. Es un postulado dogmático en el cual puede creerse o no creerse pero que no tiene otro fundamento intelectual que el *credo quia absurdum* de los teólogos.

Es inútil, pues, discutir el contenido de *Imperialismo, fase superior del capitalismo*, pero quizá no haya sido innecesario resumirlo. Es fácil advertir en la obra los *slogans* que han corrido en nuestro país desde hace treinta años y que ejercieron influencia tan considerable en los hechos políticos de ese período. El poder avasallador del monopolio y de las oligarquías, el papel preponderante de los “cipayos”, están explícitamente enunciados. La figura sombría del “vendepatria” surge del texto aunque no está incluida en él. Despertar el recelo y la hostilidad hacia el capital extranjero, por más fecundante que haya sido para los países poco capitalizados en la pasada centuria, es el objeto inmediato de la obra: utilizar sentimientos

colectivos de inferioridad para extender el dominio marxista en el mundo, su fin esencial.

La obra de Lenin es prácticamente desconocida entre nosotros, aunque su contenido pertenece al dominio público. Sus primeros lectores fueron sin duda estudiantes universitarios de la década 1920-1930. Los argumentos del libro, reproducidos en diarios y revistas sin indicar su procedencia, se convirtieron en tópicos cada vez más generalizados en lo que se llamaba en esa época izquierda intelectual. Después de 1930 la juventud reaccionaria adopta a su vez esos *slogans* que coinciden con sus sentimientos sin sospechar posiblemente su origen. Al estallar la segunda guerra mundial, en 1939, se habían convertido en el programa esencial del movimiento nacionalista que propugnó el golpe de Estado del 4 de junio de 1943, continuado por doce sombríos años de dictadura.

No es razonable suponer que Lenin hubiera leído, antes de redactar su panfleto, las *Bases* de Alberdi, pero su obra parece una réplica directa al libro del escritor argentino. La razón es fácil de entender; ambos escriben sobre el mismo tema: los problemas de los países remotos, desiertos y poco desarrollados; y el espíritu que los anima es diametralmente opuesto.

Bases concluyó con el recelo y la xenofobia coloniales y fué la bandera entre nosotros del capitalismo liberal. La influencia de la obra de Alberdi fué decreciendo en nuestro país después de 1914 hasta que fué totalmente sustituida por la obra de Lenin, bandera de una nueva xenofobia y un nuevo recelo. Sus postulados rigieron totalmente la política del país desde 1943 a 1955; en la actualidad conservan aún extraordinaria importancia.

Para muchos espíritus, sin embargo, el mensaje de *Bases* ha recuperado su actualidad y todo permite suponer que esa corriente de opinión se irá extendiendo; la situación política y económica del país lo obliga a rechazar su pasado inmediato, a dar nuevo verdor a su pasado secular, a verse obligado a elegir, en pocas palabras, entre Alberdi y Lenin.

LUIS DE ELIZALDE

CRÓNICAS

AMARGURA Y ESPERANZA EN PIO BAROJA

MUCHO se ha insistido en el supuesto pesimismo de Baroja, en lo negativo o nihilista de sus páginas. Y, a fuerza de repetirse —“a fuerza de fuerza”, como escribió él en alguna ocasión—, Baroja fué siempre para unos y otros el hombre amargo y cerrado a toda esperanza. Y, sin embargo, no era así. Dejando aparte su manera de ser, su propia vida esperanzada, su constante ilusión un tanto infantil —que le duró hasta la muerte—, en la casi totalidad de sus páginas hay un ansia de vida, un anhelo tal de hallazgo de caminos abiertos, como pocas veces ha sido superado en la obra de otros autores. No, claro está, el optimismo infundado de los novelistas incapaces de reflejar la vida en su intensidad a la vez sombría y luminosa. Por encima de la tristeza rezumante de sus obras, brota aquí y allá la hierba fresca de la fe, de las esperanzas y luchas de sus personajes. ¿O no se recuerda aquel repetido “ya vendrá la buena” de uno de los protagonistas de su trilogía *La lucha por la vida*? Es cierto que, mientras espera “la buena”, ese personaje muere y su cuerpo acaba en una fosa común. Pero su lamentable fin no se lo saca Baroja de la nada de su manga, sino del todo de la propia vida que suele comportarse así. Como de la vida extrae, entre otros, ese final feliz de Manuel, su gran personaje de la misma trilogía. Y ¿puede haber mayor ilusión y esperanza y triunfo aun en medio de la derrota, que en *Aurora roja*, la última de las tres novelas de esa serie? Aquel hermano de Manuel, idealista a ultranza, sacrificándose, rodeado de amigos que no saben bien lo qué quieren ni cómo lograrlo, aunque aspiren a una difusa perfección apenas presentida.

Se ha dicho que Baroja está contra todo y a todo encuentra defectos. Quienes así opinan olvidan añadir: contra todo lo que considera injusto, que él no tiene la culpa de que sea lo más. Contra el fraude, el abuso de poder, el hambre, la miseria, la incultura, la violencia en nombre del orden, el nacio-

nalismo exacerbado, la bobería de los snobs, las doctrinas incumplidas... Y tantas y tantas otras cosas censurables. Pero no a todo encuentra defectos; por el contrario, exalta repetidamente el idealismo (por ineficaz que le parezca), la buena fe de las gentes, su afán de justicia y libertad, la bondad innata de quienes cargan una y otra vez con el papel de víctimas, la esperanza de los que mueren confiando en un mundo mejor. En unas ocasiones es el afanoso navegar de Shanti Andía, en otras el recio caminar del Mayorazgo, la invención entre ilusa y mistificada de Paradox, la inquieta búsqueda del protagonista de *César o nada*, la fe de ambos rivales en *Zalacáin*, el apasionante y a la vez equilibrado narrar de Aviraneta...

Es su afán de sinceridad lo que le hace adoptar repetidamente esa postura de intransigencia con respecto a la vida, de la que ante todo exige verdad. En su libro de ensayos *Juventud, egolatría...*, al margen ya de la excusa imaginativa de la novela, Baroja desnuda su pensamiento, sus opiniones sobre los consagrados, algunas de sus ideas estéticas. Para cantar ciertas verdades no pre-texta, como Papini en su *Gog*, la imaginaria locura de un personaje de invención. Se da entero, sin preocupación alguna por el qué dirán. Y, entre otras cosas, explica cómo le deslumbró la primera lectura de Shakespeare y cómo, años después, reemplazó por un juicio más equilibrado y exigente su opinión acerca de la obra shakespeariana. Él fué siempre así, en todo. Ya durante su vejez, la publicación de sus *Memorias* produjo gran revuelo. Un revuelo justificado, por su brioso arremeter contra lo que le parecía digno de ser denunciado y combatido. Se le trató por algunos como a un niño travieso e incorregible, como si a lo largo de su vida hubiera tenido mucho de qué corregirse. Niño porque seguía hablando con absoluta claridad, porque se negaba a transigir con toda una serie de convencionalismos que le repugnaban. Y, de nuevo aquí, como en tantas ocasiones al juzgar sobre actitudes humanas, se confundía madurez con sordidez, con renuncia a lo mejor de sí mismo: la incorruptibilidad. “¡Cómo! — pensaban sus detractores—. ¿Y no le ha servido de nada la experiencia? ¿Sigue atado a sus mismas rarezas? ¿Nada respeta?”

Pero Baroja seguía respetando, por encima de todo, la integridad de hombre y de escritor, hechas en él una misma cosa incuarteable. Por eso, precisamente, su vida y su obra pueden citarse hoy como altísimo ejemplo, frente a tantas claudicaciones. Hasta el último momento fué el mismo. Y, si lo fué, ¿no será porque toda su vida y su conducta estuvieron guiadas por una gran fe, la fe en la eficacia de su limpia posición? No se mantiene porque sí — contra el viento y la marea de los odios desatados, de las continuas trabas y el feroz engaño— una actitud como la que Baroja sostuvo, si una gran fe no la respalda. Y donde más relucía esta fe del gran novelista español era en su churla, allá en la casa de Madrid en la que cualquiera podía entrar y abordarle (en muchas ocasiones el mismo don Pío abría la puerta a sus visitantes, vestido con una gabardina que hacía las veces de batín y cubierta la cabeza con la inseparable boina vasca). Sentía un vivo interés por todo y, junto a su severo juicio de los demás y a la comprensible amargura por el aislamiento en que

se le tenía, sacaba a menudo a relucir una indomeñable esperanza en el futuro. Acariciaba sus mismos proyectos con una ilusión reñida con el pesimismo que siempre le atribuían. Natural era que sintiese dolor por la situación de España, por las dificultades que se oponían a la edición de parte de sus obras, por la estricta censura que a menudo se cebaba en sus páginas. Un día, en una de estas charlas, expresó al periodista González Ruano su tristeza por estar demasiado viejo para salir de su patria. "Usted —vino a decirle— es joven, aún puede salir de aquí y luchar." Pero González Ruano ni era tan joven como suponía Baroja, ni supo comprenderle, y así lo escribió luego, en un artículo aparecido en la prensa española. Nuevamente Baroja manifestaba fe en la vida, en la posibilidad de luchar y, por tanto, de rechazo, en la mayor o menor eficacia de esa lucha.

En alguna ocasión, su anhelo de sinceridad le colocó en situaciones equívocas, mal interpretadas por hombres de ideas afines. Así ocurrió durante los años de la segunda república española, al lado de la cual estuvo desde un principio. Pero Baroja no podía estar con algo incondicionalmente; ante todo, si ese algo era de tipo político, y teniendo en cuenta que su fuerte no era ése ni su misión otra que la del novelista. Al igual que otras figuras intelectuales de prestigio, creyó a la república lo bastante fuerte como para que pudieran discutirse algunas de sus actitudes. Quienes le condenaron por ello, encasillándole absurdamente en el grupo enemigo, no concedían importancia, sin embargo, a la desunión y a las críticas de los partidos políticos republicanos, que tanto contribuyeron en realidad a la frustración del régimen.

De su honradez humana y profesional da idea su vida gris en la España de la posguerra. Una retractación de sus ideales —y que los tenía ya no cabe dudarlo— le hubiera valido ese homenaje oficial que algunos otros buscaron para sí con insistencia. El prefirió arrinconarse, conformándose con seguir cumpliendo mal que bien, entre las dificultades propias de la situación, con su trabajo de escritor. Con razón Ortega y Gasset había escrito de él: "Libre, ilimitadamente libre, cruza este hombre por nuestro paisaje español, empujando un corazón dolorido y, a la par, reidor. Incapaz de pacto, vive señero, ausente de todos los partidos políticos o doctrinales, que facilitan el éxito y hasta la congrua sustentación."

Murió pobre, sin que en torno a su muerte se promoviera excesivo ruido. El premio Nóbel, otorgado al gran poeta Juan Ramón Jiménez en vísperas de morir Baroja, alegró y entristeció a muchos españoles admiradores de ambos. Porque, si Juan Ramón lo conseguía merecidamente como poeta, a Baroja se le había escamoteado una y otra vez como novelista. Doloroso fué este final suyo para quienes le queríamos de veras como novelista y como hombre. En el Madrid que había reflejado magistral y amorosamente en tantas de sus novelas, moría la víspera de un día de difuntos. El fervor que acompañó a Ortega en su muerte y después de ésta, se tradujo en el caso de Baroja por un sencillo estar con él de sus amigos. El pueblo, su pueblo, sólo en muy pequeña proporción acompañó a su entierro, un entierro de hombre humilde pero altivo.

Gracias a la firmeza de quienes le rodeaban, pudo morir en paz, sin presiones de última hora, fiel a sí mismo hasta el fin. Él, que no estaba contra Dios ni contra los creyentes, sino contra los especuladores de la fe ajena, quería ser enterrado sin intervención religiosa alguna. De acuerdo con sus deseos, su cuerpo fué inhumado en el cementerio civil.

Baroja, que suscitó muchas incomprendiones y odios, contó en cambio con la admiración de la mayor parte de las personalidades intelectuales de su tiempo. Antonio Machado, Unamuno, Azorín, Ortega, Juan Ramón Jiménez y Marañón, entre otros, fueron buenos amigos suyos y no le regatearon nunca el elogio. Amistad y devoción que contrastan con la actitud de los guardia civiles que, durante el incidente en la frontera con Francia, le dieron alguno que otro culatazo, cuando los franquistas querían fusilarle. Se dice que fué el duque de la Torre, general por entonces y compañero suyo en la Academia de la Lengua, quien intervino a tiempo para salvarle. Esta experiencia debió dejar en Baroja un áspero sabor inolvidable. El, errabundo personaje de tantas de sus novelas, acababa de protagonizar uno de sus capítulos más amargos.

Alrededor de un centenar de novelas, varios libros de cuentos y de ensayos, uno de poesía, algunas obras de teatro y los siete tomos de sus memorias, constituyen su obra de infatigable escritor. Obra extensísima e intensa, en la que el autor se nos da en cuerpo y alma. Seguramente es el más moderno de los prosistas de su generación, en el sentido de que no recarga su prosa con acicalamientos, arcaísmos ni retorcimiento alguno. Es una prosa directa, fuerte y limpia, con un sencillez y hondo sabor poético en la descripción de los paisajes, tan lograda siempre.

Se hace difícil elegir, entre la gigantesca floración de su obra, unos cuantos libros que considerar básicos, pues todos lo son a su manera. Puesto a destacar algunos, escogería yo sus trilogías *La Raza* y *La lucha por la vida*, de variedad, apasionamiento y riqueza insuperables. Luego, tal vez, su *César o nada* y *La sensualidad pervertida* (de la trilogía *Las Ciudades*), y *Camino de perfección* (de la trilogía *La vida fantástica*), novelas estas tres más cerebrales y estilizadas, de aguda y finísima introversión. *Zalacaín el aventurero*, *El Mayorazgo de Labraz*, *Las inquietudes de Shanti Andía*, siendo grandes novelas, carecen en cambio de la envergadura social y psicológica de las antes citadas. Por otra parte, la varia, múltiple y contrapuesta superposición de relatos, hace forzosamente desigual sus *Memorias de un hombre de acción*, cuyo personaje Aviraneta le sirve de pretexto para ir hilvanando grandes y pequeños sucesos ilustrativos de la ajetreada historia española del XIX.

Su producción posterior a la guerra de España (excepto por el gran interés de sus *Memorias* apasionantes como una novela), es bastante inferior a la precedente, y sólo de tarde en tarde deja ver atisbos de sus mejores obras, como en algunos fragmentos de *Susana* y *Laura o la soledad sin remedio*. En cuanto a sus *Canciones del suburbio*, más que poesía son lo que su título indica: sencillas canciones con un característico sonsonete y, aquí y allá, algún repentino logro, nunca igualable al poético caudal de su prosa.

El llamado teatro de Baroja fué más bien novela dialogada, destacándose entre sus escasos intentos semiteatrales *La leyenda de Juan de Alzate, Todo acaba bien... a veces* y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, aparte de piezas más propias para la escena, como *El Mirlo Blanco* y *Adiós a la bohemia*. Pero, a pesar de su gran facilidad para el diálogo, este género no le atrajo nunca, tal vez porque su superabundante capacidad novelística considerara un despilfarro consumir en pocas páginas temas propicios a un desarrollo más pausado: o quizá por incapacidad para someterse a la exigente disciplina de las normas escénicas.

En 1935 Baroja fué nombrado miembro de la Academia Española de la Lengua. El día 12 de mayo de dicho año leyó su discurso de recepción, en torno al tema "La formación psicológica de un escritor". Las palabras siguientes, pertenecientes al mismo discurso, confirman lo que al principio de este trabajo se indicó sobre lo erróneo del pesimismo que se le achaca:

"Aunque racionalmente tenga uno la sensación un poco pesimista del porvenir próximo, siempre se espera algo, y aunque las experiencias del pasado no hayan sido agradables, la esperanza se levanta, como las alondras al sol en los campos agostados, a la luz clara y penetrante de la mañana."

Conmueven esas palabras, "un poco pesimista", en él, que tanto derecho tenía a serlo del todo y que, sin embargo, colocó tan a menudo a la esperanza por encima del dolor, de la amargura de la vida.

RICARDO OROZCO

SCHOLEM ASCH, ESCRITOR JUDIO

MUY grande es la tarea de Scholem Asch en la literatura idisch. En las decenas de obras escritas en el transcurso de cincuenta y seis años¹, ha dado forma artística a las etapas esenciales de la vida judía de todas las épocas. Kutno, su pueblo natal, fué el punto de partida de su viaje alrededor del mundo, en un itinerario que abarca los centros más importantes de la civilización y las épocas más características de la historia de la dispersión hebrea.

Sólo lo que vivimos y sentimos hondamente puede vertirse en formas que

¹ Nació en un pueblecillo de Polonia, Kutno, en el año 1880. A los veinte años publicó su primera novela. Falleció en julio de 1957 en Londres. En castellano han aparecido las siguientes obras de Scholem Asch: *La Madre, El Nazareno, Junto al Abismo, Canto del Valle, Mi Creencia, Tres Ciudades (St. Petersburgo, Varsovia, Moscú), East River, El Apóstol, María (Madre de Jesús), el Sentenciado a Muerte, Moisés, Tránsito en la Noche, El regreso de Jaime Lederer, El canto del valle, El salmista, Motke el Ladrón, y La Hechicera de Castilla.*

encarnen la expresión real, en sonidos que fluyan como una plegaria del corazón: "Dios mío, no me abandones en la hora de la vejez..." Nuestra literatura bíblica conocía el secreto de cristalizar en la palabra sencilla el destino de la existencia humana, dándole fuerza y significación universal.

Es ésta una demostración clásica de que la buena prosa puede prescindir de ornamentos retóricos. Un espíritu creador es capaz de refinar sus sentimientos hasta alcanzar las profundidades del alma, y desde allí abarcar el universo humano y la totalidad de la vida.

Scholem Asch no piensa con categorías plásticas objetivas, sino con elementos emocionales y espirituales. De sus personajes irradia una luz anímica que se condensa en formas determinadas. Es el camino natural del crecimiento orgánico, desde la raíz hacia arriba, desde las savias elementales y las tendencias del instinto que irrigan fuerza y vida, hacia afuera.

Los personajes de Scholem Asch luchan con fantasmas innominados. Scholem Asch saca estos fantasmas a la luz, dramatizando el eterno conflicto entre las tendencias opuestas que modelan el destino del hombre.

La imaginación judía comprendió que la lucha con las fuerzas exteriores por un lugar bajo el sol no es más que una fase del problema de la existencia. El hombre tiene otro frente de lucha interno, diríamos, tiene en su alma un constante partícipe, el instinto del bien, que vigila sus pasos y lo asesora, y al que no sólo debe rendir cuentas por sus obras, sino por sus pensamientos. Una pacífica convivencia con la conciencia es condición indispensable para una vida creadora y para el éxito en la lucha con el mundo exterior.

Dice el Talmud: El hombre tiene un instinto de bien y un instinto del mal, y Dios le dió la facultad de elegir libremente entre el bien y el mal. El instinto judío del bien, sumamente estricto, exige el máximo del hombre; es riguroso y severo, como fiel exponente del tan característico espíritu de ese pueblo de dura cerviz.

"El designio del corazón del hombre es malo desde su juventud" —dice el Pentateuco (Génesis, 8, 21). La psiquis del hombre posee un ingrediente de agresividad biológica que no sólo expresa el impulso físico de defensa contra los peligros que lo acosan desde afuera, sino la tendencia natural a la independencia individual, la reacción íntima contra las agresiones externas, y la voluntad obstinada de asegurar su propia independencia y libertad de acción.

Este instinto agresivo está oculto en el niño y se ve continuamente reforzado por la obligación de someterse a la voluntad de sus padres. Posee la fuerza agresiva del adulto, pero también la debilidad del menor, sin posibilidad física alguna de imponer su voluntad y descargar los desbordes impulsivos de su cólera. Y los impulsos instintivos son como ríos fragosos;

al ponérseles dique buscan otros cauces, e inundan la intimidad del hombre, haciendo más severa y dura su conciencia. Un niño castigado dirige su amargura, o parte de ella, contra sí mismo: "Yo merecía el castigo", se dice. El instinto del bien adquiere de este modo un aliado y cierra un pacto con el impulso de agresión, que lo nutre continuamente con su energía y lo fortifica en su lucha contra el egotismo.

Las condiciones de la vida en la diáspora tuvieron siempre al judío atenaceado por discriminaciones y persecuciones; la lucha en el ámbito externo fué para él mucho más difícil que para el no judío. Pero no pudiendo descargar su amargura acumulada, se vió obligado a contener en silencio la humillación; esa agresividad reprimida activó su conciencia, y el instinto del bien, renovado, vigorizado, inundó su propio ser; entonces empezó a golpearse el pecho, a buscar la razón de sus sufrimientos en sus mismos defectos, en "nuestros múltiples pecados"...

Bajo la cruenta presión de la atmósfera exterior, se cristalizó en el alma judía un instrumento muy delicado, una conciencia sensible, severa, y las barreras puestas a la expansión psíquica dentro del ámbito físico movilizaron esta energía hacia el ámbito espiritual.

El valor permanente de una obra literaria reside en el juego fascinador de los sentimientos íntimos y en el lenguaje silencioso de los deseos. El artista refleja el mundo interior, descubre lo que está oculto para los sentidos físicos, y lleva a cabo su obra con materiales extraídos de la realidad, pero también de la intuición y la imaginación; debe mostrar la vida —y debe mostrar al hombre— no sólo como "es", sino como "puede ser" y como "debe ser". Así construye Scholem Asch sus libros y así describe a sus personajes.

En un discurso pronunciado en el Congreso de los Pen Clubs de Londres, en 1931, dijo: "Busco en cada obra no sólo su forma artística, sino también su contenido moral y religioso... Y por contenido religioso entiendo el amor humano y el humanitarismo, porque el más alto culto a Dios es el culto al hombre".

Hilel, el Anciano, expresó el contenido espiritual de la Thora en la breve fórmula: "No hagas al prójimo lo que no deseas que te hagan a ti". El resto no es sino exégesis de este principio esencial de la vida. Pero de acuerdo con el concepto judío, no basta creer en la verdad de esta afirmación; es necesario llevarla a la práctica con hechos y virtudes; darle "vida" en la vida diaria, como en el caso del rabí Yejiel (*El salmista*); por lo demás, este concepto es la razón de ser de todos los personajes principales de Asch.

La concepción judía, que pide del hombre una autodisciplina y una

responsabilidad ético-religiosa *individual*, ha inspirado a los profetas una elevada instancia moral, impulsándolos a combatir con pasión y fervor, a menudo con heroísmo, la injusticia de los poderosos, porque ninguna orden "superior" exime al hombre de la responsabilidad personal de cumplir el dictado de su propia conciencia. "Pero de vuestra sangre, de vuestras almas, exigiré, de la mano de cada bestia lo exigiré, y de la mano de un hombre... porque a imagen de Dios he creado al hombre". La vida del hombre es sagrada, y hasta los animales son responsables y merecen castigo por derramar sangre humana.

El estilo literario de Scholem Asch y la temática de sus obras, el carácter de sus personajes y el *leit motiv* de su concepción ideológica, así como la manera de expresar literariamente sus ideas, están inspirados en los mandamientos judíos. Scholem Asch respira el aire de la Biblia y vive con la visión de los profetas, no sólo como judío auténtico, sino como uno de los más altos exponentes de su generación y de los valores espirituales y artísticos de su generación. Ha fundido su inspiración poética con su pensamiento ético y con su "culto del hombre". La lucha interior de sus personajes es una lucha imbuída de ideales éticos. Sus personajes psicológicamente inermes no son en su obra más que figuras decorativas; sus personajes principales, en cambio, están cargados de inquietudes morales. A fuerza de voluntad vencen a las fuerzas de la naturaleza, a los hábitos heredados y adquiridos, a las tendencias sociales y psíquicas que determinan el destino humano, y, reforjándose en su propio fuego, vuelven a nacer. Es un proceso de creación y purificación, en el cual el hombre, partícipe de la obra del Creador, y cumpliendo el mandato judío de la "elección", toma de *motu proprio* su camino en la vida y determina su destino.

He dicho que la obra de Scholem Asch abarca un campo tan grande y extenso como la vida judía en todas las latitudes y a través de todas sus épocas históricas. Pero su fantasía creadora tiene un punto de atracción, un polo magnético: el pensamiento humanista de perfección ética y fraternidad universal, arraigado en la visión de los profetas y en la concepción judía del mundo. En última instancia, la armonía cósmica del hombre, la naturaleza y el universo. El conjunto de su obra se adapta al marco universal de su concepción, que tiende a hermanar el mundo judío y el mundo cristiano a base de una fuente común, de la que extraen sustento: los mandamientos de la profecía.

El Dios de la Biblia es el Dios de los débiles. Está lleno de piedad y paterna solicitud por las viudas y los huérfanos, por los que sufrieron agravio de la naturaleza y del hombre, por los enfermos, los extranjeros y los pobres. "Y cuando segarás la mies de tu tierra, no acabarás de segar el

rincón de tu haz, ni espigarás tu siega; para el pobre y para el extranjero la dejarás... No maldigais al sordo, ni ante el ciego pongais obstáculos... Y cuando tu hermano se viniera a ti como esclavo, te servirá seis años y al séptimo lo libertarás... y no lo dejarás partir vacío... recuerda que esclavo fuiste en tierra de Egipto"... Y aunque el Dios de Israel es un Dios de cólera, y "no sufrirá vuestras rebeliones y vuestros pecados" (Josué, 24), lo es para hacer cumplir su mandato de amor y piedad.

El pequeño estado judío, encerrado en la tenaza de los grandes imperios, creó una gran cultura ética, parte orgánica de la civilización occidental. No fué con la espada que el pueblo conquistó su caudal espiritual, ni impuso su fe con la fuerza física. Los pequeños pueblos griegos, cuya posición geográfica frenaba su tendencia a la expansión física, han puesto los cimientos de la ciencia y el arte.

En la atmósfera de un territorio limitado, sin posibilidades de expansión a lo ancho, sin objetivos exteriores para la descarga de su agresividad, el dinamismo psíquico judío se da en una vertical que lleva hacia lo hondo y hacia lo alto, y crea dentro del alma un proceso de intensa vida espiritual, despertando las fuerzas intuitivas y llevando la fantasía a los cielos ilimitados de un futuro libre y feliz. El deseo de redención da vuelo al espíritu, despierta la sed del conocimiento y de la justicia absoluta.

Dirigiendo la mirada hacia sí mismo, el hombre escucha la voz de su conciencia, y llevado por la imaginación sobrevuela los horizontes de su época y sueña apasionadamente con un "reino de Dios", un orden humano ideal, que abrirá los corazones de los hombres y librerá al mundo de represiones íntimas y de fronteras externas.

Los pueblos con tendencia a la expansión territorial, es decir con una libre posibilidad horizontal de descarga psíquica, no se crean problemas internos de orden moral y ético. La autosatisfacción y la hartura, y la conciencia de la propia fuerza, crean en ellos cierto impulso de tipo conservador-racional que les permite mantener y reforzar las adquisiciones del poder, lo que lleva, a la postre, al embotamiento espiritual y a la decadencia moral. Roma, que tenía por misión dominar y gobernar pueblos, no dejó en el período más floreciente de su historia —fuera de los principios básicos del derecho— ninguna contribución de valores duraderos.

"El mundo no sobrevivirá por la ley del fuerte, sino por la ley del débil", dice Scholem Asch por boca de uno de sus personajes. El fuerte puede crear más cultura técnica que valores morales, y cuanto más domine las fuerzas de la naturaleza, menos poder tendrá para contener sus propias fuerzas agresoras. El retraso del progreso moral con respecto al técnico ha colocado al mundo de hoy al borde del abismo.

El pensamiento profético, que se adelantó a la marcha de la historia en miles de años, y la técnica moderna, que en los últimos tiempos dió un salto prodigioso, han coincidido en un punto histórico determinado, y hoy no parece una ilusión la idea de la hermandad de los pueblos y de la conquista de la naturaleza, no para poner en peligro la existencia del mundo, sino para asegurar la paz y el bienestar de la especie humana.

La gran utopía social de "trocar las espadas en arados", nacida al calor del expansivo corazón judío, contribuyó en gran medida al desarrollo del sentimiento ético y a la fe en el progreso del hombre. El amenazador crecimiento de la moderna técnica del exterminio hace ahora indispensable la transformación de la utopía en realidad, para resolver el doloroso problema de la unidad entre los pueblos y concretar la tendencia universal a la paz.

Esta misión de redención mundial es el arma de los débiles; los débiles buscan un punto de apoyo en la generosidad moral del hombre y albergan en sus corazones un amor fraternal. Si el mundo está destinado a la supervivencia pacífica, no será por la fuerza del poderoso, sino por el coraje moral del débil.

El hombre sólo puede llevar a cabo sus posibilidades de una manera feliz mediante una relación solidaria con su prójimo. Tal es la esencia moral de la creación literaria de Scholem Asch. El amor del hombre es una fuerza oculta de la naturaleza humana, que irradia de ella, y a través de la cual se relaciona con el mundo y arraiga en él su vida.

La "fuerza del débil" es el amor que atraviesa las barreras entre hombre y hombre, entre pueblo y pueblo, que establece la paz interna y externa; es el hondo y santo altruísmo universal, expresado con tan convincente belleza en las palabras de la Escritura: "Ama a tu prójimo como a ti mismo".

El hombre es el más indefenso de los seres vivos; pero su debilidad biológica, paradójica base de su fuerza, le obliga a desarrollar sus dotes específicamente humanas, es decir, sus dotes espirituales. Esta debilidad asegura también su futura supervivencia, porque la armonía universal no ha de establecerse con el brazo fuerte del poderoso, sino con la "suave voz del espíritu", con el amor en apariencia ingenuamente pueril y con la fe en el hombre. En la profecía y en la fuerza imaginativa del pueblo judío se conjugan la idea de la fraternidad universal y la esperanza nacional de liberación.

El ideario de Scholem Asch, arraigado en la tradición cultural de muchas generaciones, previó que el mundo sólo puede vivir por la fuerza del "débil", o sea por el amor, la tolerancia y la fe entre hombre y hombre, entre pueblo y pueblo, entre cultura y cultura. En su obra literaria resplandecen, pues,

los valores espirituales judíos que llevan implícitos la idea fundamental de la profecía. En la naturaleza rige la "selección natural", que beneficia al fuerte en desmedro del débil, pero el hombre debe oponer su ley moral a la ciega ley de la naturaleza y al orden social de la historia, convirtiéndose en el creador de su propio destino y de un orden humano justo.

GREGORIO SAPOZNIKOW

NOTAS

Libros

E N S A Y O S

GUILLERMO DE TORRE: *Las metamorfosis de Proteo*. (Losada, Buenos Aires, 1956).

CINCO partes, además del prólogo, componen este libro de Guillermo de Torre, que incluye ensayos críticos escritos entre los años 1945 y 1955: "Dialéctica del tiempo", "Valoraciones contemporáneas", "Miradas a extramuros", "Acercamiento de los clásicos", "Flechas". Es posible decir, en síntesis ligera, que en la primera de ellas se enfoca al intelectual proyectado sobre el problemático mundo moderno, en que el desmesurado crecimiento de lo político presiona sin cesar a las más lúcidas individualidades, las absorbe en sus "ismos", las rechaza fuera de su órbita —lo que bien puede equivaler hoy día a un certificado de inexistencia—, las obliga, en fin, a adoptar diversas actitudes por las que moralmente se definen. En la segunda y tercera partes, andando siempre cauces contemporáneos, la atención del autor se detiene en lo más estrictamente intelectual. Así, en el ámbito literario de lengua hispana, Lorca, Miguel Hernández, Salinas, Juan Ramón Jiménez, son objeto, entre otros, de interesantes estudios en su obra y en su persona, para cuya realización el autor recurre a menudo a cartas y recuerdos, que son testimonio de su amistad con esos hombres. Se piensa, al leer tales páginas, en la situación envidiable de esa generación de escritores, por haber hallado en Guillermo de Torre a tan inquieto, generoso, lúcido y dedicado testigo de su trayectoria. "Extramuros" destaca las figuras de Gide, Apollinaire, Cocteau y, además de otros autores, un simpático y original ensayo, evocación de la vida intelectual parisina, titulado "Leyenda y realidad de Saint Germain-des-Prés". Con igual agilidad de espíritu, con el mismo documentado y vasto saber, Guillermo de Torre visita en la cuarta fase de su metamorfosis los dominios de Lope y Cervantes; de Eça de Queiroz; exalta la figura y la influencia de Mariana Alcoforado; destaca el perfil menos destacado de

Goethe, y reúne y comenta valiosas apreciaciones vertidas en torno a los temas siempre nuevos de clasicismo y romanticismo. Las últimas "flechas" de Guillermo de Torre van disparadas contra los nacionalismos literarios y los localismos lingüísticos. Por supuesto, es un tema que se presta a la discusión, y a menudo, al leer, se encuentra uno discutiendo con el autor, aunque no —por lo que a mí respecta— en cuanto a las afirmaciones fundamentales. Hay allí, también, acertadas opiniones, como la que se refiere a la esencia del teatro y un apretado y rico balance del medio siglo europeo.

Justamente en ese último ensayo se leen estas palabras que pueden ser consideradas clave de todo el volumen: "Su literatura, su arte [los de la primera mitad del siglo XX] no son para nosotros un espectáculo a distancia, un tema de lucubraciones impersonales, sino algo propio, con lo que fatalmente nos sentimos ligados, al punto de exaltarlo y negarlo alternativamente con la misma pasión". Clave del libro y acaso clave espiritual del autor, que es un permanente preocupado por el hacer intelectual y artístico de nuestra época, un crítico objetivo y digno — aun con aquellos santos que no figuran en su santoral, como puede advertirse en la evocación de Eugenio d'Ors, pero también un afirmador y un negador vehemente. De ello deriva quizá uno de los mayores atractivos de este libro, que, además de sus valores intrínsecos, posee como de añadidura, por tratarse de una obra de predominante carácter crítico, otros que emanan de la vivacidad, la curiosidad insaciable, la capacidad de asombro y la pasión con que el autor se entrega a sus temas favoritos. El sostenido tono personal se hace confidencial cuando revela fragmentos de tesoros epistolares, y no decrece ni varía cuando se encara con los clásicos, hasta el punto de producirnos la fugaz perplejidad de que en cualquier momento vamos a leer una carta de Goethe o Lope dirigida a Guillermo de Torre.

La vocación de contemporaneidad de Guillermo de Torre se manifiesta en dos grupos temáticos principales: las manifestaciones intelectuales y artísticas; la actitud moral de los artistas y escritores frente a los problemas ya aludidos del mundo circundante. Algo ha sido dicho ya con respecto a lo primero — aunque no con el detenimiento y la extensión que merece—; en cuanto a lo último se hace indispensable la cita. En la página 16 se lee: "dividido como —mal que nos pese— está el mundo en dos bloques, el hecho de alzarse contra uno de ellos sugiere inmediatamente la apología del otro. Pero en realidad no es así, y el asentimiento a ciertos principios superiores, en modo alguno implica la renuncia a la facultad de criticar abiertamente los desafueros, dondequiera que se produzcan".

Comentando ciertas páginas de Thomas Mann, acepta que el intelectual no puede ser un indiferente ni un apolítico, pero establece reservas frente a la acción, a favor del espíritu. Porque no hay "ninguna posibilidad de avenencia entre un moralista puro y un pragmatista resuelto (pág. 18), el intelectual (que sería ante todo un moralista)" puede, sí, tomar partido y tratar de influir, pero desde su obra más que con su obra. Cierta consejo de Bergson da en el blanco: "Obra como pensador y piensa como hombre" (pág. 33). Saludable afirmación

y salvedades necesarias en un punto donde la confusión suele ser tan lamentable. Pienso, sin embargo, por lo que hace a la primera parte de la cita, que es posible ir más lejos. Creo que un intelectual no debería apresurarse demasiado a reconocer esa presunta división del mundo en dos mitades, como parecen empeñados en hacérselo creer los dueños, gerentes, pinches y mandaderos de cada una de ellas. En reciente mensaje a las potencias en pugna afirmaba Nehrú: "Millones de personas creen en lo que se llama capitalismo occidental, millones, también, creen en el comunismo. Hay muchos millones que no están comprometidos con ninguna de estas ideologías y que, sin embargo, en la amistad con las demás, buscan una vida mejor". La división del mundo en "dos tajadas" (política de la sandía, como bien la denomina Juan José Arévalo en un libro tan esclarecedor como poco citado¹) es una cuestión de hecho y de fuerza, y quien se sitúa en el plano del espíritu no puede ni debe estar atendido a tales instancias. Ello no significa, entiéndase, que no haya de estar sometido a ellas como el que más; está *sometido*, sí, como se está sometido siempre a la posibilidad de recibir un garrotazo, pero no ordena su vida ni proyecta su acción según esos supuestos, de hecho o de fuerza, como no elige de antemano el tipo de cachiporra con que habrá de ser vapuleado, el infierno hermético en que se le encerrará o el estercolero en que se le permitirá retozar a veces. Claro que el no elegir, el obstinarse en el rechazo, el negarse a aceptar "evidencias" origina invariablemente muchas suspicacias y ciertas acusaciones: "utopista", "ilusos", "filocomunista", "criptoburgués", "tonto irresoluto" son algunas de las que se adjudican a quien se empeña en tal actitud. No importa. Alguien ha de decir *no*; alguien ha de empeñarse en querer la paz sin acceder a brindar su granito de pólvora a quienes, queriendo también la paz, preparan la guerra. No es desdeñable, por otra parte, recibir la acusación de utopismo o inoperancia, ni tampoco el hacerse víctima de la falacia de que al negarse uno a elegir (ante un falso dilema), también elige. Pienso que tal vez haya en el mundo de los hombres un equilibrio salvador: en el peor de los casos, será menester que haya algunos "utopistas" para que los "realistas" cometan menos desafueros y torpezas, como ha de haber también de estos últimos, probablemente encargados de contrabalancear con su acción la inoperante imbecilidad de los primeros. Creo necesario aclarar, y tal vez sea aún tiempo, que no hay nada en el libro de Guillermo de Torre, referido a estos temas, que pueda parecerme objetable. Al contrario. La consonancia de opinión con algunas afirmaciones cuyas originó este extravío que espero perdonable.

Lo que podría llamarse la nerviosidad estilística de Guillermo de Torre lo conduce a desdoblarse, a considerar a cada paso sus propias afirmaciones, a criticar sus críticas, sopesándolas, previendo objeciones o anticipando interrogantes de un probable contradictor. Esta tendencia al diálogo, que no es quizá otra cosa que la manifestación más evidente de una íntima propensión a la polémica, se satisface en la primera parte de "Flechas", donde el autor aborda

1 Guatemala, la democracia y el imperio.

decididamente la forma dialogada, oponiéndose a sí mismo para poder discutir a sus anchas.

Aparte de los numerosos aciertos, hay también en este libro aspectos discutibles. Así, por ejemplo, en lo que se refiere a ciertas formas de nuestro lenguaje, o a la afirmación, avalada por Miguel Alfredo Olivera, de que buena parte de los argentinos, por *vosear*, hemos venido siendo rosistas sin saberlo.

Cuando se pasa revista a los muchos aspectos que abarca este volumen, enfrentados todos con igual pasión y afán de verdad, que obligan al autor a entregarse por completo a ellos, a sumergirse y transfigurarse un poco en ellos para mejor poseerlos, se piensa que si no tuviera el libro el título que tiene, habría que devanarse los sesos hasta dar con él. Sólo así habríamos comprendido cabalmente el libro, y sólo entonces estaríamos en condiciones de agradecer al autor el haber pasado, por nosotros, metamorfosis tan fecundas.

JORGE A. PAITA

GERMÁN ARCINIEGAS: *Italia, guía para vagabundos*. (Sudamericana, Buenos Aires, 1957).

QUIZÁS pocas cosas haya tan difíciles, dentro del quehacer literario, como escribir un libro sobre Italia, acabado, entretenido, nuevo y diferente.

El público —de propósito no digo los lectores— tiene hoy, en general, un cierto prejuicio a favor de lo italiano. Porque es obvio que lo italiano “se lleva”. Allí están los cinematógrafos proyectando films italianos que todo el mundo ve; las sastrerías anunciando un corte romano, que muchos adoptan, y hasta las librerías ofreciendo la literatura italiana contemporánea, que bastantes leen. Y los bares, donde los clientes ya piden un café *lungo* y otro *ristretto*.

Por eso, un libro que hable de Italia parecería tener de antemano asegurado el éxito, pero hay en todo ello una aparente y engañosa facilidad. Sabemos lo efímero de las cosas sujetas a la moda y un escritor ha de aspirar, suponemos, a que su libro tenga una más prolongada vigencia. Escribirá entonces ese libro para que valga por sí mismo. Además, un libro sobre Italia tiene que medirse con toda la literatura que sobre Italia existe. Y he aquí que todo el mundo parece haber escrito sobre ella. Dejemos a los italianos mismos y pensemos sólo en todos los “bárbaros” de todos los tiempos que han hablado y escrito y dicho algo en Italia, desde Italia, para Italia, de Italia, sobre Italia. No sólo existe una abrumadora bibliografía de obras que consideraremos estrictamente libros de viaje, sino que están las innumerables memorias donde surgen los recuerdos italianos, las obras de ficción que transcurren en tierra italiana o la cruzan, los diarios donde se anotan las impresiones del día vivido en Fiesole, en Paestum o en Tarquinia, y los infinitos artículos que redescubren los lugares ilustres visitados por todas las generaciones.

En nuestro idioma, hablo de un español ancho, paterno, encontramos un

ejemplo de evocación italiana que tiene conmovedora nostalgia. Un personaje de una "novela ejemplar" recorre las tierras y las ciudades de Italia, y en Génova ve "la admirable belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas, como diamantes en oro", en Florencia contempla el "fresco río y apacibles calles" y en Roma se admira de los nombres que aquéllas llevan, porque "con solo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la via Apia, la Flaminia, la Julia, con otras de este jaez". ¿Es por alejarse del texto en el tiempo, es por el sabor del idioma, o es quizá porque adivinamos tras el itinerario del Licenciado Vidriera las andanzas del propio Cervantes? Esas palabras, aparte el prestigio que poseen por ser de quien son, nos están diciendo algo. En aquella visión de Italia, breve, dinámica, plástica y contenida, hay una vivencia que nosotros hoy descubrimos intacta. Es el asombro que Italia despertó en el hombre, deslumbramiento que está todavía allí, siempre recuperable.

Un libro que cuenta cómo es Italia debe levantar en el que lo lea, por arte de saber decir las cosas, una admiración análoga a la que experimentaría aquél ante los lugares reales. El escritor tiene que re-crear a Italia en su libro. La admiración será un eco de esa presencia. No importa que acumule datos —para eso estaba el *Baedeker* y esta la *Guide-Bleu*—, importa que dé literariamente el aire, el ámbito y el habla y el perfil y lo inaferrable y la luz y el ser italianos. El escritor debe hacer una trasposición del país real, a ese otro, leído, y ése debe ser un reflejo alimentado por la inagotable presencia de la tierra, de los monumentos y de los hombres. La estructura del asombro la sostendrán la calidad formal, el estilo propio y la comunicación de lo vital.

Arciniegas se demora en el color de Venecia, reflejo de los canales —"las cinco gradas de la entrada al palacio, blancas las tres más altas, verdes y chorreando lama las dos de abajo"—, en el de Roma, agua del Tiber —"cuando riza, de un lado resbala el cielo y del otro la miel, el carey, la canela, el cobre, el oro, los tizianos—, en el de Paestum, anticipada luz de Grecia —color humano, de carne de mujer, dorada al sol de mediodía"—, cuenta la recoleta historia de l'isola dei Pescatori, detalla itinerarios de Florencia, de Milán, de Sicilia. Lo hace bien y entretiene. Lo mejor del libro está en el descubrimiento de la gente, desde Colombo, el de la Taverna Margutta hasta Giorgio La Pira, el sindaco florentino y sus misas de la *povera gente* en Badía y Santi Apostoli, desde Filomena Paravani, la lavandera de las murallas aurelianas hasta Palmiro Togliatti y sus gesticulantes voceadores de *L'Unità*, desde le signorine Ruffoni, propietarias del albergo Verbano, sobre el lago Mayor, hasta la tangible ausencia del Papa moribundo. Lo mejor del libro está en el haber sabido hallar esas pequeñas historias de gentes vitales que urden embrollos en Campo di Fiori, toman café en piazza San Marco, comparan un celeste plato volador que pasa por el largo Chigi a una estrella en el manto de la Inmaculada, y después de largo discutir con un supuesto turista norteamericano para obtener de él una indemnización no del todo lícita, al caer en la cuenta de que no es tal norteamericano y que por lo tanto no nada en dólares, luego de un: —*Allora, siete*

come noi?—, todo se aclara, el litigio cesa y comienza el amistoso reconocimiento. Historias como ésta, sin duda, le gustarían a Palazzeschi. Se parecen a las suyas, a historias de pícaros florentinos y de romanos furbos.

Lo que no puede perdonársele a Germán Arciniegas es que rompa al Apolo del Belvedere, ni lo restaure tanto al Torso homónimo, hasta hacer de los dos una sola pieza, "el torso del Apolo del Belvedere, en que se inspiró Miguel Ángel" que no sería tan bello "si tuviera la cabeza y los brazos". Detalles como éste, y algún otro por el estilo, no se pueden perdonar en una guía, aunque sea para vagabundos.

EUGENIO GUASTA

LANCELOT LAW WHYTE: *La forma de lo desconocido*. (SUR, Buenos Aires, 1957).

SEGÚN crece el radio de nuestro conocimiento, se dilata la esfera de lo desconocido. La imagen, no expresada con esas palabras, es de Pascal, y en términos matemáticos podría decirse que nuestra ignorancia aumenta con el cubo de nuestra sabiduría. La fórmula es tan poco satisfactoria como cierta. Cada problema resuelto crea problemas a resolver, todo aumento de iluminación comporta un acrecentamiento del contacto entre luz y sombra. Ello no ha impedido, ni impedirá jamás, al hombre la indagación de lo desconocido, que en la realidad de la experiencia humana ni siquiera tiene esa tranquilizadora y equilibrada apariencia esférica de la imagen de Pascal. Si así fuese, podrían aventurarse inferencias muy legítimas acerca de lo desconocido en ciertas zonas relacionándolas con lo sabido en otras. Pero nuestra ignorancia es arisca y difícil de sistematizar. Su forma es cambiante y a veces sufre imprevistas modificaciones a la luz de nuevas teorías o modos de encararla. Esa "forma de lo desconocido", que equivale al perfil de nuestra ignorancia, es lo que trata de indagar Lancelot Law Whyte en este libro de prudente optimismo y controlada audacia en sus previsiones. El tanteo sistemático de lo que se sabe, permite al autor aventurar las presumibles ampliaciones del inmediato conocimiento, o al menos el planteo posible de los problemas sin resolver pero ya encarados. La forma de lo desconocido responde según él, acaso excesivamente, como el molde a la vasija que en él se fraguará. La historia de la ciencia, y en especial en sus más recientes capítulos, nos tiene acostumbrados a inesperados planteos que de pronto sumen en lo desconocido a porciones de lo que ya considerábamos aclarado, acaso como compensación de las nuevas costas que emergen donde antes reinaba la incertidumbre con sus mareas. Pero hasta donde ello sea legítimo, el trabajo de Law Whyte está realizado con sutileza adivinatoria y con un ponderado sentido del equilibrio entre el riesgo del vaticinador y la severidad interpretativa del hombre de ciencia.

La palabra "forma" tiene en este libro un sentido en profundidad que

proviene de su relación con lo que él denomina "estructura", y es necesario no perderlo nunca de vista para su cabal interpretación. Casi en cada página afirma la necesidad imperiosa de una modificación de nuestro lenguaje para capacitarlo al manejo de los datos inusitados que la actual revolución científica aporta cada día. Seguimos empleando palabras de sentido discriminatorio, como "fuerza" y "materia" o "espíritu" y "cuerpo" cuando sus valores se han interpenetrado recíprocamente, y gran parte de la perplejidad que muchos problemas ocasionan proviene de la insatisfactoria capacidad de los términos empleados en su planteo. Claro está que existe una dificultad acaso no suficientemente entrevista por el optimismo del autor, y es que al obligarnos la moderna ciencia a prescindir cada vez más de nuestras intuiciones, nuestra interpretación de la realidad no sé hasta qué punto, humanísticamente considerada, merecerá el nombre de "conocimiento". Reemplazaremos una forma del desconocimiento por otra que presente una mayor facilidad de manejo. La ciencia actual se preocupa mucho más de la eficiencia de sus planteos que de su inteligibilidad.

En el fondo del pensamiento de este trabajo, que forma parte de la serie titulada "World Perspectives", dirigida por Ruth Nanda Anshen, para revelar las "nuevas tendencias básicas de la civilización moderna", alienta un sentido de optimismo monista que presume la reconciliación final de las concepciones que hoy se nos presentan como más dispares, justamente, según él, por la insuficiencia de lenguaje con que se formulan. A modo de apotegma encabeza uno de sus capítulos fundamentales, el IV, con estas palabras: "El conflicto entre atomismo y holismo queda superado con la noción de estructura". Atomismo y holismo serían la última versión del antiguo conflicto entre lo individual y lo universal. ¿Son las partículas el fundamento del cosmos que derivaría de su integración? ¿O están supeditadas a una pauta, a un orden, del que aparecen como meros puntos de referencia? En la clásica teoría cinética de los gases, la presión de los mismos derivaría del bombardeo molecular, estadísticamente equilibrado en todas direcciones. Pero según las modernas teorías holistas, las cosas se producen como si cada molécula, en cada momento, estuviera simultáneamente en todas partes. Para Law White sólo el nuevo concepto de estructura será capaz de superar esa supuesta opción, y lo que él llama "forma" sería el aspecto, digamos así, externo de la estructura.

Con generosa amplitud el libro abarca el panorama de los últimos conceptos físicos y psicológicos, y trata de entrever a través de ellos, justamente, el porvenir de su estructuración para adecuarlos a las necesidades expresivas de la estructura única de lo cierto. En varias ocasiones procede a una acomodación histórica que rehace la perspectiva necesaria para establecer una escala normativa que con lamentable frecuencia suele olvidarse. Es de esas consideraciones de las que deduce lo que califico de prudente optimismo. Sin incurrir en excesivas vulgarizaciones, este trabajo tiene la claridad necesaria en sus planteos para ser comprendido por el vasto público al que está dirigido.

NOVELA, RELATOS

GABRIEL MIRÓ: *Nuestro padre San Daniel; El obispo leproso*. (Losada, Buenos Aires, 1957).

TODOS los momentos y los hechos que registran estas novelas complementarias —hemisferios de una vasta unidad narrativa— son parejamente importantes, como si Miró hubiese adoptado el punto de vista de Dios, o el de un niño ajeno a los vigentes juicios morales. Sus páginas dejan traslucir un persistente afán de justeza expresiva que, para alcanzar sus fines, recurre a un vocabulario cuantioso y opulento. “Novela de capellanes y devotos” la definió su autor, cuyo propósito no fué otro que exhumar las costumbres y los conflictos espirituales de una feligresía española de fines del siglo pasado. Abundan en su texto los elementos decorativos y visuales, tras cuya reposada pompa la acción recíproca de los caracteres es apenas perceptible: a lo largo del curso narrativo no se producen modificaciones profundas en la intimidad de los personajes. Antes que una novela, esta obra bipartita es una sucesión de escenas a un tiempo mismo desligadas y atrayentes. Miró se siente más atraído por la vida impersonal y fluyente que por los destinos individuales; el apetito de corporeidad que lo singulariza se resuelve en un lenguaje vívido y sensual cuyo paladeo nos permite identificarnos con realidades densas y concretas. Por lo demás, casi todo el arte español escruta el misterio y propone una visión del mundo a través de símbolos corpóreos y sustantivos.

Nuestro padre San Daniel y *El obispo leproso* constituyen la desdoblada creación de un artífice que siempre se vigila y retoca; la refinada artesanía de que dimana está presente en todas sus minucias idiomáticas, siendo dable afirmar que Miró prestó más atención a los detalles que al orgánico conjunto narrativo. Ignoramos el mecanismo interno de sus héroes, aunque podemos vislumbrarlo desde el plano de su conducta y sus acciones. Los sentimientos, los intensos raptos del ánimo y aun la misma muerte se nos muestran sin énfasis y sin apoyaturas en estas obras, casi tan apaciblemente como los cortinados, las sobrepellices y los sacros cálices que las exornan. Menos que instrumentos destinados a explorar la realidad, las sentimos dos objetos estéticos fraternos cuya densidad resiste bien las vulneraciones que trae el tiempo.

Cuando Miró publicó sus primeros trabajos, ya la famosa generación del 98 ocupaba todo el dominio literario español. Suele ocurrir que tras los grandes advenimientos colectivos, los valores insulares que surgen poco después quedan fuera del área luminosa y visible. No otro fué el destino de este delicado estilista cuya obra vino a reflejar, no ya el sentir de una época, sino una solitaria y desasida personalidad. Barroco, marginal y contemplativo, sus novelas definen,

no un período literario, sino las proyecciones de su propio espíritu. Las páginas que nos legó traslucen sus desvelos profundos, a los que dió realidad estética con monacal paciencia y con escrúpulos de miniaturista. Ninguna negligencia, ningún desmedro formal en estos relatos de tono parejo y de eficacia sin altibajos.

Lo esencial en Miró no es la observación psicológica, sino cierto poderío mágico y cautivante que dimana de su seguro estilo, de su esplendor idiomático, de su gracia comunicativa. Aun los asuntos más desvalidos le permiten movilizar sus dones literarios. Como en *El ángel y el caracol del faro*, conjunto de relatos que también acaba de ser reeditado en nuestro país, en los libros que comentamos privan la tierna evocación y la colorida estampa regional. Distribuídos con mesura, algunos giros y vocablos arcaicos acrecen su plástico encanto. En sus pulidas creaciones, donde la gravidez impersonal del Ser se nos impone con más fuerza que los individuos y las circunstancias, casi no hay nombres adjetivados. Firme, sustancial y poco dado a lo cualitativo es su lenguaje.

Situado en un plano desde el cual las cosas parecen tan importantes como las personas, Miró nos propone brillantes pormenores, no un unitario conjunto argumental. He aquí una imagen sacra con todo su moblaje celestial y terreno: "Tenía a los lados floreros de cipreses con rosas de oro; el fondo, de bovedilla azul con avecitas, lúnulas, querubines, signos del zodiaco, atributos de labores artesanas y agrarias, y delante de sus sandalias miniadas, el vaso de la mariposa que cada familia llenaba del mejor aceite".

Delicado y sutil afluente de Valle Inclán, el apacible Miró nos presenta un mundo inmóvil, una quieta existencia comarcana que se diría sostenida por hábitos, ritos y supersticiones de prestigio inmemorial. La justeza de sus frases y la precisión de su vocabulario en cierto modo alejan o reemplazan a la rugosa y desmandada realidad, a las sustancias elementales que desvelan su imaginación alternativa. Con frecuencia, lo celebramos hábil en la expresión de todo cuanto sugiere continuidad y senectud: "Se ampararon los dos en ellos mismos; y entonces las luces eran las que les miraban, crujendo tan viejas como si las hubiesen encendido los abuelos". Convoca promiscuos elementos que nunca se dirigen hacia un desenlace preparado y necesario.

Esta doble novela tiende al poema en prosa. Aunque a veces deja ver el esfuerzo constructivo, genera deleite en el lector, propone sus rigurosas virtudes a los cultores del desaliño formal y configura un logro estilístico tan ejemplar como perdurable.

CARLOS MASTRONARDI

MANUEL MUJICA LÁINEZ: *Invitados en el Paraíso*. (Sudamericana, Buenos Aires, 1957).

MANUEL Mujica Láinez añoró la pequeña historia de Buenos Aires que aún no se había contado. Esa historia de las personas que permanecieron al margen de los acontecimientos graves y decisivos, pero que vivieron el mismo

tiempo de Garay o de Vértiz, de Rivadavia o de Juárez Celman. Como la extrañaba y la necesitaba se propuso escribirla. Ya en *Don Galaz de Buenos Aires* —aquella primera novela que su autor considera como el necesario e impostergable ejercicio académico— apuntaba la intención de inventar unos sucesos transcurridos dentro del límite de la ciudad nueva, cuando en la metrópoli reinaba Felipe IV y el Conde-Duque ejercía su privanza, una Buenos Aires donde todavía se leería el Amadís y donde comenzarían a conocerse las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. A ese libro, escrito antes de 1938, bajo la sombra de *La gloria de don Ramiro*, lo continuarían luego *Misteriosa Buenos Aires* y *Aquí vivieron*. En torno a los lugares, usando alguna vez recuerdos de crónica oral o algún dato que por allí andaba escrito, pero inventando siempre, Mujica Láinez elaboró unos relatos que quisieron ser esas leyendas que parecían faltarle a la plazuela de San Francisco, al Riachuelo de los Navíos o a las barrancas del Retiro. La intención era loable. Se trataba de cubrir una carencia, pero había también que despertar una memoria; inventarle a los lugares los fantasmas que no tuvieron, o devolvérselos si los habían perdido, o quitarles el polvo y las telarañas si se los había olvidado. Pero entre la ciudad histórica y la ciudad ficticia se produjo una fractura. La realidad de Buenos Aires quizás haya sido muy áspera o muy opaca; de todos modos nunca propicia para inspirar aquellas evocaciones con aires de corte antigua, o aquel sensual regodeo en nefandos y terribles placeres prohibidos, tan necesarios para la visión estética de quien prolongaba una actitud propia del modernismo de un Larreta o de un Valle Inclán. Desde los días en que llegó a estas costas don Pedro de Mendoza deben de haber sucedido en el puerto de la Santísima Trinidad y en la muy noble y fiel Santa María de los Buenos Aires, sucesos muy tremendos —el corazón del hombre es capaz de albergar todos los horrores—, pero también habrán transcurrido infinitas vidas tranquilas, sin relieves estridentes, que fueron acumulándose hasta venir a dar en lo que somos hoy, y en ellas habrá habido penas vulgares, tragedias calladas, misterio y todo cuanto hace la vida de la gente común. También hubo, con toda seguridad, aventuras apicaradas e historias simples y alegres. Pensemos que Buenos Aires fué primero un caserío y luego prolongó durante años y años su aire de aldea. Lo aúlico, lo aúreo, el empaque cortesano, estaban lejos, quizás en Lima; aquí apenas habrá sido posible un magro bienestar de tenderos, que a veces eran algo contrabandistas.

De haber sido consecuente con su idea primera, Mujica Láinez hubiese podido escribir unas "tradiciones rioplatenses" análogas a las peruanas de Ricardo Palma. Cuando escribió las vidas de Ascasubi, Cané y Estanislao del Campo tiene que haber revuelto papeles viejos y haber recordado conversaciones oídas, donde se contaban cosas de otro tiempo. Eso le sirvió para acercarse al escondido pasado de Buenos Aires. La intención de encontrarlo debió prolongarse. Luego de aprehender aquel tiempo pretérito, podía recrear los personajes y sus historias. El escritor prefirió acumular una crónica de lo extraño, donde imperase lo exquisito y lo decadente, y abandonó la simple y vigorosa realidad. Un atajo,

lo raro, lo desvió del camino y le hizo perder la visión de las cosas tal cual son.

Lo raro implica lo distinto, un modo extremado de ser lo que es. En cuanto parece liberar de la aparente monotonía de las cosas usuales, ejerce cierta fascinación, pues su exotismo lo transforma en alimento codiciado para quienes viven una atmósfera saturada. La búsqueda afanosa de lo raro es una fuga de la propia circunstancia concreta, y pone de manifiesto el deseo de alcanzar un paraíso artificial. Los que están hartos, los que quieren desentumecerse bajo el tedio que los agobia, necesitan el incentivo de objetos poco frecuentes que susciten su atención durante cierto tiempo por medio de impactos deslumbradores. Como han agotado, o creen haber agotado, todas las sensaciones, quieren estrenar otras, únicas y distintas. Clausurados en sí mismos, las cosas y las personas sólo les interesan en cuanto son motivo de nuevas sensaciones. Esa insaciable concupiscencia agota los mayores rebuscamientos sin alcanzar la realidad profunda de los seres, la única que puede dar satisfacción y reposo.

Lo raro es elemento que integra también la realidad. En la obra de arte, por transposición de esa realidad, desempeñará su papel ayudando a dar matices, dejando un eco de misterio, sugiriendo una nostalgia. En Baudelaire ha sido la aspiración dolorosa de poder alcanzar otra existencia, un no sé qué que habla al alma "sa douce langue natale". Pero fué su condición, para que lo raro adquiriese categoría artística, penetrar por ese camino hasta su límite último, transformando así la búsqueda en un modo de conocimiento y, paralelamente, en motivo de creación. La búsqueda de lo raro no fué en él superficial ni estéril, aunque fenomenológicamente atestigüe la aridez de un estado de alma, y al manifestar su "spleen" compruebe su vacuidad. Esa experiencia dolorosa fué fecunda para el poeta que la elaboró trasmutándola en obra de arte.

El artista observa un acontecimiento o un objeto exteriores o interiores con respecto a su yo —la luna que se levanta lentamente entre los álamos, la ira o la piedad que él mismo padece—, y, según sea la profundidad de su mirada, podrá traducirlo y sintetizarlo luego en una imagen renovada, más honda, más universal, es decir, verdaderamente artística, o apenas logrará ceñirla con los signos exteriores que la traducen a la inteligencia del observador que luego contemplará su obra. La mirada del artista debe penetrar las cosas, hallar su esencia viva, y luego le corresponde decirla. Un escritor debe vivir e investigar la realidad para poder recrearla. Pero ésta le impone una condición, sin la cual no se entrega: el escritor debe abrirse a la realidad y perderse en ella, con amor y respeto verdaderos.

El ser profundo encierra siempre misterio, pero es un misterio que se vislumbra cuando no se lo busca para usufructuarlo, cuando se respeta el ser de las cosas y se lo contempla sin reducirlo a motivación de experiencias que produzcan eco en un yo hedónico, clausurado ante la riqueza auténtica de la realidad. Lo cotidiano está lleno de misterio. Más aún, lo raro, como elemento integrante de la realidad, se ubicará en su exacto contexto cuando se lo acepte tal cual es, y recuperará su verdadero e inefable perfume cuando no se lo colecciona como a una mariposa que atravesamos con un alfiler para clavarla sobre un cartón, matándola.

La búsqueda de lo raro, como procedimiento, ha matado en la obra de Mujica Láinez lo poético, lo misterioso, porque se transformó en una acumulación superficial, dejando así de ser una profunda captación de la realidad.

La acumulación de rarezas jamás podrá transformarse en un núcleo al que se aferre la contemplación del lector. La inteligencia necesita alimentarse, morder algo concreto, con verosimilitud literaria y artística —un personaje estructurado, una situación visible, una pasión encarnada—, y no le bastará recorrer páginas y más páginas donde se suceden descripciones que resbalan sobre un “bric-à-brac” de objetos de arte menor, más o menos ornamentales, más o menos lujosos; la salsa, por muy condimentada que esté, no puede compensar la falta de un alimento nutritivo.

Mujica Láinez construye siempre, para escenario de la exacta línea anecdótica que se continúa a través de sus novelas, una espectacular y nostálgica escenografía tan colorida como los decorados de León Bakst, aunque no lograda como aquéllos, y allí crea el espejismo. El procedimiento sigue teniendo un aire modernista. Salvo en aquel primer cuento largo, aquella “nouvelle” que fué *Los ídolos*, donde en la primera historia hay una trama que se resuelve dentro de su propia órbita, pequeña historia bien contada, a la que pareció acercarse el inconcluso y bien escrito *Retrato amarillo*, en las novelas de Mujica Láinez se prolonga una desvitalizada peripecia en constante alejamiento ante el lector, que nunca llega a sorprender el planteo de una situación verídica. El espejismo está allí, en el ámbito, en los trajes y en las máscaras, esos entes que prosiguen su delirante desfile, en todo cuanto puede hasta encandilar en un principio, en el delicuescente y ambiguo demorarse en las cosas, en aquel aparente e indefinido prelude que parece anticipar el gran espectáculo que nunca se realiza, porque siempre se evapora sin cristalizar ante los ojos del lector.

Invitados en El Paraíso repite lo sucedido con *La casa* y *Los viajeros*; no hay en ella una acción creciendo; hay en cambio, unos sucesivos “racontos” que permanecen diversificados, repitiendo el esquema ficticio que en *Los ídolos* quiso reunir tres historias distintas, sin que lleguen a articularse en una acción que progresa. La unidad del mundo al que debemos entrar, el de los personajes, está quebraada por un atomismo dispersante. Tití, María Lola, Lucy Landor, Marco Antonio Brandini, Silvano, abren los vericuetos de su historia individual, hecha de reminiscencias de otro tiempo, pero el diálogo no existe, no se anuda ni se desata ninguna situación verosímil, no pasa nada. Los personajes contruídos por un proceso acumulativo, sin que una síntesis vital los ligue y funda en un carácter y en unas pasiones verdaderos, permanecen estereotipados en actitudes propias de un abigarrado baile de máscaras.

Se ha dado en llamar “saga” al conjunto que forma *Los ídolos*, *La casa*, *Los viajeros* y esta última novela, *Invitados en El Paraíso*; una nueva jornada de ella habrá de ser *El hotel vacío*, que actualmente escribe su autor. Dejemos para ese futuro comentario las consideraciones sobre la novela de clave y ese “sport” que un poco al margen de lo literario cumplen los iniciados, reconocer quién es quién en la novela, y también dejemos algunas variaciones sobre el tema de la superficialidad, que en el arte debe siempre alcanzar hondura.

DAVID VIÑAS: *Un dios cotidiano*. (Kraft, Buenos Aires, 1957).

QUIZÁ el tema central de esta novela sea el conflicto planteado entre la ciega y arbitraria autoridad de un padre y la dura y enconada rebeldía del hijo. Todo lo demás viene a circundar esa situación, dándole fondo, apoyo y circunstancias, que son éstas como podrían haber sido otras. Que la acción transcurra en un colegio, y que este colegio sea un colegio religioso, no parece hacer mucho a lo que la novela es en sí. Una vez leído el libro, la primera perspectiva de distancia nos muestra cómo de inmediato se eclipsan la casi totalidad de los personajes, permaneciendo sólo visibles Carlos Ferré, el joven seminarista, y su padre, Ferré, el liberal militante. Detrás de ellos, Porter, cuya compartida rebeldía con Ferré desembocará de otra manera, distinta de la "pura" actitud del protagonista, y el Padre Director, figura análoga a la del padre seguro y dogmático, correspondiéndose ambos perfectamente, uno en su religiosidad, y el otro en su ateísmo.

Carlos Ferré no ha soportado los dogmas laicos de su padre y se ha convertido contra él, queriendo desvincularse de aquella prepotencia que lo sojuzgaba sin tener en cuenta cuáles eran sus necesidades profundas. El paso de una vida, dictaminada por la estrictez del político caduco, a otra, que es opuesta, no tiene otro significado que el de la emancipación. Carlos Ferré quiere ser él, poseerse, ganarse. Y para eso se hace católico. No hay aquí relación con lo divino, ni descubrimiento de Dios. No hay problema religioso, ni manifestación del misterio de la gracia en el hombre. Carlos Ferré, buscando afirmarse, pasa al campo opuesto de su padre, y si aquél es ateo, él será católico y sacerdote. En esa tensión entre el padre y el hijo está el núcleo de *Un dios cotidiano*. Lo demás, problema de la relación entre el hombre y Dios, atmósfera y personas del colegio, son aproximaciones, aspectos algunas veces apenas tangentes con respecto a la motivación primera y profunda de la novela.

Carlos Ferré —y es Viñas el que así establece la relación— va hacia Dios, a través de las cosas diarias, afirmando que debe ganarlo todos los días. En eso acierta, pero es una parte del camino, centrada en la sola voluntad del hombre que quiere llegar a Dios. Al protagonista de *Un dios cotidiano* le faltan la caridad, la esperanza y la fe. La actitud religiosa de Ferré comienza en él y en él termina, no lo trasciende. Quiere asegurarse él su Dios, ganárselo, y no lo quiere, no espera en él, no cree en él. La relación de Ferré con Dios permanece trunca y no lo trasciende. Ferré se puede inventar su dios todos los días, pero ese dios no se comunica con él, no desciende, no establece ningún diálogo con esa criatura, que además tampoco lo busca, ni lo necesita. Hay un momento en que Ferré afirma: "La única certeza que tengo es la de mi insuficiencia". Allí es quizá cuando está más cerca de su verdad. Pero esas palabras no se resuelven en nada. Quizás Carlos Ferré repite con su dios la misma actitud que lo enfrenta con su padre. Lo busca y lo rechaza.

Y la actitud estereotipada del problema no resuelto, vuelve a repetirse frente al superior religioso, que es equivalencia del padre. El libro tiene un final

aparentemente desvaído. Ferré debe afrontar un nuevo día, después de haber visto la muerte de un alumno, permitida por la inercia y el formalismo, luego de conocer lo que piensan los otros muchachos sobre él —comprueba su hostilidad, su malquerencia—, y lo debe hacer solo, asumiéndose. Parecería ésta una afirmación de sí mismo, un imperativo de su yo que lo hace plantearse una vez más la búsqueda de Dios. Pero si Carlos Ferré permanece encerrado en él, sin olvidarse de sí mismo, sin morir como el grano de trigo que se pierde en el surco, ¿encontrará a su Dios?

Y por último, algo sobre ese colegio y esos padres. Hay un aire poco clerical en esa casa. Todo es demasiado crudo y neto. La vida de relación entre las personas, los diálogos, tienen el acento de una oficina, el tono de un lugar castrense, y no recuerdan nunca los eufemismos y los circunloquios bien elaborados de un ambiente peyorativamente clerical, como el que Viñas quiere poner ante los ojos del lector. Por ejemplo —pongámonos en la circunstancia de la novela—, jamás un clérigo *denunciaría* a otro ante el superior; iría a comunicarle a éste la preocupación que aquél le produce, dado el estado de ánimo que manifiesta, etc., etc. El “ejercicio de las virtudes” y el uso de “la prudencia”, cuando no son más que hojarasca y no hay raíz vital y profunda, dan un cierto barniz y un aire que se manifiesta en el legalismo, en las formalidades externas, y jamás estos personajes, si son consecuentes con ellos, descienden a unas actitudes tan crasamente “laicas” como las de éstos que pueblan el Colegio de la Cruz.

La novela está escrita con un estilo que interesa. El colegio es inverosímil. El conflicto entre el padre y el hijo queda sin resolver. ¿No son demasiados cabos sueltos?

E. G.

ANTONIO DI BENEDETTO: *Zama*. (“doble p”, Buenos Aires, 1957).

EN el Paraguay, a partir de 1790, se desarrolla la acción de esta novela. Diego de Zama, personaje principal, permanece como importante funcionario en ese oscuro lugar de las Indias, donde, separado de su familia y de sus emolumentos, que suelen no llegar, espera un traslado que nunca llega. Además de personaje principal es el tema más importante; por sus ojos se ve lo que se ve, por su boca narra el autor los acontecimientos.

En la primera parte del libro, Zama espera infructuosamente acostarse con una mujer blanca; en la segunda, espera que la Corona mejore su situación económica, y trata de adaptarse a ese purgatorio, que ya sospecha definitivo infierno, constituyendo en el lugar una segunda e ilegítima familia. Pero malogra también este intento. En la tercera parte, ya completamente reducido a pobreza y despersonalizado casi por los fracasos, integra una expedición que sale en busca del temible bandido Vicuña Porto. Vicuña Porto, “hombre numeroso”, como asumiendo un deber pesado pero insoslayable, viste el uniforme de soldado raso y va también en la expedición que sale en busca de

Vicuña Porto. El único en saberlo es Zama, y lo calla. Inhibiciones, cobardía cinismo se mezclan en ese silencio, que acaba por envolver y perder a Diego de Zama. De cobardía en ruindad, de mezquindad en bajeza, de cinismo en traición, éste se ha ido como desvaneciendo hasta no ser más que un fantasma de sí mismo. Yo no sé de dónde proviene esta impresión, que se acentúa sobre todo desde la segunda parte, donde escenas oníricas, con apariciones y desapariciones de misteriosas mujeres en una casa irreal, van sedimentando en el ánimo del lector cierta atmósfera de desolación, pero parece indudable que mientras la abyección de Zama se consume hasta constituir un tipo de hombre mezquino y mediocre, otro Zama se desvanece al punto de adquirir en la novela presencia fantasmal. Quizá provenga esta impresión de que Di Benedetto nos lo muestra todo desde el interior del personaje, y lo primero que éste ve es su propia persona: un Zama corregidor, digno antecedente, en su pasado; un Zama padre de familia y triunfador en Buenos Aires, Chile o aún Madrid, en su futuro. Tales las imágenes que Zama tiene al principio de sí mismo. Pero su pasado no cuenta, y al irse desvaneciendo los rasgos de ese futuro que proyectó, sólo van quedando de él los despojos, y parece que fuera su propia sombra la que afirma en la página 198: "Persona alguna, puede realizar *mi* amor, *mi* bondad, *mi* sacrificio, pero puede proceder por mí¹". Es decir, la sombra del asesor advierte que ha sido sustituida en los terrenos humanos del amor, de la bondad y el sacrificio, en los que sucesiva y sistemáticamente se negó o no atinó a cobrar cuerpo. En la última página, cuando el hombre es ya un despojo triste de sí mismo, aparece nuevamente el niño rubio y andrajoso que ya por dos veces irrumpió, enigmáticamente, en la vida del protagonista. Aquí éste le dice: "No has crecido", a lo que el niño, mirándolo con tristeza, responde: "Tú tampoco".

Pero casi no importa en este libro la línea argumental, ni demasiado la psicología de los personajes, pese a ser Di Benedetto un buen psicólogo; *Zama* es fundamentalmente una novela de situaciones. Y si la personalidad del protagonista cobra verdadera importancia no es porque el novelista se aplique a dibujarla, sino porque ella misma se va haciendo y deshaciendo, a partir de las situaciones en que el autor —con criterio filosófico fácilmente discernible— la abandona.

Las tres partes mencionadas, separadas entre sí por varios años, en vez de subdividirse en largos capítulos, aparecen respectivamente fragmentadas en breves y sucesivos enfoques por los que se diversifica la acción y la escena. Algo de ritmo cinematográfico, como anuncia Prelooker en la solapa. Y está logrado.

Además de capacidad psicológica, Di Benedetto tiene sentido de lo fantástico, que nos suministra a veces amalgamado con la trama: En la página 196, luego de dialogar largamente con una mujer que había llegado junto a su cama de enfermo, Zama dice: "Con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiente, y esto me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mí la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda, o la izquierda a la derecha, no podía saberlo".

1 El subrayado es del texto.

Otras veces lo fantástico relampaguea en breves historias autónomas, pertinentemente interpoladas en el relato mayor: En la página 10 se nos habla de un pez al que las aguas no quieren y que debe vivir en lucha permanente con ellas para no ser arrojado a tierra; en la 12 se mencionan "juegos que fueron o pueden ser terribles, no en el momento en que se juegan, sino antes o después"; de la página 236 a la 237 transita una tribu de indios silenciosos encabezados por niños. Los indios, ciegos, van guiados por sus descendientes.

En las páginas 80 y 81 el carácter de Zama aparece bien definido por el episodio de la araña, y en la 125, en logrado monólogo, el personaje toma conciencia de la nada que lo asedia a expensas de su incapacidad para asumir el ser.

El lenguaje, escueto y eficaz, se lanza a veces por el experimento expresivo: "venir barco", "localizar rumbo", "devolverse al mate" (en el sentido de reanudar la acción de tomar mate); a veces, desemboca en la imagen: "dormí con exceso, hasta muy adentro de la mañana". Está bien resuelto el problema del habla de la época, pues sólo cede el autor al color histórico en contados momentos del diálogo. Di Benedetto sugiere a menudo más de lo que dice, pero si dice, dice bien. Así defiende un personaje, el escritor Fernández, su obra, tachada de incomprensible por Zama: "Señor doctor, es posible que el primer hombre y el primer lagarto fueran también incomprensibles para todo cuanto los rodeaba. Yo no sólo escribo: hago mi creación", (página 133). También Di Benedetto hace su creación. *Zama* es una novela que se lee con agrado, y que mucho hace esperar de la sucesiva producción de este escritor mendocino.

J. A. P.

MARCOS SOBOLEOSKY: *Enfermó la vid.* (La Reja, Buenos Aires, 1957).

LA tesis que sostiene esta novela no es nueva, pero se refiere a un problema que, desgraciadamente, está siempre en vigencia. Shylock fué uno de los que la formularon de modo más patético: "¿No tiene ojos un judío? ¿No tiene manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No lo nutren los mismos alimentos del cristiano, no lo hieren las mismas armas, no está sujeto a las mismas enfermedades, no lo curan los mismos remedios, no le dan frío y calor el invierno y el verano?" (*El Mercader de Venecia*, acto III, I.) Ezequiel Orleansky repite esa queja y no hay nada que objetar a sus argumentos; me parece obvio que toda intolerancia por motivos raciales o religiosos es propia de seres intelectualmente primitivos y que todo juicio emitido sobre otro hombre por pertenecer a un grupo que él mismo no ha elegido, es índice de superficialidad y escaso discernimiento. Siempre he sentido simpatía hacia las minorías oprimidas; quizá porque, en mi condición de mujer, pertenezco a una mayoría oprimida desde hace varios milenios.

El caso de Ezequiel Orleansky es bastante lamentable: es un periodista judío semi-culto, egocéntrico e hipersensible, que comete la torpeza de casarse

con una burguesita católica casi analfabeta, indiferente en el aspecto sentimental y apegada a las convenciones con toda la fuerza de su ignorancia. La diferencia de religión agrava los conflictos, pero de ninguna manera los causa. Aquel hombre y aquella mujer estaban destinados al fracaso matrimonial por una incompatibilidad profunda que nada tiene que ver con sus razas; aun no existiendo la atroz familia de ella y la morbosa susceptibilidad de él, eran demasiado diferentes entre sí para lograr la menor armonía. El libro, escrito en primera persona, consiste en una serie de recriminaciones que formula el marido a la mujer, a través de las cuales el lector comprende que la versión de ésta, si hubiese podido darla, la mostraría por lo menos tan digna de compasión como aquél.

El argumento es interesante, el alegato justo y los personajes verosímiles, pero hay un reparo que no puedo pasar por alto por tratarse de un mal muy difundido, ante el cual está peligrando nuestra literatura. Es cierto que Ezequiel es un periodista y debe escribir como corresponde a su profesión, es decir con un completo desdén de la gramática y un profundo desconocimiento del idioma, pero no es necesario llevar el realismo a ciertos extremos. El uso impropio de algunos vocablos (familiares en lugar de parientes, amistades en lugar de amigos); la creación de neologismos injustificables (amistal, fundacional, peritar, oferente, multánime); los calificativos totalmente desconcertantes (bomboneras cenitales, pulpa inédita), o simplemente absurdos (apellidos criollos genesíacos, troncales); el empleo incorrecto de los participios y tiempos de verbos y sobre todo esos constantes "de que" mal aplicados en que la superflua preposición "de" abofeta el oído (te decía *de que*, era evidente *de que* pensaba, etc.), son flagelos que debemos denunciar donde los veamos como enfermedades contagiosas que están acabando con el idioma en nuestro país, ya famoso por ser aquel en que peor se habla de América. En cada página nos encontramos con el rebuscamiento que desemboca en el disparate:

"...formulaba esa triaca como una exigencia impostergerable de mi intimidad."

"Yo era frontal, me definía. Tú tangenciabas..."

"Exteriorizaba con mis rictus y mis enroscamientos tozudos toda mi desazón, todo mi naufragio."

"Empezó a mostrarse dosificada, mutualista."

"...un ánimo festival, una felicidad trasvasada a otros estados análogos adyacentes."

"...una digna familia que avanza pechierguida, cuyo titular se descubre..."

Nadie está libre de escribir algún desatino de vez en cuando, por más que evite la contaminación de los diarios, las revistas y la radio; pero creo que debemos alarmarnos ante esta pavorosa tendencia de nuestros escritores a suponer que la invención de palabras —o de acepciones de palabras— y su empleo en párrafos confusos y alambicados, añaden méritos a la prosa. Si no ponemos coto a este desenfreno, la literatura argentina estará completamente invadida dentro de muy pocos años por un mundo de familiares, problemáticas, cumplimentaciones y sentimientos amistales que en nada se diferenciará de las pesadillas.

No se trata, a mi juicio, de dar importancia a trivialidades: el idioma es el material de trabajo del escritor y con una materia prima inadecuada no se puede fabricar nada bueno, en ningún campo de la artesanía o del arte.

ALICIA JURADO

ALBERTO VANASCO: *Para ellos la eternidad*. ("doble p", Buenos Aires, 1957).

EL azar ha reunido unos cuantos pasajeros sobre un tren nocturno en marcha hacia la frontera, conducido por tres sujetos que huyen después de colocar una bomba. El conjunto de seres momentáneamente agrupados no puede ser más heterogéneo: viajan allí desde un fotógrafo hasta el cadáver de una niña de cuatro años, metido en una valija. Como en la admirable novela de Thornton Wilder, *El puente de San Luis Rey*, se relata el motivo por el cual cada uno de ellos se encuentra precisamente allí en aquel momento, qué pasos previos lo han llevado a esa extraña aventura.

El conjunto de los capítulos parece reunido por el mismo azar; más que una técnica literaria, la construcción de esta novela parece una antología de las técnicas literarias modernas. El primer capítulo está aliviado con comas, pero no contiene un punto en diez páginas y media; se asemeja mucho a algunos pasajes de Faulkner —menos minucioso, tal vez, pero de aliento aun más largo. El segundo es bastante kafkiano: se desliza por el filo de lo disparatado o cuando menos de lo improbable, con un clima onírico que va rozando el absurdo. El tercero abunda en palabrotas, como corresponde al realismo contemporáneo; el cuarto es un largo poema, muy hermoso, que emplea el "stream of consciousness process" de James Joyce; el quinto es vagamente humorístico; el sexto no ofrece ninguna peculiaridad; el séptimo tiene todos los párrafos numerados y el octavo es más bien macabro. Entre uno y otro, a modo de eslabones, breves trozos narrativos enlazan los diversos episodios.

En este libro se ponen de manifiesto la inteligencia, la cultura y la sensibilidad del autor; su buena fe, su preocupación por los problemas sociales. Tales inferencias, sin embargo, no logran convertir un manojo de experimentos literarios en una novela; carece de la unidad, la cohesión y la fuerza que hacen de cualquier argumento una obra de arte. Todo es demasiado inverosímil, no tanto porque nos muestre un mundo totalmente fantástico sino porque presenta otro mundo cotidiano que no se parece del todo al que conocemos y por consiguiente no puede convencer. En una palabra, no está ni en el plano de la fantasía pura ni en el del realismo completo, sino a mitad de camino entre uno y otro, produciendo cierto malestar intelectual.

No obstante, es un libro que vale la pena leer, aunque sólo fuese por las divagaciones de Guillermo Sutin, el sabio paralítico, que hilvana entre consideraciones sobre física y citas en varios idiomas, una serie de imágenes poéticas de gran belleza.

A. J.

JOHN GALSWORTHY: *El manzano*. (SUR, Buenos Aires, 1957).

LA verdadera maestría resalta con mayor evidencia en las obras menores de los grandes artistas que en su labor monumental. El espíritu de contención, la mesura, son capaces de revelar, en lo que pudiera parecer restrictivo, la auténtica capacidad literaria de un autor mejor que los grandes frescos cuya misma desmesura es casi una falta de consideración para el lector cuya pequeñez ante los mismos parece descontarse. Aunque en toda la saga de los Forsyte, Galsworthy mantiene una elegante estrictez de formas, muy en consonancia con el medio que describe, la simple magnitud física de la obra le confiere un sentido monumental, donde el poderío creador del novelista pasa en cierto modo inadvertido por el mismo hecho de suponersele imprescindible. En esta pequeña perfección que se titula *El manzano*, ese mismo poderío, por el simple hecho de no necesitar manifestarse, resalta con mayor elegancia. Se siente que en la tensión dramática de los pasajes principales, así como en la psicología de sus protagonistas, existe una fuerza tácita, una reserva de potencialidad que muestra su eficacia justamente en la medida en que permanece oculta. Su argumento en otras manos hubiera podido servir para una "novela rosa". Es el joven estudiante acomodado que vive un tierno, intenso y aséptico idilio con una joven campesina a la que luego olvida para casarse con una muchacha de su clase social. Al cumplir sus bodas de plata, pasa con su esposa por la granja donde se había desarrollado su anterior idilio, y se entera de que la joven abandonada había muerto simplemente de amor. En cualquier "magazine" inglés o norteamericano ese tema se habrá reproducido en innumerables variaciones para uso de sus poco exigentes lectores. Ello no redundaría en contra de *El Manzano*. Simplemente ejemplifica la escasa importancia del tema en cualquier obra literaria. Con lo que cualquier industrial de "novelas rosas" hubiera elaborado una edulcorada tontera, Galsworthy ha conseguido una intensa y conmovedora pequeña obra maestra, en nada inferior a los "intermedios" que se encuentran entre las novelas fundamentales de sus "sagas". Y éste es el momento en que debo declarar que, para mí, tales intermedios son las partes literariamente más valiosas de toda su obra.

El sentimentalismo británico, que anega tantas páginas de Dickens, permanece en *El Manzano* encauzado y muchas veces oculto. El lector compadece la rústica simplicidad de la muchacha campesina que ha muerto de amor, pero no por ello tiene la impresión de que el muchacho sea un monstruo. En verdad lo que se desarrolla allí es una auténtica tragedia por lo que tiene de irremediable. El estallido de pasión de los dos jóvenes, magníficamente descrito, entreverado con las supersticiones campesinas para que aparezca como lo que en verdad es, o sea una fuerza de la naturaleza, no puede terminar sino en catástrofe. El lector siente que la diferencia social no actúa allí como simple convencionalismo sino como una traba física prácticamente insuperable. De ahí que la actitud del joven cuando encuentra el amor que en cierto modo le corresponde, no pueda aparecer como traicionando, sino como rectificando un rumbo eviden-

temente equivocado para él. Comprende lo irreparable del daño que ocasiona, pero nosotros sentimos, acaso en la misma medida que él, que un daño acaso peor por lo dilatado y mezquinamente dilacerante era el que lo esperaba de persistir en su pasión primeriza. Lo que no pudo sospechar, ni él ni sus lectores, es el final trágico que ya no dependía tanto de su acción como de la ingenuidad de su apasionada campesina. Que ello se le revele a veinticinco años del desastre, sirve para atenuar el efecto dramático con una asordinada neblina que de pronto da a toda su existencia un sentido para él insospechado.

El símbolo de la persistencia de la juventud vegetal del manzano, bajo cuyas ramas floridas se ha desarrollado el drama, contribuye también a acentuar lo pasajero de las pasiones humanas, a reducirlas en cierto modo a una proporción menor restándole esa decisiva importancia que cualquier autor romántico se hubiera complacido en exaltar.

E. G. L.

MANUEL J. CASTILLA: *De sólo estar*. (Burnichon editor, Buenos Aires, 1957).

UNA serie de relatos unidos por una visión muy personal y lírica del tiempo componen este libro de Manuel J. Castilla. Sentimos a través de sus páginas que el autor se abandona a un soplo que turba la serenidad de su prosa y acaba por convertirla en exaltada poesía. Es que Manuel J. Castilla tiene el don de nombrar y recrear la realidad por sobre los lugares comunes de un folklore cada vez más desnaturalizado y anecdótico. Este poeta que no interroga a la naturaleza, recibe de ella, sin embargo, las respuestas más apasionadas. Y como se halla asistido por un doble milagro, el de la sangre y el de la ternura, puede, "de sólo estar no más", contar las cosas de su tierra con noble simpatía humana.

Es grande el poder de evocación de Manuel J. Castilla; citemos, por ejemplo, este pasaje de su libro donde describe el crecimiento de la caña de azúcar después de una tormenta: "A veces el verano se volcaba en la tierra con una fuerza tan poderosa que el polvo se tornaba inaguantable. En esos días solían derrumbarse las tormentas y el agua caía sobre hombres y bestias como sobre brasas. La lluvia duraba poco y el sol volvía a aparecer lleno de furores y la tierra se llenaba de una extraña paz. Ni una hoja moviéndose en el viento. Todo yacía dentro de un silencio casi doloroso. Era entonces cuando se sentía crecer la caña. Un ruido pequeño, como caminar de langostas, trepaba el cañaveral. Como si la envoltura de los tallos se desperezara levemente y la savia empujara con millones de minúsculos dedos hacia la luz restallante de la siesta".

Conocedor profundo del norte del país, Manuel J. Castilla nos da una imagen eficaz y afirmativa de esa región que tanto ama y de la cual es, sin lugar a dudas, el poeta de mayor calidad por la hondura de su ambición y la riqueza expresiva de su idioma.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

EDUARDO L. HOLMBERG: *Cuentos fantásticos*. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya (Hachette, Buenos Aires, 1957).

ESTA publicación es un aporte valioso tanto para la historia de nuestra literatura cuanto para su crítica, no sólo por el interés que pueda despertar por sí misma la obra de Holmberg —que hasta el presente había sido de difícil acceso, desperdigada como estaba en publicaciones casi inaccesibles—, sino también por la tarea cumplida por Antonio Pagés Larraya, quien en el estudio preliminar nos proporciona, a través del examen de la personalidad de Holmberg, un bien documentado —y sumamente ameno— esbozo del clima cultural de esos comienzos de nuestro siglo que en la actualidad, quizá con injusticia, suelen desdeñarse, acaso porque se los considera un tanto almibarados e ingenuos, sobre todo si se los compara con nuestros días vertiginosos, colmados de cruciales problemas. Antonio Pagés Larraya, en sus trabajos, ha demostrado conocer nuestra historia literaria, especialmente al tratar la literatura de fines del siglo pasado y comienzos del presente, centrada en los hombres y en los acontecimientos de esa crisis que ha quedado indisolublemente ligada a testimonios tales como *La bolsa* de Julián Martel. Esos conocimientos han permitido a Pagés Larraya recrear la vida de Holmberg, su obra, su época, el papel que le cupo desempeñar en nuestra cultura y en nuestra sociedad. Quizá más de un lector se sorprenda al descubrir que Holmberg, que supo ganarse un merecido prestigio como naturalista, se haya dedicado con no poca fortuna al ejercicio de las letras, al punto de que puede considerársele uno de los iniciadores en nuestro país de ese género cultivado luego con tanto acierto, entre otros, por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: la literatura fantástica. Pues el nombre de Holmberg “hasta hoy estaba definitivamente vinculado al surgimiento de la investigación en el país, como estudioso tenaz y admirador entusiasta de múltiples iniciativas, o se destacaba su prestigio de maestro excepcional. Quizá, en adelante, su obra de escritor merezca igual consideración por parte de sus compatriotas. Los cuentos de Holmberg asumen en nuestra literatura el mismo significado inaugural que sus trabajos especializados en el campo, casi virgen en su tiempo, de las actividades científicas”. Holmberg, aunque nunca ejerció esa profesión, se graduó de doctor en medicina. Pero desde muy temprana edad se manifestó en él esa afición a las ciencias de la naturaleza que habría de acrecentarse con el correr de los años hasta transformarse en uno de los móviles de su existencia. Se dedicó con acendrado ahínco a los estudios de biología, psiquiatría y frenología que florecieron en Buenos Aires en la década del 70 al 80, y en los que se destacaron figuras de la talla de Francisco Javier Muñiz, Guillermo Rawson, Florentino Ameghino, José María Ramos Mejía. Pero Holmberg —al igual que Eduardo Wilde— no se limitó solamente a lo científico, sino que además trasladó esas inquietudes al ámbito literario, escribiendo, por ejemplo, *La bolsa de huesos* (1896), cuento en que se aplican principios frenológicos en una interesante trama argumental en la que aparecen, además, ciertos elementos característicos del género policíaco.

Evidentemente, en Holmberg se aunaban el hombre de letras y el científico, pues ambas actividades eran simultáneas en él, y así se contó entre los fundadores de la Academia Argentina y del Círculo Científico Literario. "Holmberg colaboró activamente en el establecimiento de la Academia Argentina de Ciencias y Letras, fundada el 9 de julio de 1873, con el objeto de 'estudiar, proteger y difundir en la República las ciencias, las letras y las artes', según rezaba el artículo 1º de su reglamento." Holmberg fué uno de los colaboradores más asiduos de esa institución, aportando sus contribuciones a ambas ramas de la misma; a la vez que escribía sobre los temas de las ciencias naturales que le eran tan caras, participaba —junto con Rafael Obligado y Atanasio Quiroga— en la redacción del *Diccionario de argentinismos* que lamentablemente nunca llegó a publicarse. (Según advierte Pagés Larraya, el material compilado con ese propósito aún se conserva en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras.) Asimismo colaboró asiduamente en las distintas revistas literarias y científicas aparecidas en Buenos Aires en el período finisecular, en la fundación de algunas de las cuales tuvo, además, destacada participación. En Holmberg, "las obras científicas se nutren con la imaginación del artista, y el hombre de letras recibe sugerencias de su contacto con la naturaleza. Un examen a fondo de la personalidad de Holmberg muestra cómo estas dos vocaciones no son dissociables, sino aspectos de una personalidad compleja de fuerte unidad interior". Claros testimonios de esta doble vocación lo constituyen aquellas obras en las que Holmberg reseña los distintos viajes que realizara con el fin de estudiar *in situ* la flora y la fauna de nuestro país. *Un viaje a Carmen de Patagones, De Buenos Aires a La Cumbre, Viajes al Tandil y a La Tinta, Viajes a Misiones*, son obras de lectura indispensable para llegar a una apreciación exacta de las cualidades literarias de Holmberg, amén de su valor científico, naturalmente. Atraieron su atención todas las disciplinas que un grupo de hombres de ciencia comenzaba a cultivar por entonces en Buenos Aires. Fué adicto a las doctrinas evolucionistas y, cuando su prestigio apenas comenzaba a afianzarse, le cupo el honor de ocupar la tribuna, junto a Sarmiento, en el homenaje organizado con motivo de la muerte de Darwin.

Como ya señalamos, Holmberg incursionó en la psicopatología y en la frenología, disciplinas que en nuestro país recibieron notable impulso, en parte gracias a la labor de José María Ramos Mejía, quien estuvo ligado a Holmberg por una estrecha amistad iniciada en la adolescencia. El florecimiento de tales disciplinas incidió notablemente, no sólo en Holmberg, sino en todos los círculos porteños cultos. Pagés Larraya, en rápida revista, cita las principales obras publicadas en Buenos Aires que responden a esas inquietudes. (Entre otras, *Sesenta cráneos de locos*, de José María Cantilo, *Cosas de locos*, de Bartolito Mitre, aparte de algunos cuentos del propio Holmberg.) Luego, "una vez dado el paso de lo maravilloso científico a los temas de sugestión siniestra, de lo anormal a lo sobrenatural, el próximo escalón era inevitable y conducía a la literatura de fantasmas, y a la investigación de las prácticas espiritistas". Tam-

bién en este caso, Pagés Larraya supera los límites de una mera biografía de Holmberg para ubicarnos en ese momento determinado en que un grupo de hombres se dedicó al estudio de los fenómenos parapsíquicos y metapsíquicos, aprovechándolos, en algunos casos, en sus producciones literarias. En lo que concierne a Holmberg, "aunque no haya sido un adepto militante de esas prácticas y aún las satirice, como en algunos pasajes de *La casa endiablada*, es notorio que le interesaron vivamente". Pero además "la sugestión de lo ultraterreno y esotérico común a los escritores de su época, se vincula en Holmberg a otras complejas influencias". Pagés Larraya analiza con detalle los distintos influjos, de índole puramente literaria, que gravitaron en la producción de Holmberg. En primer término, Hoffmann, cuya presencia se advierte en "la atmósfera de los relatos, en la manera de presentar los personajes, en la mezcla de humor e inquietudes profundas". La mayoría de estas características pueden advertirse en los cuentos de Holmberg *La pipa de Hoffmann* y *Horacio Kalibang o los autómatas*.

Asimismo atrajo la atención de Holmberg —hecho bastante lógico, por cierto— la literatura de ingenuo corte científico, en especial Julio Verne. Flammarion y Mayne Reid. También en este caso Antonio Pagés Larraya trasciende los límites de lo que concretamente se refiere a Holmberg y nos proporciona algunos datos sumamente interesantes acerca de las distintas obras de ese tipo que circularon en Buenos Aires a fines del siglo pasado y que fueron ávidamente leídas y comentadas en los círculos intelectuales. Algunas de esas obras, inclusive, fueron impresas en Buenos Aires, y en la Biblioteca Nacional aún se conservan ejemplares de las mismas. La influencia de Julio Verne y de Mayne Reid se advierte, sobre todo, en la costumbre de Holmberg de introducir explicaciones y digresiones de naturaleza científica y erudita en sus obras de índole literaria. Se evidencia, además, en cuentos como *El maravilloso viaje del señor Nic-Nac*.

Tampoco se puede pasar por alto la influencia, un poco más difusa, de Edgar Allan Poe. La parte final del estudio de Pagés Larraya está consagrada a un análisis de los cuentos de Holmberg, y reproduce, además, algunos de los juicios que merecieron en el momento de su publicación. Este análisis crítico es importante porque Pagés Larraya estudia cuentos como *Dos partidos en lucha*, *Maravilloso viaje del señor Nic-Nac*, *El tipo más original*, *Filigranas de cera*, que no están incluidos en el volumen que reseñamos; en base a este comentario, es posible formarse una idea bastante definida de su mérito y peculiaridades respectivas. El volumen incluye seis cuentos; "los seis relatos más representativos": *El ruiseñor y el artista*, *La pipa de Hoffmann*, *Una teoría terriblemente moralizadora*, *Horacio Kalibang o los autómatas*, *La bolsa de huesos*, *Nelly*, *La casa endiablada*. También en este caso el autor del estudio preliminar ha consagrado a cada uno de ellos un detenido análisis.

Ahora bien, en cuanto a la obra de Holmberg en sí misma, sólo nos resta agregar que representa un jalón interesante en nuestra literatura. Es el producto típico de una época determinada y de una formación intelectual dada, con

todas las virtudes y todos los defectos que dichas circunstancias implican. Los cuentos de Holmberg pecan por un excesivo deseo de explicarlo todo, de aclararlo todo, hecho que sin lugar a dudas responde al espíritu científico del autor. Pero evidentemente, en muchos casos, dichas digresiones conspiran contra la agilidad de la acción, pues retardan innecesariamente el desarrollo de la trama; les haría falta, en una palabra mayor concisión. Pero, si bien los cuentos de Holmberg carecen de esa economía esquemática a que nos tienen acostumbrados los grandes cuentistas, poseen, en cambio, otras peculiaridades que suscitan nuestra aceptación. La prosa de Holmberg es fácil y cuidada, aunque afeada a veces por ciertos galicismos no muy aceptables; sabe describir, evocar personajes, conferir interés a las diversas situaciones planteadas en sus cuentos; posee sentido de la ironía y sabe manejarla con elegancia y buen humor, disparando certeros flechazos contra situaciones o personajes determinados, capaces de provocar la sonrisa divertida y un poco cómplice del lector. Holmberg, evidentemente, es objetivo, y esa objetividad le permite ubicarse en otro plano, desde el cual maneja los hilos de sus ficciones sin dejarse arrastrar por ellas.

Hay una sola circunstancia que debemos lamentar. Pagés Larraya había preparado una edición completa de estos cuentos que se hallaba en prensa, hace más de una década, en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Los acontecimientos por todos conocidos, que postergaron el desenvolvimiento de la cultura argentina en los años recientes, también alcanzaron a esta obra cuya publicación universitaria fué anulada en esas circunstancias aciagas. En compensación, ahora la vemos ingresar dignamente en la colección "El Pasado Argentino" junto a la obra de nuestros autores que han adquirido condición de clásicos.

VIRGINIA MARIA ERHART

P O E S Í A

MEMORIA Y PERDURACIÓN DE LA INFANCIA EN FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

EL tema de la literatura infantil en su aspecto integral vuelve a actualizarse con la aparición de *El árbol guarda-voces*, volumen en que Fryda Schultz de Mantovani ha reunido su "teatro y poesía para los niños"¹. El examen de la poesía destinada a la infancia plantea, desde su comienzo, dos interrogantes: 1) ¿Qué función cumple el poeta que escribe "para niños"?, y 2) ¿Qué cualidades caracterizan a esa poesía? Ambas cuestiones están íntimamente conec-

1 *El árbol guarda-voces. Teatro y poesía para niños.* (Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1956.)

tadas entre sí. La poesía para niños es asunto bastante problemático, no porque los niños constituyan un problema, sino porque los adultos casi nunca prestan la debida atención a tal poesía. Frecuentemente se la despacha con una apresurada y peyorativa referencia al *nonsense*. En efecto, la mayor parte de la poesía infantil es *nonsense*, y podría incluirse en algunos de los "tipos empíricos" en que Alfonso Reyes dividió la jitanjáfora¹; puede corresponder, por ejemplo, a "lo que hablan los pájaros", a "jitanjáforas de la cuna", a "glosolalias pueriles", a "conjuros mágicos"; de manera especial, el *nonsense* de la lírica infantil pertenece a la variedad jitanjáforica de "las canciones populares... que desdeñan la lógica o la gramática". Naturalmente, por "lógica" debemos entender la correspondencia entre nuestras afirmaciones y los hechos reales o presumibles, esos hechos que enunciamos en nuestro lenguaje positiva o aparentemente "discursivo", "científico". La poesía infantil a menudo ignora esta lógica: en la más famosa de las *nursery rhymes*, Humpty Dumpty es un huevo sentado sobre un muro y sufre "una gran caída" que no pueden remediar ni todos los caballos reales ni "todos los hombres del rey". Significación igualmente disparatada observamos en esta rima infantil que se canta en la Argentina:

*Bajo la cama
del tío Simón,
hay un perrito
que toca el tambor;
dale que dale,
con el bastón
hasta que salga
la procesión.*

Es posible preguntarse: ¿por qué bajo la cama?, ¿cómo puede un perrito tocar el tambor?, ¿qué tiene que ver todo ello con la procesión? Sin embargo, formalmente se observa un notorio sentido rítmico y la marcada recurrencia casi consonántica de "bastón" y "procesión"; pese a que la naturaleza de los enunciados es absurda y a que la secuencia de los conceptos quizá parezca inconexa, la composición como estructura unitaria posee cierto sortilegio inexplicable que se origina en su arquitectura sonora, al margen de lo que significan sus palabras y del carácter ilógico de sus proposiciones. Y aquí se plantea una cuestión fundamental: ¿en qué medida carece de sentido el *nonsense* de la poesía infantil? Walter de la Mare ensaya una respuesta para dicho interrogante: estas rimas "están colmadas de significado", pese a que "donde debiera estar el «sentido» hay una suerte de vacío, de bella y balsámica vacuidad"; en consecuencia "lo que llamamos *nonsense* no es algo puramente negativo, sino que se ubica en cierto punto intermedio celestialmente feliz entre lo que tiene sentido y lo que no tiene *sentido*." Dicho en otros términos —acaso más rigurosos pero menos felices—, el *nonsense* de la poesía infantil consiste en una falta de sentido lógico,

¹ La experiencia literaria. (Losada, Buenos Aires, 1952.)

en una carencia de validez "científica" o "literal", pero no en una ausencia total de significación; los elementos puramente formales de la composición entrañan valores alusivos, indirectos, casi mágicos, en fin, valores poéticos. Las palabras ejercen en el niño una seducción peculiar. En la infancia, cuando se llega a tener conciencia del lenguaje, éste ya es una cosa "dada"; el aprendizaje que permitió adquirirlo se halla oscurecido y olvidado; por lo tanto, el trato con las palabras ha alcanzado algún grado de cotidianidad: ya hay, en cierta medida, un atisbo del sentido práctico y convencional que confiere a los vocablos su importancia en la vida de relación. Sin embargo, la existencia del niño se encuadra en un mundo de armonías y magias, e inevitablemente el lenguaje aún desenvuelve sus funciones en ese ambiente: el primer encanto que conservan las palabras quizá consista en su capacidad de *nombrar y relacionar las cosas* de esa realidad imaginativa que circunda al niño; luego, está el hechizo de poder enunciar absurdos, los cuales no son otra cosa que modos de transformar verbalmente la realidad; además, descubrimos la sugerencia natural de los vocablos —ya sea en términos aislados preferentemente en la integración de conjuntos—, cuyos elementos sonoros de ritmo y consonancia hallan eco en la congénita disposición infantil por los esquemas armónicos. Como ha señalado Fryda Schultz de Mantovani en su ensayo sobre Unamuno, todo ello tiende a crear en la infancia un estado permanente de "curiosidad del lenguaje", curiosidad que es "potencialidad creadora, imaginación que vive". Al niño le seducen las palabras, en especial por sus cualidades puramente sensorias: sabe cuándo son bellas, prefiere las que "suenan bien", siente predilección por las enumeraciones de vocablos carentes de significado que se enlazan con estructuras eufónicas como el "Lori, bilori". El deleite que el niño siente en las palabras se origina en ese doble dinamismo de su imaginación que lo impulsa hacia lo mágico y hacia lo lúdico-estético. Ello acaso explique la actitud infantil que, por una parte, manifiesta indiferencia por la lógica y la discursividad, en tanto que, por otra, demuestra apego por la sugerencia que excede al significado literal de las palabras. Esto nos permite entrever cierta coincidencia entre la receptividad poética del niño y los objetivos perseguidos por algunos de los poetas actuales o recientes más avanzados y renovadores (quienes, a menudo, son también los más tradicionalistas). El niño tiene una intuición sensoria o mágica de cierta dimensión imaginativa que presenta la realidad; eso es lo que a menudo expresan tales poetas; en consecuencia, inclusive poemas que no fueron compuestos para niños pueden encontrar una disposición receptiva en la sensibilidad infantil. Con frecuencia, ello sucede —o podría suceder— en la obra, por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez, de García Lorca, de Jules Laforgue, inclusive de Hopkins, para no mencionar composiciones de Blake: "The Divine Image" (en *Songs of Innocence*), "The Crystal Cabinet", el hechizo de "The Tyger":

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*

En esencia, el niño busca una eufonía y un encantamiento que confieran a las palabras cierto sentido implícito, una suerte de simbolismo y "pureza" poética que acaso no se diferencie mucho de las aspiraciones estéticas de Mallarmé. La función que debe cumplir el poeta para niños consiste en proveer al auditorio infantil con ese tipo de creación. En *El árbol guarda-voces*, la "Canción de Perico" ofrece hermoso ejemplo de ese juego verbal en que el ritmo es una fuente de significación más caudalosa que el sentido literal.

Perico, Perico
No quiere ser rico,
no quiere ser sabio
ni quiere ser rey.
¿Qué quiere este chico
Perico, Perico?
Jugar en el bosque,
reír y correr.
Con lengua de trapo
gritar como el sapo,
meterse en el agua
y en ella nadar.
No quiere Perico
ser sabio, ni rico,
ni rey, pero quiere
reír y cantar.
Perico, Perico
se llama este chico:
no quiere ser rico,
Perico, Perico.

El examen precedente nos pone ante un aspecto principalísimo de la poesía "para niños": sus cualidades formales. Quien estuvo muy cerca de una apreciación cabal de esos requisitos formales que valora la infancia, fué Gabriela Mistral cuando afirmó que "una definición de la clase de poesía que el chico quiere podría ser ésta: poesía que si no se canta, podría cantarse." Igual observación formula Eleanor Graham al señalar, en una nota preliminar, el criterio seguido para reunir su *Puffin Book of Verse*: "Al compilar esta antología para niños, me atuve a una norma simple, que consiste en hallar versos que suenen (*sing*) al oído y que se apoderen (*catch*) de la mente."

El señalado formalismo a que debe ajustarse, hace que la poesía para niños tienda hacia estructuras estables que se han vuelto tradicionales e, inclusive, folklóricas. Con frecuencia, la lírica infantil se ha convertido en poesía popular (o viceversa), diversificándose en un número de tipos perfectamente definidos: tonadas, romancillos, canciones de cuna, villancicos, rondas, adivinanzas, jue-

gos, etc. Los caracteres formales de estas variedades poéticas se han conservado estrictamente porque el niño, a través del tiempo, ha demostrado por ellos un singular apego que lo lleva a rechazar toda novedad que quiebre esa perduración. La poesía infantil se distingue, en consecuencia, por adherirse estrechamente a estructuras que deben *repetirse en la originalidad, renovarse en la continuidad*. Esta circunstancia impone al poeta obligaciones sumamente rigurosas, tanto en la técnica cuanto en la inspiración: es necesario no sólo imitar esos ritmos sino también inspirarles originalidad mediante una constante frescura imaginativa. Ser novedoso sin dejar de ser tradicional es requisito artístico muy exigente. Pero el poeta que se disponga a escribir "para niños" no puede hacer otra cosa: sus composiciones tienen que llenar los requisitos necesarios para convertirse en lírica tradicional, en poesía anónima conservada en la memoria del pueblo como una expresión viva de su trayectoria cultural. La mejor alabanza que se puede hacer a la poesía para niños de Fryda Schultz de Mantovani consiste en que se ajusta admirablemente a esas condiciones, adecuándose a las formas tradicionales con una espontaneidad sólo comparable a la que emana de García Lorca. Sirvan de ilustración algunos ejemplos. El primero es un fragmento de la "canción de abanico" titulada "El Clavel":

*Con un gran clavel
pasaba la niña, falda de papel.
Por el puentecito sobre la laguna
color de aceituna:
¡Ay, niña, el clavel!
Mira que la brisa se queda con él.*

El segundo es un canto de cuna del litoral argentino:

*Cantaba, cantaba la tarde,
cantaba, cantaba el maíz,
cantaba, cantaba el sereno:
mi niño no quiere dormir.*

*La noche, jinete de humo,
galopa silbando a su perro.
Las nubes se duermen al paso.
Mi niño se queda despierto.*

*La luna regala naranjas
y el sapo le pide la suya.
Mi niño, cerrando los ojos,
tendrá la más grande y madura.*

El tercero, también destinado al arrullo, procede del "Canto de Peter", y tiene una resonancia de villancico renacentista:

*Puñadito de hierba,
ramo de mieles,
acostado en la noche
mi niño duerme.*

Pero una de las composiciones más hermosas y "tradicionales" de *El árbol guarda-voces* es la "Canción" que inicia el volumen:

*Se apagaron las estrellas.
La Luna duerme...
Para que no se caiga
¿quién la sostiene?
En el agua del río
puede caerse.*

*¡Cuidado, Luna!
que el río tiene
piedritas de colores,
algas y peces.
Te morderían toda
para comerte...*

*¡Cuidado, Luna!
¿quién te sostiene?
Si te quedas dormida
vas a caerte.*

La personificación de la luna (consecuentemente escrita con mayúscula) nos recuerda a García Lorca y a las letanías que compuso Jules Laforgue para "Notre Dame la Lune". Aquí hallamos un rasgo adicional de la poesía "para niños" y de toda la mentalidad infantil: el animismo. El niño propende a humanizar los animales y a animar las presencias más conspicuas del mundo que lo circunda; supone que la naturaleza está dotada de voluntad propia o que la inspiran seres singulares: hadas, enanos o brujas. Pero esa fantasía animista tiende a reconciliarse con ciertas circunstancias realistas: a lo que más se destaca en su experiencia cotidiana debido a su aspecto remoto o insólito, el niño lo anima atribuyéndole las actitudes o disposiciones que a él le resultan más habituales e inmediatas; así es como halla natural que la luna duerma, que las hadas coman, que los animales hablen y canten. Quizá, la vocación mágica y el sentido del *nonsense* poético que alientan en el niño deban su origen a ese animismo que se vuelca de manera especial hacia el ámbito de la naturaleza circundante. De ese modo,

la luna, las ranas, el sapo, a veces las flores, son protagonistas corrientes de las poesías y relatos que seducen la imaginación infantil.

Estas cualidades de la poesía de Fryda Schultz de Mantovani se observan también en su teatro para niños. En *El árbol guarda-voces* se reúne media docena de piezas populares (como el flautista de Hamelín) o festividades tradicionales (como la Noche de Noel, durante la cual, en la "alcoba llena de sueños infantiles", esperan "los zapatos cándidos" que "tienen una gran ilusión de juguetes"). Estas obritas preferentemente son en verso, porque en ellas tienen validez todas las exigencias formales que imperan en la poesía infantil. Puede afirmarse que éste es no sólo un teatro para niños, sino también un teatro de niños; tal como lo señalara en su ensayo *Sobre teatro y poesía para niños*, Fryda Schultz de Mantovani considera que la participación infantil en el escenario es fundamental para este tipo de composición, pues permite al niño encarnar y vivir los sucesos que más lo seducen y conmueven, o identificarse con ellos en calidad de auditorio. En consecuencia, el nudo de la acción tiende a centrarse en torno de personajes infantiles. Hay un incipiente asomo de desenvolvimiento dramático, con su elemento de tensión y suspenso; eso es evidente en la primera de las piezas, donde las fuerzas malignas están representadas por el Brujo de Paja y su perro Chispas. Sin embargo, el bien triunfa finalmente, y el brujo, "lo mismo que tantos malhechores", resulta ser "de paja por adentro y afuera sólo gritos". Ese asomo de dramatismo se combina constantemente con el sentido lúdico y rítmico propio de la infancia, de modo que la acción deriva hacia el juego una y otra vez, transformándose en rondas y cantos. El animismo de la poesía infantil se conserva en este teatro con vigor renovado; la naturaleza toda y aún las invenciones o abstracciones ideadas por el hombre surgen como personajes autónomos, que obran de acuerdo con su propio albedrío: los perros, las ranas, las gotas de agua, las campanas de Hamelín, el viejo reloj y las veinticuatro horas. En "El Brujo de Paja", las gallinas tratan de despertar a Bonete, el perro guardián, para que impida que el brujo rapte a un niño. Más tarde, "las gotas de agua, desprendidas de una ola", "en círculo con los peces", cantan una ronda infantil. Otro pasaje registra el diálogo entre "la Luna fugitiva" que "casi se borra del cielo porque las primeras luces avanzan, empujándola" y el Dorado, un pez que "asoma su cabeza brillante en el agua", según la escena típica que uno recuerda haber visto ilustrada innumerables veces en libros infantiles ya olvidados:

EL DORADO: *El cielo en que estás
debe ser un mar...
Más grande que el río
en donde yo vivo...*

LA LUNA: *¡Adiós! Volveré
para verte, pez.*

EL DORADO: *Quizá en el agua
eres pez de plata.
Por eso me gustas.*

LA LUNA: *Soy la Luna.*
 EL DORADO: *¿Y no tienes cola?*
 LA LUNA: *¿No me ves redonda?*
 EL DORADO: *¿No tienes escamas?*
 LA LUNA: *Una sola, blanca.*

La última pieza de teatro incluida es un "autillo sacramental" titulado "La morenica"; aquí, el animismo llega a confundirse con la alegoría de la moralidad medieval, al personificarse la Espina de la Duda, la Espina del Descreimiento, la Azucena de la Fe, la Espina del Fatalismo, las Campanillas de la Esperanza, la Margarita Caridad, la Vieja Tierra y la Crueldad.

El título de este volumen, *El árbol guarda-voces*, procede de "El árbol secreto", uno de los poemas recogidos en la compilación:

*Las voces de los niños
 las enmadeja el viento
 (¡qué nuevo el mundo viejo!)
 Un árbol y otro árbol
 devanan su secreto...
 ¿quién pasa sin saberlo?
 La voz está en la rama,
 la rama mira lejos
 (por olvidar el miedo).
 El hilo de la infancia
 se sube entre los juegos
 al cielo descubierto,
 ¡a la ventura verde
 que está, no más, naciendo!
 (¡Oh pájaros eternos!)*

*El árbol guarda voces
 de niños en el viento.*

Esto puede ser poesía "para niños"; pero para el adulto es una suerte de nostalgia por la infancia escondida —a la vez que manifiesta— en un sitio inaccesible: el susurro que transmite la fronda de un árbol a otro.

El árbol guarda-voces no es el primer libro para niños escrito por una figura representativa de las letras contemporáneas de lengua española; bastaría recordar que a esos mismos destinatarios está consagrado el *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, lamentablemente, esta clase de obras no es frecuente; acaso sea muy difícil crearlas, y se requiera para componerlas notable disposición imaginativa y una singular ternura. Por otra parte, generalmente la literatura "para niños" —tal como ya señaláramos— es juzgada por los adultos con poco más que una despectiva condescendencia (lo cual los traiciona, porque

demuestra que temen ser considerados "pueriles"). Por eso nos hemos demorado en el análisis de *El árbol guarda-voces*, señalando sus cualidades formales y sus vínculos con lo tradicional y popular. Hemos aprovechado la ocasión para examinar con algún detenimiento este ámbito poético. Ello no aspira a constituir una "reivindicación": la literatura infantil no necesita ser reivindicada; está viva, y lo seguirá estando mientras la imaginación se prolongue en sucesivas generaciones de infancia.

JAIME REST

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ: *Claridad vencida*. (Bournichón Editor, Buenos Aires, 1957).

EN las dos partes de este libro, que exaltan la claridad del día y las sombras de la noche, la luz es la presencia vencedora, no la "claridad vencida" que nos anuncia su título. Juan José Hernández es un poeta solar, en la acepción que tiene esta palabra aplicada a los viejos cantores de su tierra, magos o brujos ligados a los mitos solares. Su inspiración, que viene de antiguas raíces, a veces toma un carácter de salmo, como en oscuros rituales, y aunque pretenda despistarnos con su verso ancho y rico, donde se funden, trasmutadas, influencias literarias del momento, nos devuelve siempre a la magia secular y, por ende, a su ademán oculto: la poesía. Si examinamos la obra del poeta, esta afirmación no parece arriesgada.

En 1952 Hernández publicó *Negada permanencia y La siesta y la naranja*¹. Este primer libro, también dividido en dos partes como el presente volumen, constituía en verdad dos libros reunidos en uno. Así lo declaraba una nota puesta al segundo. Pero lo importante era que ambas partes definían su actitud actual, la doble exaltación de la luz, o sea del júbilo, aun en la elegía o la sombra. Y nos anticipaban el caudal y el tono sostenido de su voz, madura ya en *Claridad vencida*.

Cuesta despojarse de adjetivos al hablar de la poesía de Hernández. Sus versos, cargados, sonoros, se parecen a la vegetación lujuriosa —trasplantada, castigada y convertida en flora densa— y contagian la prosa, la marcha del pensamiento, porque de la pareja enunciada, claridad en la sombra, persiste la atmósfera turbadora en que nos envuelve. Estos versos, a veces desasidos de lo humano, hasta cuando hablan de hojas, de insectos conocidos, de pájaros, por la sola alusión que a ellos hacen cambian el contorno de las cosas y, simultáneamente, nos cambian; por momentos, recuerdan esos pesados tapices donde el detalle, la perfección de joya, van unidos a la anchura del espacio. Ambos llegan a ser alucinantes.

Negada permanencia narra el desencuentro de un amor (con esa forma de narrar que tiene Hernández, hecha de reiteraciones y de símbolos) y nos

¹ Botella al mar, Buenos Aires, 1952.

sumergía de improviso en su mundo. Más que en el continuo sentimiento elegíaco, la influencia de Molinari parecía advertirse en su precisa adjetivación; el acercamiento a Aleixandre, en su gracia celebrante, no en el andar del verso. Estas semejanzas eran las indispensables para permitir el desarrollo natural de sus poemas, identificados ya con su manera de ser. La riqueza verbal, lo inusitado de la metáfora —en relación con el tema— y las perspectivas del mundo lírico que descubrían caracterizaban a un poeta de voz desusada en nuestro medio, a quien, inevitablemente, habrían de clasificar de audaz, o dejar para después su clasificación. Por su parte, *La siesta y la naranja* contaba la muerte de una infancia. Pero aquí la anécdota ofrecía mayor asidero, no había sido convertida en pura sustancia lírica, aunque tampoco había perdido su poesía. La muerte auténtica de un niño, su contorno de prodigio, estaban contados desde estas palabras que constituyen su mundo: inocencia y perversidad. El propio autor lo decía en la nota mencionada: "La niñez es un tiempo con mucho de complicidad y maleficio".

Inocencia y perversidad, estas dos fuerzas puras —quizá sólo semejantes en su pureza— habrían de signar la poesía de Hernández. Su presencia, adivinada ya a lo largo de esta nota, merece una explicación para desvirtuar el concepto fácil que la sola enunciación de los vocablos sugiere.

Una de las ideas esenciales del poeta es la creencia en la pérdida del Paraíso, su patria irrecuperable. En tanto que hombre, participa de esta pérdida que es universal. La nostalgia es una de sus formas y a ella se pliega desde su destierro humano. Y ya se sabe: en el Paraíso reinaba la inocencia, "y puso Adán nombres a toda bestia y ave de los cielos y a todo animal del campo". No hay poesía verdaderamente grande que no haya aspirado de alguna manera a esta instancia del ser y trascender, llámese Paraíso o no. El sentimiento de la desposesión es demasiado intenso para renunciar a él, y acaso obvia su defensa. Paradójicamente, sólo paradójicamente, la perversidad parece un camino de vuelta, como cualquier otra forma del mal.

Detrás de las palabras repetidas —*violencia, furia, floraciones, claridades, esplendor, brillo, desafío*—, detrás del ritmo lujoso de sus poemas, de la exhuberancia carnal que copia la tierra y sus criaturas, animales y vegetales, hay en Juan José Hernández un poeta de nacimientos y destrucciones al modo de la creación de la tierra. La envoltura del verso no logra ceñir, a veces, el contorno de la materia, pero su sabiduría musical deja flotando en los poemas las crines de los caballos de que habla y los "gallos de olor" que saltan con su esplendor de crestas y plumas. Y el haber conseguido volver materia inteligible este Edén anterior al sexto día del mundo es ya una prueba de su validez.

Al lado de las palabras anotadas surgen otras, de igual peso y fuerza en los poemas; también se repiten *culpa, castigo, expiación*, como si la conciencia de una caída se abriera paso para dar, por contraste, valor al reino perdido: la inocencia. Las formas más sutiles del deseo aparecen ahora como la ascensión de lo virginal —acaso de lo puro animal— a la dolorosa conciencia del hombre sujeto a lugar y tiempo. El recuerdo de tanta luz se habrá trasmutado en el

brillo metálico de los insectos en la noche y en sus sonidos incesantes. (*La muerte tiene ruidos de cáscaras impuras*, dirá.) Sin embargo, el poeta está en pie; no ha perdido su don de admiración y canto; simplemente, hace brillar la belleza con otra luz. *El mal que se le ofrece*, como dice con palabras de Herrera, conduce al bien, a su mundo de esplendor.

Toda lectura es parcial: la de un poeta lo es mucho más. Juan José Hernández nos obliga a participar de su mundo, a compartir su inocencia perdida o recuperada; y, sobre todo, a participar de esa oscura sugestión que se llama magia. El estremecimiento de este verso de su "Último poema a la noche" puede probarlo:

¡Nadie venció esta furia de brillante castigo!

OSCAR HERMES VILLORDO

Teatro

"LOS CHISMES DE LAS MUJERES" EN LA CALLE CAMINITO

EL espectáculo teatral más elogiado en nuestra ciudad, en los últimos tiempos, ha sido *Los chismes de las mujeres*, comedia de Goldoni, que bajo la dirección de Cecilio Madanes se representa al aire libre, desde fines de la temporada anterior, en la calle "Caminito" de la Boca. Es indudable el acierto de Madanes al elegir ese rincón de Buenos Aires para transformarlo en un callejón veneciano, utilizando los detalles arquitectónicos —de una arquitectura ingenua, encantadora— para mover sus personajes y dar ambiente a la obra. No es ésta, por cierto, una de las más brillantes de su autor, pero ofrece la posibilidad de frecuentes desplazamientos al aire libre y no exige grandes esfuerzos interpretativos. El acierto mayor reside, sin duda, en la puesta en escena, y a ella está confiado el papel protagónico de la pieza, ya que ésta carece, hablando con propiedad, de protagonistas. Se trata, en síntesis, de un cuadro brillante y desenfadado de las costumbres venecianas del siglo XVIII, con su mezcla de pueblo y patriciado en coloquial familiaridad que no excluye, de pronto, el altanero ademán que separa a las grandes damas de sus lavanderas..., bien que las unas sean tan chismosas y entrometidas como las otras, en su afán de discutir la paternidad de una joven, al parecer de humilde origen, comprometida con un rico heredero. Las oficiosas amigas están a punto de hacer fracasar el matrimonio proyectado, hasta que el imprevisto regreso del verdadero padre de la novia... complica aún más las cosas, que, como era de esperar, se solucionarán favorablemente para todos. Los elementos de la comedia del arte aseguran una comicidad simple, espontánea, a la que el público de hoy adhiere con tanta simpatía como el de hace doscientos años; pues el mérito de Goldoni

es haber sabido hallar lo permanente en lo efímero, la chispa de humanidad perenne en sus criaturas frágiles, que de otro modo no serían más que marionetas.

Como marionetas las presenta Madanes, en el curioso prelude de la obra, apareciendo entre los paneles del dispositivo escénico, cuya eficacia atribuimos por igual al director y a Luis Diego Pedreira, el escenógrafo. Esos paneles se hallan al fondo del escenario, y al girar sobre sus ejes pueden representar puertas o paredes; hay también unos cubos huecos, de distintos tamaños, que sirven de asientos y que pueden introducirse los unos dentro de los otros, como en los juegos infantiles, según las necesidades de la acción; y están, sobre todo, los balcones, las escaleras y las terrazas de las casas adyacentes, que forman parte también del escenario y por los que corren, se asoman, aparecen y desaparecen, imprevistamente, los personajes. El movimiento, así concebido y realizado, es impecable; frente a sus hallazgos, la interpretación aparece descuidada; no obstante, Nathan Pinzón, Violeta Antier (luego reemplazada por Aída Luz) y Jorge Luz (este último se comportó con rara sobriedad) se destacaron holgadamente, sobre todo el primero, muy eficaz en su caricatura del caballero Lelio Ardenti, achacoso y con pretensiones donjuanescas. Del resto del elenco, apenas discreto, sólo cabe decir que Franck Nelson reiteró su habitual interpretación de un adolescente transido y atolondrado; que en Beatriz Bonet se contradijeron, una vez más, la belleza de la figura con la voz y los ademanes; que Alicia Bellán ni siquiera se aproximó al encanto de su personaje; que María Elena Sagrera y Marta Quinteros estuvieron bastante justas; y que los demás fueron a duras penas contenidos en su afán de hacer una parodia.

Cabe destacar los méritos de Pedreira, escenógrafo y diseñador del vestuario, que supo entonar los grises austeros de la escenografía con el colorido brillante y la inspiración fantástica de los trajes. La música de Rodolfo Arizaga, interpretada en ondas Martenot, fué un complemento adecuado del espectáculo, sobre todo en la escena en que se mima la llegada en góndola de un personaje y aparece al fondo, súbitamente iluminada, una casa boquense cuyo colorido, realzado por oportunas colgaduras rojas, ha sido utilizado con habilidad para transformarla en un palacio veneciano. Los mástiles de una plazoleta vecina, el empleo de las luces y los fuegos de artificio que estallan al final contribuyen, en fin, a lograr el milagro de convertir este callejón de la Boca en un fragmento de la Venecia rococó; y este es, sin duda, el mejor homenaje que podía rendirse a Goldoni en el 250º aniversario de su nacimiento, celebrado en 1957. En resumen, un espectáculo que por muchas razones merece verse.

ERNESTO SCHOO

Cinematógrafo

UN EXCEPCIONAL FILM SOVIÉTICO: "LA CIGARRA"

DESDE antiguo, la cigarra es símbolo de la dicha efímera, de la imprevisión, de la inconstancia. Pasada la estación de la luz y de los frutos, el insecto cantor muere, porque —al decir de la fábula— no ha hecho ninguna provisión ni ha construído refugio alguno para el invierno. Podría también suponerse que muere de tedio o de tristeza (¿por qué no?) en el tiempo de las brumas y las lloviznas; pero atengámonos a la verdad legendaria y convengamos en que es de ella, de la noción tradicional de la cigarra, que Chejov derivó su personaje homónimo, su *Poprigugna*. Olga es una mujer más o menos bonita, más o menos joven; como otras muchas criaturas del escritor ruso, se siente llamada a grandes destinos. "Arde en mí la llama del arte", dice, y confiesa que le atraen por igual la música, el teatro, la literatura y la pintura, si bien es a ésta a la que consagra sus actuales desvelos. Y, en consecuencia, menospreciando la dedicación exclusiva de su marido —un médico de natural bondadoso y estricta honestidad profesional— a las disciplinas científicas, se organiza una vida propia, una existencia ficticia en la que ella posa de gran artista y el médico desempeña apenas el papel de necesario sustento económico y, ocasionalmente, de mero refugio afectivo. No es que Olga, en el fondo, no ame ni deje de estimar a Dimov como a un ser de excepcional probidad de espíritu; pero es que no la divierte, y lo considera, con la fácil suficiencia de los "dilettanti" que creen que admirar el arte es estar más allá de todo, inferior a ella misma y a sus mediocres contertulios: el violoncelista, el poeta, el escultor, el pintor de miniaturas, entregado cada uno de ellos, en el saloncito de la musa inspiradora (a cuyas expensas, mejor dicho, a las de Dimo, comen y beben), a sus respectivas y risibles actividades. Nada extraño, pues, que cuando un pintor, que al parecer posee auténtico talento, ingresa en el círculo presidido por la atolondrada mujer, ésta crea enamorarse locamente de él; y el pintor, buen mozo, egoísta y fatuo, no pierde mucho tiempo en seducirla y, lógicamente, en cansarse de ella a los pocos días y rogarle, con muy poca amabilidad, que lo deje en paz y que en lugar de la pintura se dedique a la música ("musiquera" la llama, despectivamente). El marido, enterado de esta situación y tratando con estoicismo de consolar a su mujer, a quien a pesar de todo ama entrañablemente, contrae una gravísima enfermedad en el ejercicio de su profesión; y sólo cuando él muere, comprende Olga el valor, la entereza moral, el amor sin límites, la bondad de aquel hombre que todo lo comprendía, que todo lo perdonaba, y que no vaciló en sacrificar su vida a cambio de la de un niño moribundo, como había sacrificado sus horas de descanso para proporcionarle a ella las comodidades y hasta los lujos que sin consideración le exigía y de los que se beneficiaban los seudo artistas de su cenáculo.

Tal el drama que, como siempre en Chejov, parece mínimo, cotidiano, alejado de toda épica y de toda retórica. Los personajes son vulgares, sus vidas son opacas, no piensan ni sienten, en apariencia, nada distinto del común; y sin embargo, entre ellos —como entre nosotros— viven y mueren los santos, los héroes, los grandes artistas, en los que nadie repara porque son humildes, sencillos, apagados. Pero Dios —como dice uno de los personajes de *El tío Vanía*—, Dios se acordará de ellos. Y éste es el mensaje de Chejov, el secreto resplandor que irrumpe de pronto en su mundo crepuscular, de seres anónimos y generalmente fracasados, al menos para el criterio vulgar: no estamos hechos (lo dice Dimov en *La Cigarra*) para nuestra mediocre felicidad individual en este mundo; estamos hechos para algo “más noble y más coherente”, para una eternidad en la que resplandecerán nuestros actos buenos y desinteresados, y se deslucirán para siempre los fugaces oropeles mundanos.

Ajustándose con estrictez a este espíritu religioso de la literatura chejoviana, el director de *La Cigarra* ha realizado su película sin concesiones a la sensiblería ni a la retórica. Ha profundizado, con inquietud poética que rechaza austeramente lo alegórico, en ese ambiente de la burguesía media que es el característico de Chejov, y lo ha mostrado con sencillez, en toda su vaciedad y su desesperado esfuerzo por aparentar lo que no se es y lo que no se posee. La decoración “vívida” de la casa del médico, con su confortable y absoluta mediocridad; los caracteres secundarios, con ropas gastadas, con las manchas y las hilachas inherentes al diario trajinar; la despreocupación por la “belleza ideal” que Hollywood ha consagrado mundialmente como canon irrefutable para los intérpretes cinematográficos; la fotografía y el encuadre, en fin, sin ninguna inquietud estetizante, indican bien a las claras la honestidad esencial con que Samson Samsonov ha narrado cinematográficamente, con un montaje ejemplar, esta historia de honda trepidación humana. ¿Una derivación del realismo escénico de Stanislavsky? Es probable; en todo caso, menos artificiosa que la de Elia Kazan, por ejemplo. Puede acusarse a Samsonov, y la acusación es válida, de lentitud en el ritmo; pero ya se sabe que el ritmo del cine eslavo no tiene nada que ver con lo que en Occidente se denomina “acción”. Es, por lo menos en *La Cigarra*, un ritmo interior, que se corresponde exactamente con la atmósfera melancólica del film (que es la enorme melancolía de la vida, tal como la siente Chejov). Obsérvese, además, el flúido deslizarse de la cámara, en cada secuencia, en cabal sincronización con las palabras o las actitudes de los personajes. La secuencia del almuerzo, por ejemplo, que es antológica, y en cuyo transcurso el colega e íntimo amigo del médico tiene la revelación del drama conyugal que vive este último, no podría durar más ni menos tiempo: hay en ella un “crescendo” angustioso y, a la vez, sofocado, que transmite la creciente incomodidad de los cuatro personajes, atados por la convención de los buenos modales y corroídos por distintas inquietudes. El final de la película, al borde del melodrama, es otro ejemplo de sobriedad expresiva, confiada a la conmovedora labor del gran intérprete Vladimir Druzhnikov.

Cabe objetar en cambio el empleo del llamado “magicolor”, que molesta en

las escenas de interior —que es como decir en casi todas— por sus artificiosas tonalidades, predominantemente frías (azules y rojos violáceos), que logra, en cambio, notables calidades en los exteriores, a los que confiere una extraña y brumosa poesía, en las esfumadas arboledas otoñales, en las tenues columnas de humo que se alzan de las hogueras de hojas secas. La interpretación sostiene un notable nivel de excelencia, imbuída de cálida humanidad: Sergio Bondarchuk, infinitamente superior a su forzado y teatral *Otelo*, Ludmila Tselikovskaya, en la snob y atolondrada Olga, y el ya citado Vladimir Druzhnikov, en el austero colega de Dimov, demuestran una pareja calidad sin fallas.

Las películas soviéticas suscitan siempre, y con razón, cierto recelo sobre su dosis de propaganda política, explícita o implícita. Digamos que en *La Cigarra*, si la hay, está apenas insinuada, quizá, en la extrema pobreza de los campesinos que aparecen ocasionalmente, o en la crítica a ciertos sectores burgueses que quieren aparentar lo que no son, sobre todo en el terreno intelectual. Aunque esto último se encuentra también, y en gran medida, en el texto original de Chejov, de quien sus compatriotas resultan ser, en este film, los más profundos y cabales intérpretes.

ERNESTO SCHÓO

UN FILM DE ANTONIONI

CUALQUIERA sea el resultado de la discusión que sobre los valores del cine italiano nos plantea su presencia evidente y el juicio histórico que algún día deberá promovérsele frente a otros "cines" igualmente respetables, un mérito le corresponderá, al menos, de modo indiscutible: filmar, simplemente, la vida que pasa y prosigue y, dentro de ella, el individuo librado, trágicamente, a su propio e incanjeable destino.

Ya Chaplin, al proponernos con el insigne bufo una técnica teatral, había visto —como la condición de un personaje que la indiferencia del mundo volvía marginal— la necesidad de asumirlo en una perspectiva reminiscente y nostálgica y, así, su figura, vuelta de espaldas y alejándose, solitaria, en medio del camino, debió ser tan expresiva de su arte como las peripecias irresistibles con las que nos atraía en el primer plano.

Desde los primeros tiempos de Chaplin —cuyo personaje corresponde al "hombre cualquiera" de Dostoievsky— hasta hoy, la natural condición trágica del hombre se halla más cerca de su conciencia y, con ella, de su simple estar en el mundo. Menos esperanzado, menos quijotesco, duramente vuelto sobre sí, el hombre comienza a poner los ojos en su suerte común y a buscar en la participación, todo lo remota que ésta sea, lo que no da la victoria. Despojado de las ampulósidades que le infundía un individualismo exacerbado y, por lo tanto, exclusivista, el abandono primigenio del hombre toma, ahora, nota de su universalidad, se hace, poco a poco, conciencia de todos. Bajo esta consideración, puede afirmarse que el "uomo qualunque" del cine italiano —que, lite-

ariamente, ha pasado también por Kafka y por Camus —supera el linde cerrado y esquizofrénico del protagonista de las *Memorias* subterráneas: el fenómeno social se ha socializado. Ahora estamos solos, en plural.

Y bien: el cine italiano supo recoger, a la zaga de un cataclismo que, cmi-tiendo ideales, aniquilaba clases enteras, un destino que alcanzaba a los grupos y mostrar, como personaje, el trastorno social en sus manifestaciones más urgentes y profundas. Huelga, desocupación, escasez de vivienda, vejez desamparada y, sobre el fondo de una conmoción que no respeta situaciones: juventud desorientada, vagancia y corrupción de viejos y nuevos ricos, son, en adelante, y entre otros, los verdaderos protagonistas de un cine que no puede escapar a la realidad y, con ella, al tema de una humanidad que busca, tenazmente, un cauce y una razón de vida.

Con *Las amigas* —cuyo verdadero título debió ser, simplemente, el de la novela de Pavese que la inspira: *Entre mujeres solas*, pues de soledad, de aturdida soledad, se trata— Antonioni ha captado magistralmente la hastiada desorientación en que se debaten determinados grupos burgueses, que no saben qué hacer del falso arbitrio que les procura una vida ponderada en los dudosos progresos de una posición material indistinta. Absuelto del lazo doméstico, eximido de las responsabilidades altruístas de la familia, demasiado cínico para atenerse a otra norma que la de ganar dinero o matar el tiempo, el grupo vive en sorda disponibilidad. Una ocupada vagancia los confina en los límites del hastío profundo, no siempre redentor.

Otros directores (y el cine italiano abunda en ejemplos) han señalado con hondura artística el sentido de una crisis social que, sobrepasando el individuo o la masa, incide sobre grupos determinados: una crisis que —como ocurre con ciertas enfermedades que se trasforman— ha terminado por especializarse a fuerza de desintegrarse. Pero pocos han sabido descubrir con mejor acierto técnico ese instante conmovedor en que la vida, librada a la angustia o al aburrimiento, parece imponer a los cuerpos el gesto dramático del abandono original. Esa figura que hacemos cuando simplemente estamos es, en Antonioni, algo más que la instantánea que nos dejaron *Humberto D* y *La strada*. Es un modo incomparable de cinematografiar.

Una vez más, recordamos que todo arte verdadero encierra una misteriosa captación del tiempo, que este milagro contiene, también, necesariamente, nuestra vida y que en esta operación reminiscente el cine es capaz de reflejar la experiencia en fragmentos de inigualado y conmovedor efecto directo. Señalo, en la película, la escena en que un grupo de protagonistas vaga por la playa desierta de un domingo gris. Antonioni prefiere el mar desamparado y el agua revuelta, implacablemente nítida, de un día ventoso y sin sol, como marco de unos seres que van y vienen sin rumbo, apenas estimulados por el sólo movimiento del hastío. La escena conmueve por su realismo de buena ley. Sorprendidos en el instante en que son sólo cuerpos, los intérpretes de Antonioni configuran, con su ir y venir en el espacio inhóspito, el abandono de una disponi-

bilidad auténtica, obstinada en luchar con una desesperación original, que los devuelve a cada instante a su angustioso punto de partida.

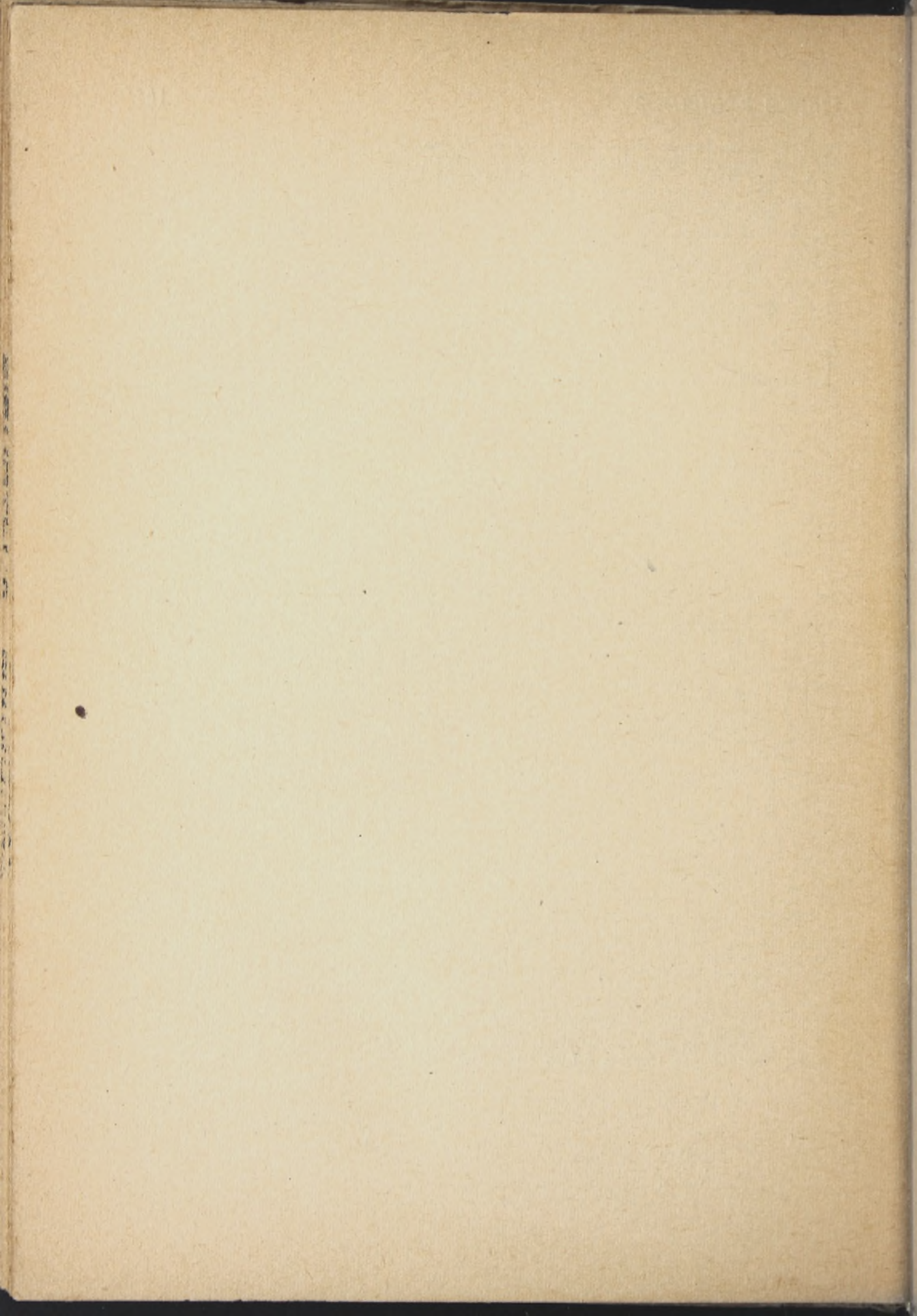
La cámara ha recogido este paso incierto de las almas tristes, frente a un mar que es el símbolo de su fracaso y esto es casi un milagro. Ya *La strada* nos había mostrado la elocuente fuerza de un baldío, de una casucha, cuando los ilumina el intolerable reflejo de las nubes frías, nos había mostrado la extraña presencia que un cielo duro y lavado impone, circunscribiéndolos a sí mismos, en el cuerpo de los menores objetos. Pero aquí la empresa era, si cabe, más arriesgada. Zampanò y su fiel y maltratada compañera constituyen un cuadro más directamente conmovedor que el grupo de nuevos burgueses, ingenuamente cínicos, de *Las amigas*. Resultaba, en efecto, extremadamente difícil definir a estos grupos de nómada burguesía, en que la decepción parece más una tara que una vuelta de las cosas. Antonioni es un maestro en el arte de "localizar" gestos, expresiones, actitudes: asignarles, en fin, en el conjunto, en el ambiente vital, el lugar que estrictamente les corresponde en medio de ese todo con el cual se los ve convivir. No incurre, como otros, en el defecto imperdonable de aislarlos, atribuirles una jerarquía que sólo cobran en la medida de su simultaneidad con el contorno. Pequeños episodios que ocurren en el fondo, interrupciones banales que atraviesan el primer plano, son detalles que la cámara no rehuye porque importan tanto como los otros. ¿Qué decir de ciertas calles, de ciertos fondos, de ciertos cielos y del atardecer, de la noche, de las mañanas en que trascurren, escenas en que el "tempo" es un episodio, un recuerdo en cierto modo personal, hasta tal punto alguna vez, en determinado momento, también nosotros hemos visto y sentido así las cosas? ¿Qué decir de tantas otras que sólo la experiencia directa de la película puede comunicarnos?

MARIO A. LANCELOTTI

Libros recibidos

- Alcorta, Gloria: El hotel de la luna y otras imposturas (Sudamericana).
 Anderson Imbert, Enrique: La crítica literaria contemporánea (Gure).
 Arciniegas, Germán: Italia. Guía para vagabundos (Sudamericana).
 Ardiles Gray, Julio: Los médanos ciegos ("doble p").
 Azcoaga, Enrique: Dársena del hombre (Mairena).
 Basho, Matsúo: Sendas de Oku (Universidad Nacional Autónoma de México).
 Bayón Romero, Nuchy: Es cuestión de pensarlo (Kraft).
 Berdiales, Germán: Cantan los pueblos americanos (Peuser).
 Biagioni, Amelia: La llave (Emecé).
 Blake, William: Poemas y profecías. Versión de Enrique Caracciolo (Assandri, Córdoba).
 Bonet, Carmelo M.: La técnica literaria y sus problemas (Nova).
 Brickhill, Paul: Piloto sin piernas (Emecé).
 Cáceres, Esther de: Paso de la noche (Losada).
 Cambours Ocampo, Arturo: Lugones. El escritor y su lenguaje (Theoría).
 Campo, Ricardo del: Aires camperos (Emecé).
 Carpio, Adolfo P.: El Tao Te King de Lao Tse (Sudamericana).
 Ciriot, J. E.: El arte otro (Seix Barral, Barcelona).

- Cosío Villegas, Daniel: Historia moderna de México. El Porfiriato (Hermes).
 Chamson, André: Todo comienza de nuevo (Helios).
 Díaz Pardo, Isaac: Midas o ángulo de piedra (Citania).
 Dieste, Rafael: Nuevo tratado del paralelismo (Atlántida).
 Djilas, Milovan: La nueva clase. Un análisis del régimen comunista (Sudamericana).
 Duras, Marguerite: El square (Seix Barral, Barcelona).
 Echeverría del Prado, Vicente: En pie de niebla (Ed. del autor, México).
 Ezeiza, Carmen de: Breviario del amor perfecto (Colombo).
 Ferraté, Juan: Teoría del poema (Seix Barral, Barcelona).
 Ferrater Mora, José: Unamuno. Bosquejo de una filosofía (Sudamericana).
 Folliet, Joseph: Iniciación cívica (Ed. del Atlántico).
 Frank, Waldo: Pasión de Israel (Losada).
 Fuster, Joan: El descrédito de la realidad (Seix Barral, Barcelona).
 Gallegos, Gerardo: Salomé de Santa Cruz (Casa de la cultura ecuatoriana, Quito).
 García de la Mata, Helena: Abraxas (Botella al mar).
 Gasperi, Alcides de: Cartas de la prisión (Criterio).
 Gilmore, Eddy: Yo y mi esposa rusa (Emecé).
 Gnocchi, Carlo: Pedagogía del dolor inocente (Emecé).
 González Arrili, Bernardo: La vida atormentada de Leandro Alem (Signo).
 González López, Emilio: Grandeza y decadencia del reino de Galicia (Citania).
 González Pecotche, Carlos Bernardo: Logosofía. Ciencia y método (Ed. del autor).
 Hacherrey: Hay que arreglar el mundo (Ed. del autor).
 Halasz, Nicholas: El capitán Dreyfus (Sudamericana).
 Heller, Andor: No somos más camaradas (Criterio).
 Hernández, José P. H.: Antología (Ateneo puertorriqueño).
 Highet, Gilbert: Poder y límites de la inteligencia (Nova).
 Iglesias, Luis F.: La escuela rural unitaria (Ediciones pedagógicas).
 Jiménez-Grullón, J. I.: Al margen de Ortega y Gasset (Ed. del autor, La Habana).
 Koestler, Arthur: El cero y el infinito (Emecé).
 Lauchares Rey, Pilar Fernández de: Para luego morir o cambiar ("doble p").
 Laxness, Halldor: Salka Valka (Sudamericana).
 López, Joaquín: Paro en la calle (Ed. del autor).
 Luis, Leopoldo de: Teatro real (Adonais, Madrid).
 Molinari, Ricardo E.: Unida noche (Emecé).
 Nikitin, Nicolai: Aurora del Norte (Cartago).
 Pahlen, Kurt: Síntesis del saber musical (Emecé).
 Paz, Octavio: Piedra de sol (Tezontle, México).
 Peyrefitte, Roger: Los dos amores (Sudamericana).
 Pelayo, Félix M.: Fugitivo (Luar).
 Pendle, George: Uruguay (Oxford University Press, London).
 Perret, Jacques: El viento en las velas (Peuser).
 Poviña, Alfredo: Sociología del deporte y del fútbol (Imprenta de la Universidad, Córdoba).
 Piggot, Stuart y otros: La metrópoli en la vida moderna. Vol. I (Infinito).
 Priestley, J. B.: El otro lugar (Hachette).
 Priestley, J. B.: Edén término (Sudamericana).
 Relgis, Eugen: Melodías del silencio (Cuadernos Herrera y Raissig, Montevideo).
 Rembao, Alberto: Pneuma. Los fundamentos técnicos de la cultura (La aurora).
 Rojas Paz, Pablo: Lo pánico y lo cósmico (Losada).
 Ross, W. D.: Aristóteles (Sudamericana).
 Sagan, Françoise: Dentro de un mes, dentro de un año (Sudamericana).
 Seijas, Rodolfo Alberto: Whithead y la filosofía del organismo (Tiempos modernos).
 Silone, Ignazio: El secreto de Luca (La Isla).
 Soboleosky, Marcos: Enfermó la vida (La Reja).
 Soto, Pedro Juan: Spiks (Los presentes, Puerto Rico).
 Soule, George: Tiempo para vivir (Sudamericana).
 Streeter, Edward: Feliz navidad (Emecé).
 Swann, Matilde Alba: Madera para mi mañana (Cortezas del Roble, La Plata).
 Valenzuela Otero, Ramón de: Non agardei por ninguén (Citania).
 Vanasco, Alberto: Para ellos, la eternidad ("doble p").
 Vázquez Méndez, Gonzalo: Alba de ternura (Ed. del autor).
 Walker, David.: Digly (La Reja).
 Wolff, Bertram D.: Kruschey y el espectro de Stalin (Sudamericana).
 Zanni, Giselda: Por vínculos sutiles (Emecé).



Este número 251
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 15 de abril de
mil novecientos cincuen-
ta y ocho, en la Im-
prenta López, Pe-
rú 666, Buenos
Aires, Repúbli-
ca 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. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807
Título de marca N° 229.356



Haga Ud. su estanteria!

con



ESTA-META
es de práctica
aplicación en:

oficinas
depósitos
bibliotecas
hospitales
colegios
comercios
cocinas
etc.

**ménsulas
metálicas
desplazables
sobre
rieles**

Industria Argentina



Terminales de estantes
y soporte de rieles



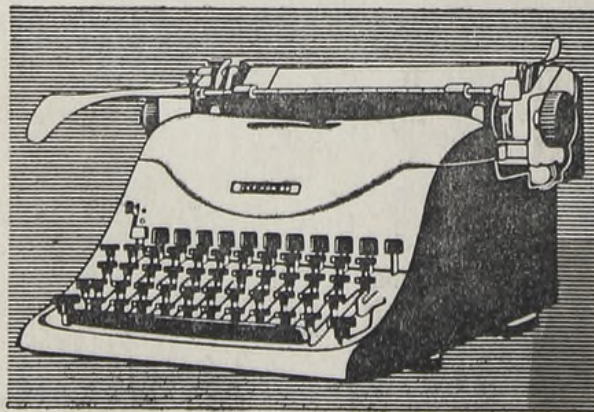
DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

ITURRAT

S. R. L. Cap. \$ 3.000.000



Olivetti Lexikon - En los despachos de prensa de las numerosas conferencias internacionales, en los que se copian las relaciones, los comunicados, los órdenes del día, se ve, cada vez con más frecuencia, la curva elegante de la Lexikon. El hombre de negocios, el industrial y el político reconocerán su escritura en las cartas y en los documentos, las dactilógrafas hallarán en todas partes el mismo ritmo, la misma elástica velocidad. Olivetti ha llevado doquiera la Lexikon y la Lexikon es en cualquier sitio Olivetti y, por consiguiente, rigor, precisión, robustez y elegancia.



olivetti



H0008050

PRE S1CJ.15.1.1