

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JORGE LUIS BORGES
ETIEMBLE
CARLOS F. GRIEBEN

INGEBORG BACHMANN
H. A. MURENA

FRANCISCO AYALA
ENRIQUE MOLINA

Sarmiento
Aragon y Claudel
Esquema de Ingeborg
Bachmann
Salmo
Historia de algo que
ocultamos
Baile de máscaras
Hermano vagabundo muerto

CRÓNICAS

Luis de Elizalde: El escritor y el desierto • Carlos Viola Soto: Hemingway: Las muertes sucesivas de Ahab • Mario A. Lancelotti: Observaciones sobre *Molloy* • NOTAS BIBLIOGRÁFICAS: M. A. L.: *Esencia y formas de la trágico*, de Karl Jaspers • Héctor Oscar Ciarlo: *La clepsidra*, de Michele Federico Sciacca • Edith Beatriz de Kroon: *Nuestra psiquiatría*, de Gregorio Bermann • Jaime Rest: *Unamuno and English Literature*, de Peter G. Earle • Hilda Burghi: *Crónica florida del mestizaje de las Indias*, de Alberto M. Salas • Jaime Barylko: *Las transformaciones del hombre*, de Lewis Mumford • Ignacio Díaz de Céspedes: *Los vagabundos del Dharma*, de Jack Kerouac • Rosa Chacel: *Esven*, de Arturo J. Álvarez • César Magrini: *Borburatá*, de Ramón Díaz Sánchez • August.º Raúl Cor.azar: *Cancionero tradicional argentino*, compilado por Jorge Becco • Oscar H. Villordo: *Poesía precolombina*, seleccionada por Miguel Ángel Asturias • Fryda S. de Mantovani: *En un mundo de fugitivos*, de Carmen Conde • O. H. V.: *Cancionero de Samborombom*, de Enrique Azcoaga • C. M.: *Vengo a dar testimonio*, de César Rosales; *La semilla muerta*, de Ana Gándara; *Quaderni Italiani di Buenos Aires* • J. R.: *Flashback*, 2 • ARTES PLÁSTICAS, por Alfredo E. Roland y Hugo Parpagnoli • TEATRO, por Jorge Cruz • CINE, por Valentín Fernando • NOTICIA • NOTICIAS SOBRE COLABORADORES • ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

273

NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE 1961
BUENOS AIRES

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



S1CJ.15.1.1 45

SUR

FUNDADA EN 1931
Y DIRIGIDA POR
VICTORIA OCAMPO

Redacción

TUCUMAN 685 - 29 piso D
T. E. 31-3220

Administración
INDEPENDENCIA 802
T. E. 23-9603

BUENOS AIRES

Secretaría de la Dirección
MARIA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| ERNEST ANSERMET | EDUARDO GONZALEZ LANUZA |
| ADOLFO BIOY CASARES | RAIMUNDO LIDA |
| ALBERTO LUIS BIXIO | EDUARDO MALLEA |
| JORGE LUIS BORGES | EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA |
| CARLOS ALBERTO ERRO | H. A. MURENA |
| WALDO FRANK | SILVINA OCAMPO |
| ALBERTO GIRRI | MARIA ROSA OLIVER |
| ALFREDO GONZALEZ GARAÑO | ENRIQUE PEZZONI |
| GUILLERMO DE TORRE | FRANCISCO ROMERO |

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto \$ 32.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:	Otros países:
Anual \$ 180.—	Anual 6 dólares
Número suelto: \$ 32.—	Numero suelto: U\$S. 1.—

BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA: - 7 OCT 1998

COLECCION nº 522

Dep. 201.551

VAMPIROS

UNA ANTOLOGIA DE LOS
MAESTROS DEL GENERO

UN CASO ACTUAL: EL VAMPIRO DE LONDRES

Confesión antes de ser ahorcado, por John Haigh

LOS VAMPIROS ESTAN AQUI

Carta de un hombre honestísimo e instruido a fondo, a propósito de vampiros, Anónimo.

Vampiros de Hungría y alrededores, por Agustín Calmet
No perdura, por Voltaire

El vampiro en el convento (Carta a una señora polaca muerta hace poco), por Luis Antoine de Caraccioli

Los vampiros a la luz de la ciencia, por Próspero Lambertini

Informe médico sobre los vampiros, por Gerard van Swieten

La culpa es de los sacerdotes, por Papa Benedicto XIV

INTERMEZZO

La novia de Corinto, por Wolfgang Goethe

EL AMOR A LOS VAMPIROS

Vampirismo, por E. T. A. Hoffmann

El Vampiro bondadoso, por Charles Nodier

La macabra amante, por Théophile Gautier

La hermosa vampirizada, por Alexandre Dumas

¿Qué era?, por Fritz James O'Brien

Lokis, por Prosper Mérimée

Tu amigo vampiro, por Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont)

Carmilla, por Sheridan Le Fanu

Porque la sangre es vida, por F. Marion Crawford

Un vampiro, por Luigi Capuana

El Conde Magnus, por Montague Rhodes James

La señora Amworth, por Edward Frederik Benson

El vampiro pasivo, de Ghérazim Luca

Vampiro con medias mangas, por Thomas Narcejac

EL ODIOS A LOS VAMPIROS

Honor de vampiro o Historia contada la nonocuatragésima noche al sultán Balbars por el sexto capitán de policía

El vampiro bailarín, por Afanasiev

La ciudad vampira o la desdicha de escribir historias de terror, por Paul Féval

El hebreo que leía historias de vampiros, por Guillaume Apollinaire

NOTAS

ULTIMA PUBLICACION DE LA

EDITORIAL SUR S. A. - Independencia 802 - Buenos Aires

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor ALBERTO

CASADES Precio \$12.000

Fecha - 7 OCT 1998

LA OBRA MAS AMBICIOSA
Y ORIGINAL ENTRE LAS
EDICIONES DEL SIGLO XX

DICCIONARIO LITERARIO

De Obras y sus Personajes **González Porto, Bompiani**

17.000 artículos, 600 prestigiosos colaboradores, 65 secciones,
32 directores, más de 10.000 ilustraciones en negro y en
colores, 11.000 págs. y **12 amplios y extraordinarios volúmenes.**

DIVISION DE LA OBRA

- | | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| I. Movimientos espirituales | II. Diccionario de obras |
| III. Personajes literarios | IV. Indice y tablas cronológicas |

LITERATURA - FILOSOFIA - ARTE - TEATRO - MUSICA - RELIGION
PINTURA

Está traducida a 7 idiomas y se han vendido en Italia más de
300.000 colecciones. Ahora lo ofrecemos en castellano, ampliada
la parte Hispanoamericana.

**LA "UNESCO" asumió bajo su patrocinio el DICCIONARIO
DE OBRAS Y SUS PERSONAJES, "COMO OBRA DE
IMPORTANCIA Y DE INTERES MUNDIAL"**

Prestigiosos profesores han colaborado en la parte argentina:
**Guillermo de Torre, José María Monner Sans, Julio Cai.let
Bois, Roberto F. Giusti y Edwin F. Rubens.**

Entregamos los 12 tomos por \$ 650.- mensuales



DISTRIBUIDORA EXCLUSIVA

Renacimiento Argentina S.A.

CHARCAS 957 - T. E. 31-9781 - BUENOS AIRES

*La obra más moderna completa
y veraz de nuestros días*



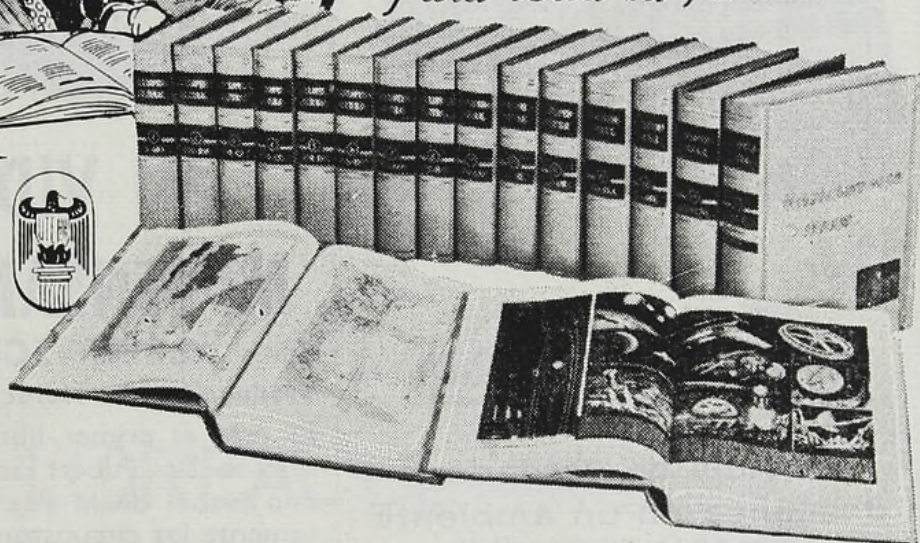
ENCICLOPEDIA CULTURAL

CIENTIFICA - LITERARIA - ARTISTICA
AMENA - INSTRUCTIVA - NARRATIVA

Para toda la familia

15

**HERMOSOS
VOLÚMENES**



**UN CONTENIDO SUPERIOR Y DIFERENTE
DE CUALQUIER ENCICLOPEDIA EN ESPAÑOL**

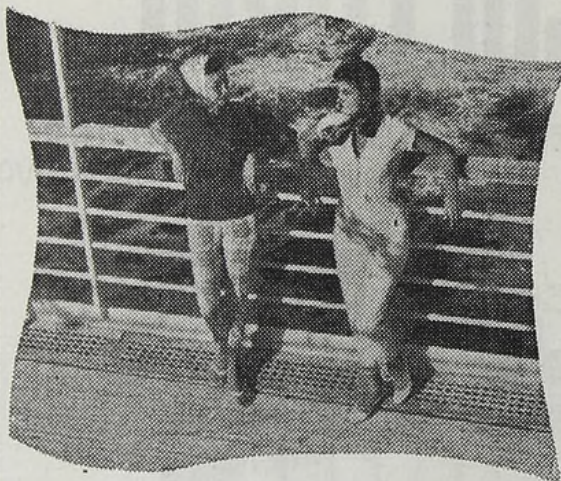
Más de 8000 páginas. Más de 11.500 ilustraciones, fotografías, láminas y mapas en negro y colores. 120.000 referencias y 411 páginas de índice alfabético. Publicaremos apéndices actualizadores. - Sólo \$ 700 mensuales sin anticipo

EDITORIAL RENACIMIENTO ARGENTINA S. A.

A NUEVA YORK

Viaje en las suntuosas
y confortables Motonaves

- RIO DE LA PLATA
- RIO JACHAL
- RIO TUNUYAN



Un viaje de verdadero
descanso en un ambiente
amable y cordial

●
*Consulte a su agencia
de viajes o directamente a:*

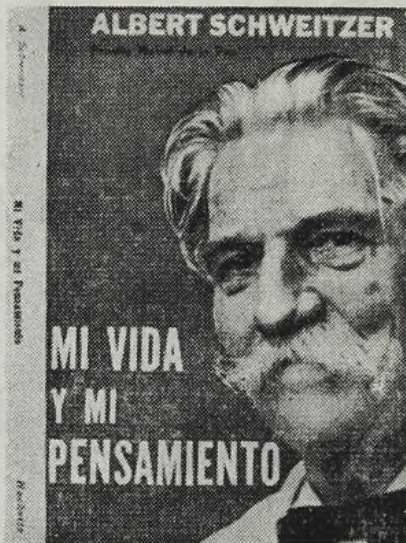
**LINEAS MARITIMAS
ARGENTINAS**

Pasajes:

Corrientes 389

T. E. 32-4861 y 8111

¡USTED
DEBE LEERLO!



MI VIDA Y MI PENSAMIENTO

por **ALBERT SCHWEITZER**

Traducción de Horacio A. Maniglia

Es este el primer libro en el que el famoso Dr. Albert Schweitzer (Premio Nobel de la Paz) relata extensamente las circunstancias de su vida: sus años de infancia, de escuela y de Universidad, sus comienzos como músico y luego su carrera como intérprete incomparable de Bach, sus predicaciones y su repentina vocación de médico que lo llevaría al Africa Ecuatorial para cumplir una misión humanitaria y de fraternidad humana en su Hospital de Lambaréné.

**Volumen de 256 págs. con
ilustraciones - Precio \$ 150.-**

EDICION HACHETTE
Rivadavia 739 - T. 34-7819
BUENOS AIRES



MAXIMA AUTORIDAD MUNDIAL
EN PRODUCTOS DE CALIDAD
PARA LA BELLEZA DEL CABELLO

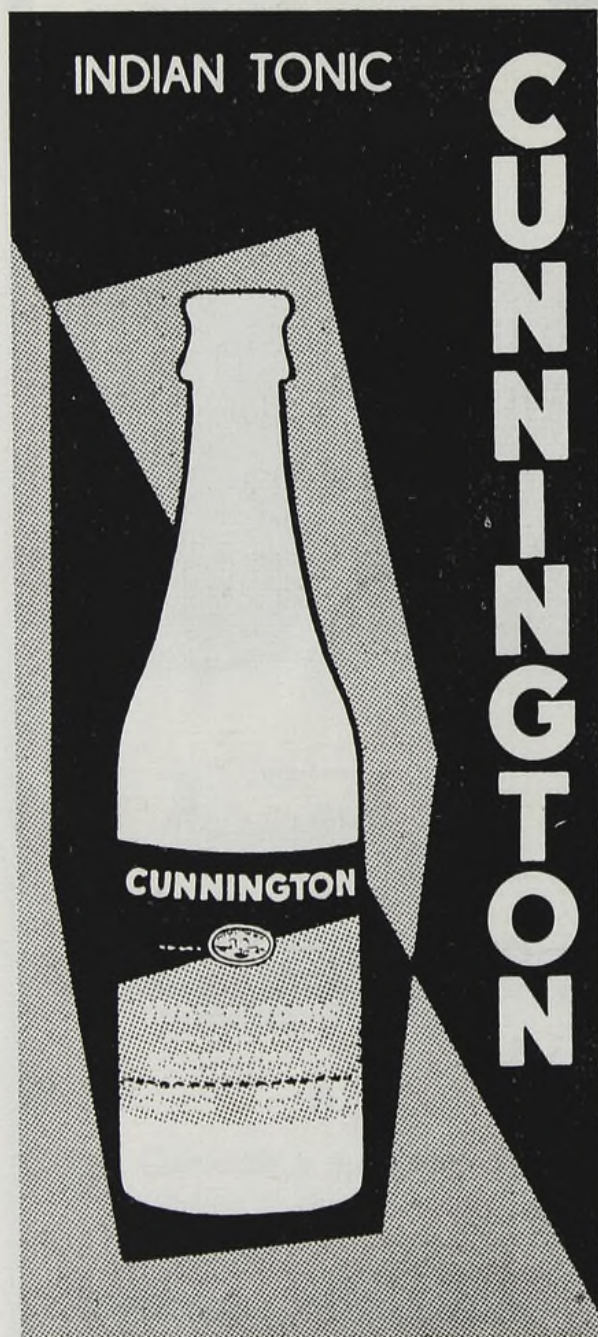
L'OREAL DE PARIS

M. BELIERES S.R.L.

BUENOS AIRES
Sarmiento 2570

ROSARIO
San Martín 642

MENDOZA
Av. San Martín 1718



APARECIO

LA 3ª EDICION DE

TIEMPO Y COLOR

Una introducción a la
Pintura Moderna

EL IMPRESIONISMO

EL FAUVISMO

EL EXPRESIONISMO

EL CUBISMO

EL SURREALISMO

ARTE ABSTRACTO

6 volúmenes encuadernados

Cada volumen consta de una introducción y 24 reproducciones en colores (impresas en Viena)

Precio de cada Volumen

\$ 85.—

La Serie de los 6 Volúmenes

\$ 470.—

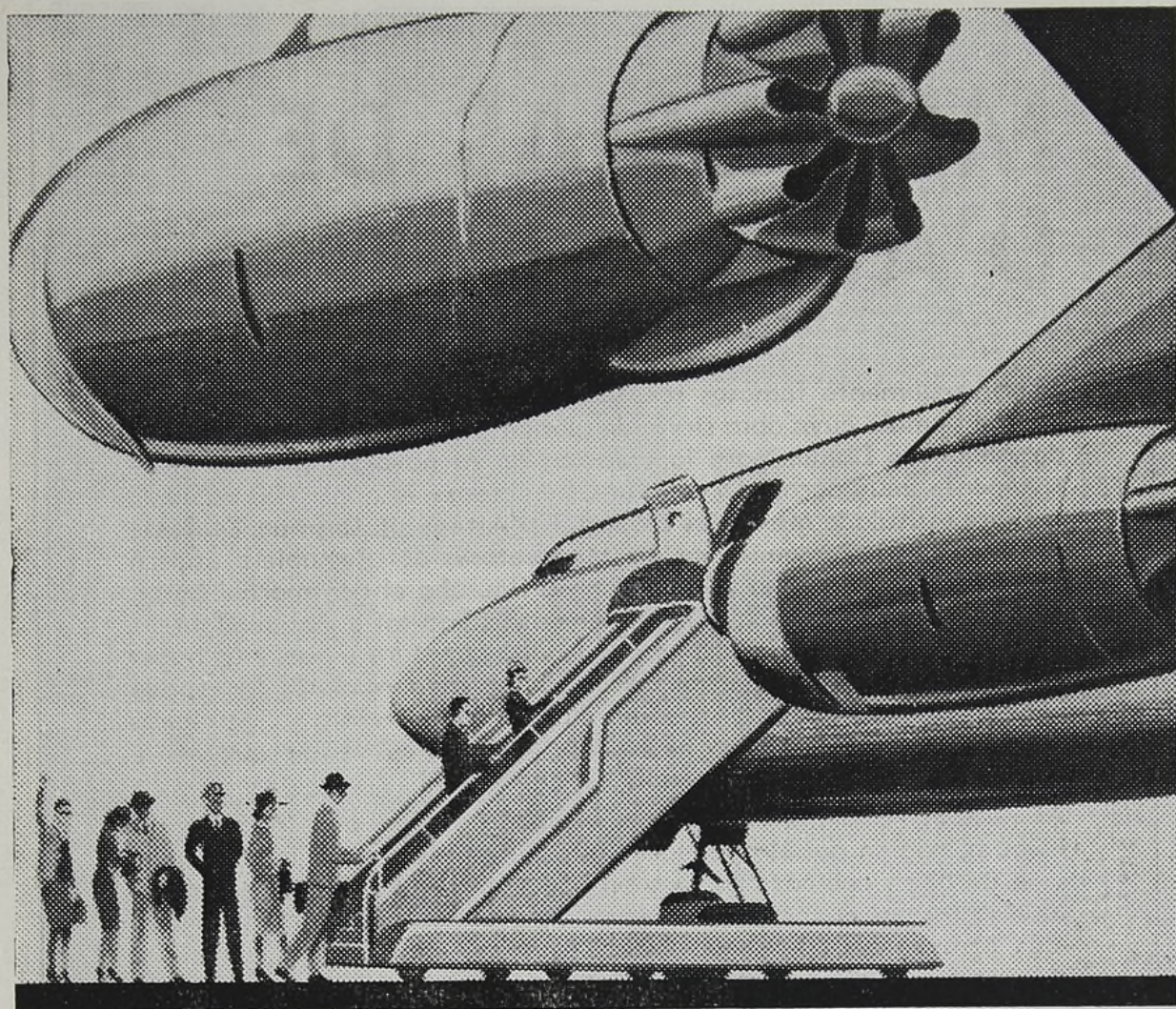
Pídalos a su librero habitual o
directamente a

CARLOS HIRSCH S.R.L.

Florida 165

Buenos Aires

T. E. 33 - 1787



Vuele en JET a los Estados Unidos!...

En cualquier momento, sin problemas de fecha, tiempo ni asiento usted puede disfrutar de los vuelos increíblemente veloces... asombrosamente serenos... volando por Pan Am

Usted puede aprovechar también, si lo desea, el ventajoso plan "Vuele ahora - pague después".

Consulte a su Agente de Viajes o a:



PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

**Cía. de Aviación Pan American Argentina, S.A.C.F. e I.
Avda. Pte. R. S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111**

MEMORIAS DE D'ARTAGNAN

Si universalmente famosos son **Los tres mosqueteros**, mucho menos lo es el hombre cuya obra sirvió de alimento a la inagotable inventiva de Alejandro Dumas para la creación de su novela inmortal. Efectivamente, muy pocos son los que saben que en el año 1700 apareció un libro intitulado **Memorias del Señor D'Artagnan, Capitán Teniente de la Primera Compañía de los Mosqueteros del Rey**. A la usanza de la época, en aquella publicación no figuraba el nombre del autor. Sin embargo, se reconoció unánimemente como tal a Gatien Courtilz de Sandras, personaje pintoresco y de vida aventurera que, tras haber abrazado la carrera militar trocó, ya en edad madura, la espada por la pluma. El conjunto de su producción suma treinta y cinco libros que le pertenecen indiscutiblemente, más otros veinte que se le atribuyen sin absoluta garantía de paternidad.

Al parecer, Courtilz careció de Mecenas que le proporcionara la holgura exigida por el quehacer literario, en vista de lo cual —pues si le faltaban doblones no le sobraban escrúpulos— decidió hacerse de lectores por el camino del escándalo y de los temas de actualidad más atrayentes.

En 1687 aparecen las **Memorias del Conde de Rochefort**, la mejor entre sus obras y, como tal, favorecida con numerosas ediciones. Pero las Memorias de D'Artagnan, compuestas por Courtilz veinticinco años después de la muerte del protagonista, habrían de perpetuar más lucidamente el recuerdo de su autor como queda dicho. En ellas encontró Dumas (padre), una fuente de la inspiración inapreciable para las lucubraciones de su talento tan original como desaprensivo en lo que respecta a la fidelidad histórica.

La versión castellana que aquí presentamos permitirá a nuestros lectores valorar el realismo y la habilidad narrativa que caracterizaron a este olvidado precursor que fue Gatien Courtilz de Sandras.

Emecé Editores S. A.

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

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

Administración y Ventas: **Luzuriaga 38 - T. E. 23-1098**

NOVEDADES

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

ALDOUS HUXLEY: El joven Arquímedes (núm. 126)	\$ 40.—
FRANZ WERFEL: La muerte del pequeño burgués (núm. 127)	\$ 50.—
THOMAS MANN: Cervantes, Goethe, Freud (núm. 135)	\$ 40.—
ALDOUS HUXLEY: El tiempo y la máquina (núm. 137)	\$ 50.—
CESAR VALLEJO: Los heraldos negros (núm. 138)	\$ 30.—
CESAR VALLEJO: Trilce (núm. 139)	\$ 30.—
CESAR VALLEJO: Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz (núm. 140)	\$ 35.—
PABLO NERUDA: Tercera residencia (núm. 277)	\$ 35.—
GABRIEL MIRO: Figuras de Bethlem (núm. 300)	\$ 30.—

GRAN TREATRO DEL MUNDO

ARTHUR ADAMOV: Teatro I: La parodia. La invasión. La grande y la pequeña invasión. El profesor Taranne. Todos contra todos	\$ 160.—
EUGENE IONESCO: Teatro II. La improvisación del alma. El asesino sin gajes. El nuevo inquilino. El porvenir está en los huevos. El maestro. La joven casadera	\$ 160.—
SEBASTIAN SALAZAR BONDY: Teatro: Rodil. No hay isla feliz. Algo que quiere morir. Flora Tristán	\$ 150.—

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

NATHALIE SARRAUTE: El Planetarium	\$ 130.—
--	----------

BIOGRAFIAS HISTORICAS Y NOVELESCAS

JESUALDO: Artigas. Del vasallaje a la revolución	\$ 400.—
---	----------

BIBLIOTECA FILOSOFICA

EMMANUEL KANT: Crítica del juicio	\$ 175.—
--	----------

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY - CHILE - PERU - COLOMBIA



UN BUEN AMIGO

MERECE SER TRATADO COMO TAL.
ASI SUS LIBROS MERECEN UNA
BIBLIOTECA LUNDIACITA. EXTENSI-
BLES, FUNCIONALES, MODULARES,
LAS BIBLIOTECAS LUNDIACITA SE
ADAPTAN PERFECTAMENTE A TO-
DOS LOS AMBIENTES.

FABRICANTES: **CITA S. A.**

Exposición y ventas: Av. Pte. Roque Sáenz Peña
esq. Cerrito T. E. 35-9029 - 9202

Inscríbese en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

55.000

ejemplares

en

CASTELLANO,

FRANCES

• INGLES

*que incluye las últimas
Novedades de la
Literatura Universal.*



Segundo Piso



O.S.K. Line

**¡¡TARIFAS ECONOMICAS PARA
BRASIL Y ESTADOS UNIDOS!!**

... con cocina europea
y esmerada atención oriental

**LINEA SUDAMERICA - JAPON
VIA CANAL DE PANAMA**

**ARGENTINA MARU - AMERICA MARU -
BRAZIL MARU - SANTOS MARU - AFRICA MARU**

HASTA SANTOS

HASTA LOS ANGELES y
SAN FRANCISCO

Clase Cabina no más de \$ 4.290.-

No más de \$ 41.250.-

Case Turista no más de \$ 2.970.-

No más de \$ 28.380.-

(10 % impuesto argentino incluido)

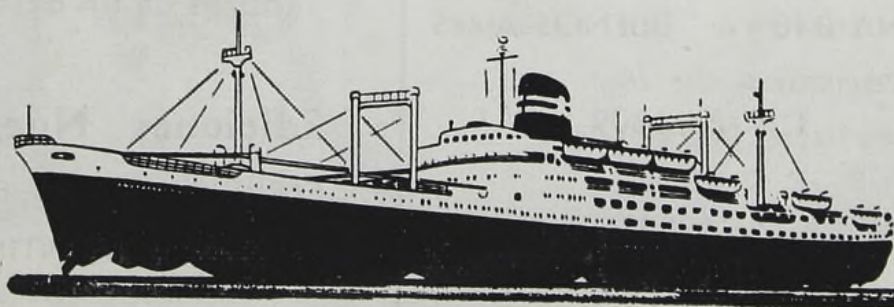
OSAKA SHOSEN KAISHA

AGENTE GENERAL EN LA ARGENTINA

EMPRESA LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

CORRIENTES 389 - BUENOS AIRES

PASAJES: T. E. 32-7809 Y 32-8116





CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA



SUSCRIPCION ANUAL \$ 280.-

" SEMESTRAL \$ 150.-

ALSINA 840 BUENOS AIRES

T. E. 34-1309

de 13 a 19 (sábados, 9 a 12)

NOVEDADES

ARQUITECTURA

Rex D. Martiensen

**La idea del espacio en la
arquitectura griega** (2ª ed.)

ARTE Y ESTETICA

Bernard Bosanquet

Historia de la estética

Lewis Mumford

Arte y técnica (3ª ed.)

Wilhelm Worringer

**Problemática del arte con-
temporáneo** (3ª ed.)

Herbert Read

Forma y poesía moderna
(2ª ed.)

TEATRO UNIVERSAL

Ferdinand Bruckner

Isabel de Inglaterra

Sean O'Casey

**El arado y las estrellas. Tres
obras de un acto**

Ediciones Nueva Visión

CERRITO 1371 - BUENOS AIRES

ARGENTINA

Confiado y alegre

hacia el mundo de los plásticos

Este chico es testigo de la gran era del plástico que está en pleno desarrollo. Su vida es más grata y confortable con el uso de infinidad de artículos plásticos que se fabrican con materias primas elaboradas por ATANOR, tales como el formol, la hexametilentetramina y el paraformaldehído.

Es así como ATANOR colabora eficazmente en la expansión económica del país, promoviendo modernas industrias y abriendo nuevos mercados, transformándose así en el invisible factor de su bienestar.

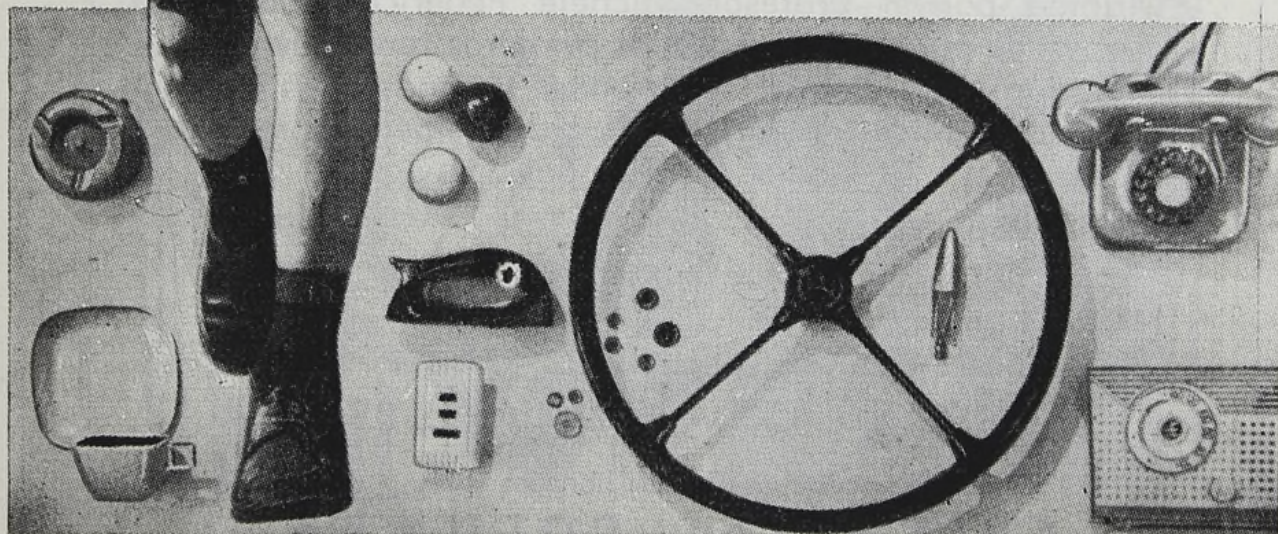


ATANOR S.A.M.
INVISIBLE FACTOR DE SU BIENESTAR

Lavalle 348 - Bs. As. - T. E. 32-8141

Sarmiento 819, 7º piso - Rosario - T. E. 66325

Fábricas en Munro (Pcia. de Bs. As.) y Río Tercero (Pcia. de Córdoba)



PRODUCTOS QUIMICOS INDISPENSABLES PARA LA INDUSTRIA,
A PARTIR DE MATERIAS PRIMAS ARGENTINAS

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

SUSCRIPCION ANUAL (6 volúmenes)

México	\$	100.00
Otros países de América y España	Dls.	19.00
Europa y otros Continentes	„	10.50

Precio del ejemplar del año corriente:

México	\$	20.00
Otros países de América y España	Dls.	1.80
Europa y otros Continentes	„	2.00

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

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

HOMBRES INQUIETOS

Nueva colección de la Editorial Columba

Dirigida por el profesor Michèle Federico Sciacca, acaban de ponerse en venta los primeros tomos de esta colección, en la que se expone luminosamente el derrotero intelectual de los más grandes pensadores de todos los tiempos.

Nº 1 - **Paul Valéry,**

por Edmée de la Rochefoucauld

Nº 2 - **Camus,**

por Armando Rigobello

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: \$ 95.-

En todas las buenas librerías y en

EDITORIAL COLUMBA

SARMIENTO 1889

• BUENOS AIRES

La estatua crece...

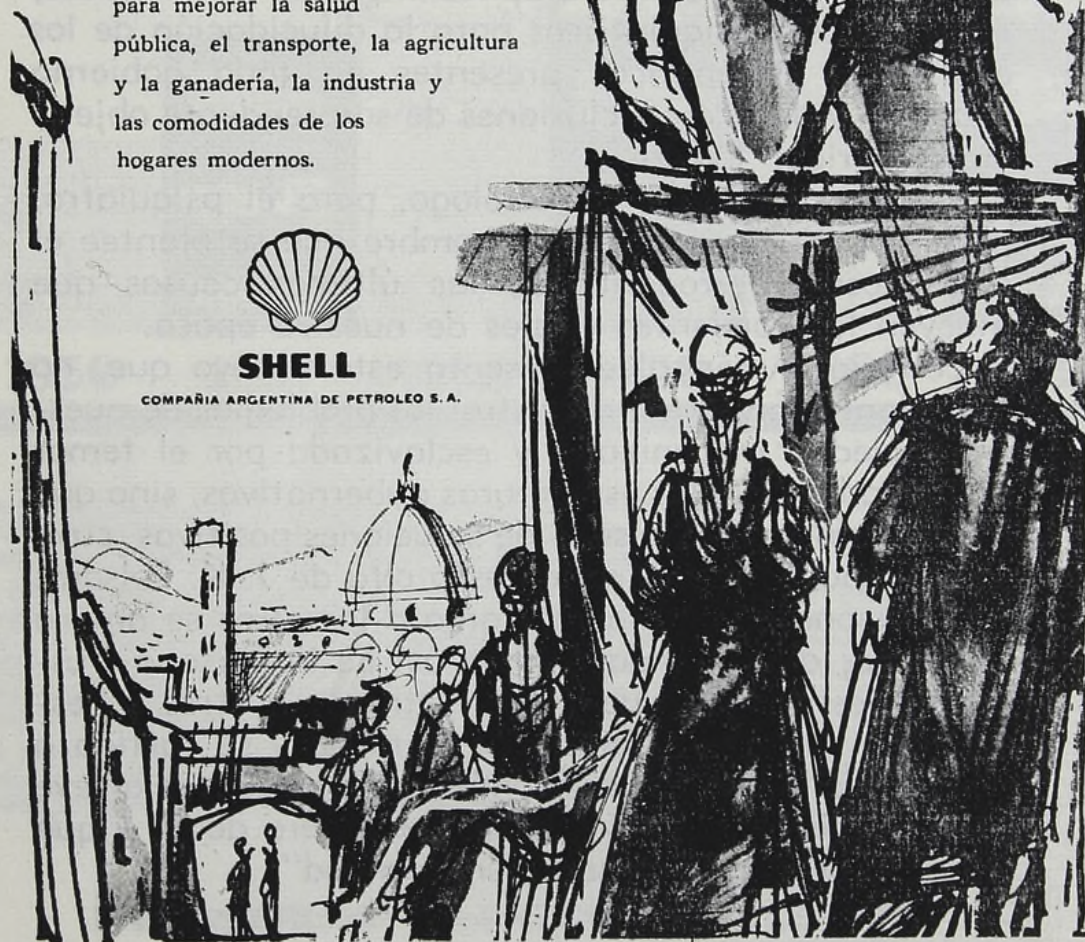
El divino Miguel Angel era un insigne trabajador. Plasmaba sus obras maestras con la minuciosa dedicación que le hizo decir: "Más se consume el mármol, más crece la estatua". Durante sus largas y pacientes investigaciones en los laboratorios Shell de Holanda, Gran Bretaña y Estados Unidos, hombres de ciencia trabajan sin reposo para encontrar nuevos derivados y aplicaciones del petróleo.

Y así también su obra crece, proporcionando adelantos técnicos para mejorar la salud pública, el transporte, la agricultura y la ganadería, la industria y las comodidades de los hogares modernos.



SHELL

COMPAÑIA ARGENTINA DE PETROLEO S. A.



AUTORIDAD Y DELINCUENCIA EN EL ESTADO MODERNO

por Alex Comfort

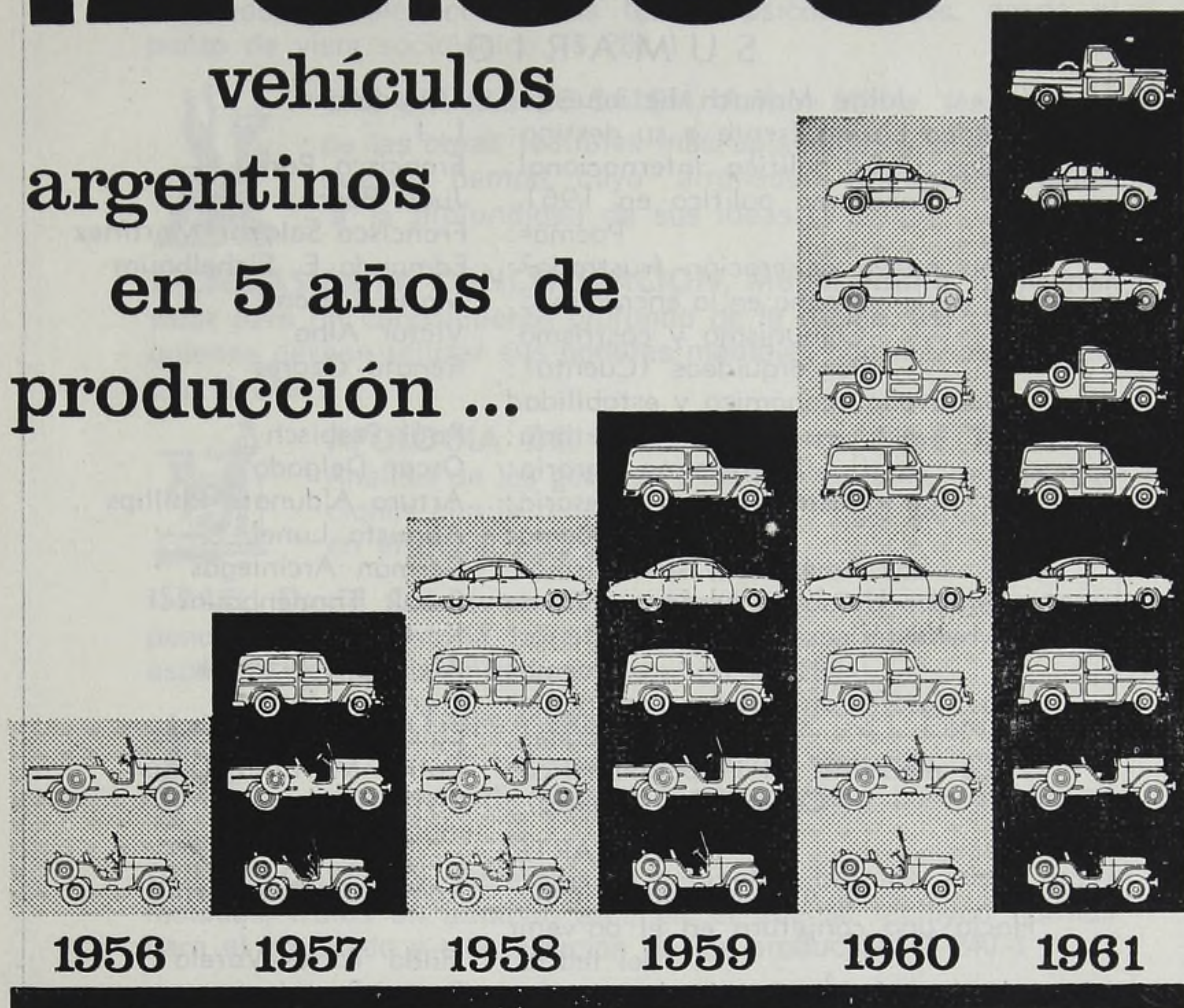
"La delincuencia de los Estados surge en dos niveles: en la psicopatía del público y en la psicopatía de los individuos que expresan su propia agresión y la de su cultura por medio del mecanismo del poder." Esta tesis, destinada a provocar una nueva corriente del pensamiento en los estudios psicológicos y psiquiátricos, es desarrollada de un modo lúcido y penetrante por Alex Comfort en este libro, esencial para la comprensión de las modernas estructuras de poder. Con una clara visión de los males que corrompen a la sociedad contemporánea, Comfort aplica métodos psicológicos, sociológicos y psiquiátricos para la dilucidación de los elementos psicopáticos presentes en todo gobierno "fuerte" y llega a conclusiones de sorprendente objetividad y rigor lógico.

Es una obra para el sociólogo, para el psiquiatra, para el político y para todo hombre que se plantee el angustioso interrogante de las últimas causas que mueven las corrientes vitales de nuestra época.

Editorial Américalee presenta este ensayo que, no sólo plantea en forma magistral los problemas de nuestra sociedad mecanizada y esclavizada por el temor proyectado hacia las estructuras gubernativas, sino que también enuncia una serie de soluciones positivas, cuyo espíritu puede resumirse en esta cita de J. K. Folsom: "La persona que realmente ama a los otros se ama a sí misma; ama la vida. Difiere así de la persona frustrada, destructiva, que desea restringir a otros y destruir sus valores en tanto que se niega y se castiga a sí misma a la vez. Difiere también del que no se atreve a ser él mismo, sino sólo lo que se espera de él, y que obliga a otros a la misma conformidad".

AMERICALEE - Tucumán 353 - Buenos Aires

más de
120.000
vehículos
argentinos
en 5 años de
producción ...



Con más de 120.000 vehículos producidos en su fábrica de Córdoba desde el 27 de abril de 1956, Industrias Kaiser Argentina ostenta el orgulloso galardón de ser la primera planta integral de Sudamérica para la fabricación de automotores.

En 1956 fabricaba únicamente el "jeep" y la "pickup jeep"; en 1957 incorporó a su producción la "Estanciera"; al año siguiente lanzó el primer vehículo de pasajeros -el "Carabela"-, y en 1959 presentó el Furgón "Utilitario". El año 1960 señaló la aparición de 3 modelos: el camión pickup "Baqueano" de 1 tonelada, el "Bergantín" y el Renault "Dauphine". El "Baqueano 500", producido durante 1961, completó exitosamente su propósito de fabricar "un vehículo para cada necesidad".

Con estos nueve modelos en plena producción, IKA marca una etapa de singular trascendencia para la industria nacional, al producir en el país la línea de automotores más variada y completa del mundo que se fabrica en una sola planta.

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

de cada 5 vehículos que se venden en la Argentina son de IKA

CUADERNOS

POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

NUMERO 53 - OCTUBRE DE 1961

SUMARIO

Jorge Mañach ha muerto:	"Cuadernos"
América Latina frente a su destino:	I. I.
Latinoamérica y su política internacional:	Francisco Pares
Panorama político en 1961:	Juan Bosch
Poemas:	Francisco Salazar Martínez
¿Una nueva generación frustrada?:	Edmundo E. Eichelbaum
Una unidad panamericana en la encrucijada:	Mario Llerena
Comunismo y castrismo:	Víctor Alba
Dos orquídeas (Cuento):	Renato Ozores
Desarrollo económico y estabilidad monetaria:	Raúl Prebisch
La reforma agraria:	Oscar Delgado
La industrialización necesaria:	Arturo Aldunate Phillips
Poema:	Augusto Lunel
Las Américas y sus abismos:	Germán Arciniegas
Estados Unidos y América Latina:	Frank Tannenbaum
Relaciones hemisféricas y política interior:	K. H. Silvert
Poema:	Alejandra Pizarnik
La filosofía en nuestro continente:	Francisco Romero
Las universidades:	Luis Alberto Sánchez
La medicina en Hispanoamérica:	Carlos Martínez Durán
Ceremonia (Cuento):	Elvira Orphée

BELLAS ARTES

El arte latinoamericano:	Romualdo Brughetti
Hacia una conjetura en el porvenir del teatro:	Hilda Torres-Varela
América Latina vista a través de su cine:	Roger Bastide
Poema:	Reyna Rivas

LETRAS

Ser y no ser de nuestra cultura:	H. A. Murena
La última literatura hispanoamericana:	José Durand
Aportación al cuento:	Antonio de Undurraga
El ensayo y algunos ensayistas de América:	Guillermo de Torre

VARIOS

La información pública y la democracia:	Alberto Baeza Flores
Lo hispanoamericano en las letras francesas:	Jacinto Luis Guereña

NUESTROS COLABORADORES

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

18, AVENUE DE L'OPERA, PARIS I, FRANCIA

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, B. Mitre 950, Bs. As.

FABRIL EDITORA

PRESENTA:

SOCIOLOGIA Y PSICOANALISIS, Roger Bastide. Un enfoque innovador y polémico de las teorías psicoanalíticas, desde el punto de vista sociológico. (\$ 280.-)



LAS BRUJAS DE SALEM, Arthur Miller (4a. ed.). Una de las obras teatrales más aplaudidas y discutidas de nuestro tiempo, cuyo arrollador dramatismo iguala a la profundidad de sus ideas. (\$ 170.-)

TECNICAS DE LA CONCENTRACION, Mouni Sadhu. De gran valor para un conocimiento profundo de la mente, así como para quienes desean utilizar sus poderes mentales con máxima eficiencia. (\$ 240.-)



APOLOGIA DEL TEATRO, Pierre Aimé Touchard. Análisis de los géneros y estilos teatrales, de sus relaciones con la religión y la moral, y de su repercusión en el público. (\$ 230.-)

ISRAEL, David Catarivas. Original guía de viaje y, más que nada, panorama de la historia, la cultura, el trabajo, la política y los cien aspectos del país admirado y discutido. (\$ 280.-)



COCKTAILS Y BOCADITOS (2a. ed.). Completa selección de bebidas y bocaditos, realizada con criterio moderno, útil para el bar hogareño y para el barman profesional. (\$ 220.-)

DULCES CASEROS. Recetario de compotas, cremas, jaleas, mermeladas, frutas en almíbar, etc., en el que se incluyen normas para el envasado y esterilización de los productos. (\$ 240.-)



ESPECIALIDADES DE LA COCINA CRIOLLA (2a. ed.). Indispensable para la preparación de los más sabrosos platos de Latinoamérica, sin concesiones al pintoresquismo. (\$ 280.-)

y los libros del mirasol

RECIENTE APARECIDOS:

- COMPULSION, Meyer Levin, \$ 105.-** ● **EL JUDIO DE LOS SALMOS, Sholem Asch, \$ 80.-** ● **LA NUBE NEGRA, Fred Hoyle, \$ 50.-** ● **JESUS DE NAZARETH, Carlos B. Quiroga, \$ 65.-** ● **SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR, Luigi Pirandello, \$ 50.-** ● **EL SENOR BERGERET EN PARIS, Anatole France, \$ 50.-** ● **EL CASO GALTON, Ross Mac Donald, \$ 50.-**

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA S.A.

Distribuidores exclusivos: **PUBLEX, Maipú 43, Buenos Aires.**



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Nº 27

JULIO-SETIEMBRE 1959

SUMARIO

EUGENIO FLORIT, La poesía reciente de Rafael Alberti
H. STUART HUGHES, ¿Está anticuado el intelectual?
MANUEL LAMANA, Jean-Paul Sartre, El Existencialismo v la literatura

FERNAND VERHESEN, Vías y voces de la poesía francesa contemporánea

MIGUEL ENGUÍDANOS, El documento, ventana del pasado

MIGUEL RODRÍGUEZ LUIS, Un ejemplo de cine artístico

LIBROS

MONUMENTO DE AMOR, Cartas de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez

BIBLIOGRAFÍA PUERTORRIQUEÑA

BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA

BIBLIOGRAFÍA ARGENTINA

BIBLIOGRAFÍA MEXICANA

Dirija su pedido a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Suscripción anual (4 números) \$ 1.50

**Gath &
Chaves**

*su casa
amiga
de la*

Calle FLORIDA

*le espera
para brindarle
las nuevas
creaciones para*

PRIMAVERA · VERANO



*Un libro
para lectores
capaces de disentir*

HOMO ATOMICUS

por H. A. MURENA

Las páginas de este libro representan un esfuerzo para responder a la pregunta que constituye hoy la preocupación central de casi todos los hombres: ¿hacia dónde marchamos?

¿Hacia dónde marchamos en lo político, en lo estético, en lo social, en lo religioso, en lo sexual? La mayoría de las épocas se han creído ilusoriamente testigos de acontecimientos fundamentales para la humanidad: sin embargo, la nuestra tiene al parecer el doloroso privilegio de marcar una crisis verdadera y de profundidad inusitada. Pero ¿hasta dónde alcanza esa crisis? ¿Cómo hay que leer la profunda descomposición que se opera hoy, por ejemplo, en el campo de las costumbres sexuales? ¿Qué sentido tienen para la ulterior vida en la tierra los contemporáneos intentos de conquista del espacio cósmico? ¿Es el marxismo el camino del mundo nuevo? ¿Cuál es la medida de la crisis cristiana que delata, por ejemplo, el surgimiento de esa anti-iglesia que es el psicoanálisis?

Tales interrogantes y otros son tratados en las páginas de este libro como síntomas de que estamos cambiando velozmente de un estilo de vida milenario a otro casi desconocido, que resulta para todos urgente comenzar a esclarecer.

SUR

SUR

NÚMERO 273

NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1961

S A R M I E N T O

No lo abruman el mármol y la gloria.
Nuestra asidua retórica no lima
Su áspera realidad. Las aclamadas
Fechas de centenarios y de fastos
No hacen que este hombre solitario sea
Menos que un hombre. No es un eco antiguo
Que la cóncava fama multiplica
O, como éste o aquél, un blanco símbolo
Que pueden manejar las dictaduras.
Es él. Es el testigo de la patria,
El que ve nuestra infamia y nuestra gloria,
La luz de Mayo y el horror de Rosas
Y el otro horror y los secretos días
Del minucioso porvenir. Es alguien
Que sigue odiando, amando y combatiendo.
Sé que en aquellas albas de setiembre
Que nadie olvidará y que nadie puede
Contar, lo hemos sentido. Su obstinado
Amor quiere salvarnos. Noche y día
Camina entre los hombres, que le pagan
(Porque no ha muerto) su jornal de injurias

O de veneraciones. Abstraído
En su larga visión como en un mágico
Cristal que a un tiempo encierra las tres caras
Del tiempo que es después, antes, ahora,
Sarmiento el soñador sigue soñándonos.

JORGE LUIS BORGES

ARAGON Y CLAUDEL

Apenas muerto Claudel (en la noche del 22 al 23 de febrero de 1955), leíamos en las *Lettres Françaises*: "Un gran poeta acaba de morir; un muy gran poeta. Sabemos suficientemente todo lo que nos separaba de él. En 1944, en una velada que habíamos pasado juntos en Lyon con Elsa, André Rousseau y yo, él me había dicho: "Detesto todo lo que usted defiende". Pero esta afirmación no encontró en mí la respuesta que se imaginaba: porque yo no detesto todo lo que él amaba y su frase olvidaba simplemente que Francia, entre nosotros constituía un lazo.

Yo dije el año pasado que:

Muchas veces envidié el verso de Paul Claudel.

Y no habré de retractarme de ello hoy."

Habréis reconocido ya que lo antedicho es de Aragon. Simplificaríamos la situación respectiva de los dos poetas si aisláramos de ellos el único factor común: Francia. Francia, siempre presente en el *Crève-Coeur*, casi siempre presente en los *Poèmes et Paroles Durant la Guerre de Trente Ans*. Hace tiempo que yo me interrogo sobre estas afinidades, más profundas y complejas de lo que se supone, entre el pilar de la Iglesia y el miembro del Comité Central.

¿Hemos repetido bastante acaso la fórmula de Claudel sobre su "cautiverio materialista"? Mejor sería hablar, me parece, del nihilismo que tuvo el tono de su juventud y de toda su época seudo y pretendidamente simbolista.

Nihilismo que fue también la doctrina o la suerte que le cupo a Aragon en el tiempo en que, recién salido de la guerra "linda", publicaba en las ediciones surrealistas su *Persecuté-Persecuteur*

*Je traîne après moi trop d'échecs et de mécomptes
J'ai la méchanceté d'un homme qui se noie
Toute l'amertume de la mer me remonte
Il me faut me prouver toujours je ne sais quoi*

*Et tant pis qui j'écrase et tant pis qui je broie
Il me faut prendre ma revanche sur la honte,¹*

escribirá mucho más tarde, en 1956, en el *Roman Inachevé*. De este nihilismo, cuya rebelión contra la muerte constituye la causa, o el efecto, según las circunstancias, Claudel no pudo deshacerse sino por intercesión de san Rimbaud, cuya influencia, que él denomina *seminal*, lo conduciría paradójicamente al seno de una Iglesia. ¿Paradójicamente? Vale tanto como decir naturalmente ya que, treinta años menor que él, Aragon hará de Rimbaud uno de sus intercesores favoritos y, por virtud de los poemas de inspiración comunitante, encontrará en 1931 su camino de Damasco, el del Congreso de Kharkov, terminado el cual penetrará en la iglesia staliniana. ¿Pero qué importa la iglesia, en el fondo? Más aún que sus clases sociales, lo que diferencia a los hombres es, en efecto, la necesidad o el rechazo que tengan de una iglesia, cualquiera sea.

Durante los años de incertidumbre en que Claudel vivió y concibió luego el *Partage de Midi* fue desgarrado, en efecto, por las sorpresas de la carne y las interdicciones de su fe. Finalmente, el casamiento le sirvió de panacea al amor. El que embarazó a la heroína del *Partage*, concluiría su vida como los patriarcas, cargado de hijos legítimos y de nietos.

Otras incertidumbres, quizás más diversas todavía, son las del joven y bello Aragon que —después de tantas particiones de mediodía y de medianoche— sólo se reencontró en el matrimonio, en el cual vivió un amor loco: y debemos agradecer a los surrealistas que hayan exaltado su valor. Elsa y el Partido por una parte, Brangues y la Iglesia por la otra; dos poetas surgidos de Rimbaud han llegado a los mismos fines.

Ahora bien, si uno y otro deben a Rimbaud el haber llegado a puerto, los dos tuvieron, no obstante, la cordura de rechazar toda asociación a los excesos indecentes de la religión *rimbodiana*². Desde 1947: “¡Rimbaud! Prefiero no hablar de él. ¡Tanto se lo ha echado a perder! Estoy descorazonado del uso que se ha hecho de él. ¡Qué tristeza ver zozobrar una obra como la suya! Es como si en un hermoso lugar artístico que acabáramos de descubrir encontrá-

¹ Arrastro tras de mí demasiado infortunio y esperanza frustrada / Tengo la perversidad del hombre que se ahoga / La amargura del mar refluye en mí / Tengo que justificarme siempre no sé qué / Y aplaste a quien aplaste y triture a quien triture / Debo tomar mi revancha con la vergüenza.

² En el texto: *rimbaldienne*.

semos de pronto residuos y latas de sardina. Ya no puede frecuentarse". (A Dominique Arban, *Combat*, 23 de marzo de 1947).

En 1954, cuando el centenario de Rimbaud, ciertos empresarios de pompas fúnebres, preocupados por ponerse en evidencia, pidieron a Claudel que le permitiesen utilizar su nombre para su feria de vanidades. Claudel les contestó el 17 de abril de 1953: "Yo no puedo satisfacerlos. Arthur Rimbaud, ya he tratado de hacerlo comprender, está situado para mí en un plano totalmente distinto del de la literatura. Las celebraciones vulgares con orfeones, bomberos, discursos, recitales, inscripción de un nombre en la bocacalle, decorados y el banquete final, me parecen totalmente fuera de lugar. No tengo ninguna gana de asociarme a eso". A lo cual agregó el post-scriptum ya célebre: "Con una misa hubiera sido suficiente".

Así también Aragon se apartará en lo sucesivo de esta *rimbodiada*, que criticaba ya en tiempos de *Anicet ou le Panorama*. Pero vuelve a ella en ocasión de su *Roman Inachevé*:

*Ce qui se débat ce n'est plus comme en 1930
Ce qui nous rattachait à Nerval, à Rimbaud*¹.

Y vuelve también a ella en 1959, en *Elsa*:

*J'ai renoncé depuis longtemps à mes légendes
Où sont Rimbaud, Cros et Ducasse?*².

Más aún que el amor por Francia, un mismo temperamento fanático permitía a estos dos poetas que se comprendiesen o por lo menos que se estimasen:

*Ne me perdez point avec les Voltaire, et les Renan, et les
Michelet, et les Hugo, et tous les autres infâmes!
Leur âme est avec les chiens morts, leurs livres sont joints
au fumier*³,

suplicaba este Claudel para quien Goethe, Kant y Nietzsche no son más que "sopladores de tinieblas y de pestilencia cuyos mismos nom-

¹ Lo que se discute ya no es como en 1930 / Lo que nos ligaba a Nerval, a Rimbaud.

² Desde hace tiempo he renunciado a mis leyendas / ¿Dónde están Rimbaud, Cros y Ducasse?

³ ¡No me confundáis con los Voltaire y los Renan y los Michelet y los Hugo, y todos los otros infames! / Sus almas están con los perros muertos, y sus libros junto al estiércol.

bres horrorizan". No, yo nunca le perdonaré a Claudel ese escandaloso *infame* ni ese otro *infame* con el cual cree deshonrar a Cakya Mouni,

*le trois fois infâme Bouddha tout blanc sous la terre allongé
comme un ver immonde!*¹.

¿*Infame, inmundo*, el fundador de la doctrina budista? Esto nos da la medida de la inteligencia de Claudel y también la de su desmesura. Pero Aragon, a su vez, se obliga a aprobarla, por cuanto los de mi edad recuerdan la época en que, cuando fue necesario reunir a toda la izquierda para dar jaque a la amenaza hitleriana, Aragon el perseguido-perseguidor componía este llamado a la matanza:

*Feu sur Léon Blum et sur les ours savants de la Social-démocratie!*².

El estilo y el tono equivalen a los de Claudel. Es la misma intolerancia y la intolerancia misma. "¿La tolerancia? ¿La tolerancia? Existen casas para eso." Yo me imagino que esta famosa frase de Paul Claudel bien la hubiera querido expresar Louis Aragon.

No debemos asombrarnos por consiguiente si Louis Aragon celebra a Claudel muerto.

Claudel celebra en vida a Aragon y a pesar de todas sus oposiciones políticas o religiosas, no disimulaba que daría su voto al poeta comunista el día en que éste también se dignara humillarse hasta asegurar su candidatura en la Academia Francesa. A tal punto se vela sobre el honor de Claudel en las *Lettres Françaises*, que yo me he hecho desollar seriamente en 1955, culpable de haber escrito, según parece, que Claudel fue un *mal poeta* y un *peor escritor*. El autor de la nota de ese diario debió de leer un poco precipitadamente el artículo que yo había publicado en homenaje a Claudel en la *Nouvelle Revue Française*, por cuanto al releerme, he ahí lo que descubro: "Mal poeta, peor escritor, Claudel habría podido... etc." Según mi precaria sintaxis, esto significaba simplemente que: "si Claudel hubiese sido un mal poeta y peor escritor, habría... etc."

Advertiréis con ello, en todo caso, con qué vigilante amistad Louis Aragon defendía al poeta católico y que, al proponer yo este retrato paralelo, no me libro a un desagradable cañoneo. Por consi-

¹ ¡el tres veces infame Buda blanco estirado sobre la tierra como un gusano inmundo!

² ¡Fuego sobre León Blum y sobre los osos sabios de la Social democracia!

guiente, he ahí, ilustrado una vez más, ese famoso "diálogo francés" del que tanto se ha hablado, con todo derecho y cabal conocimiento, a fe mía.

Después de Montluc y d'Aubigné, de Voltaire y Rousseau, de Pascal y Descartes, de Barrès y Gide, he ahí entonces a Claudel y Aragon, ambos obsesionados por lo absoluto.

*L'amour de toi qui me divise
Comme un sable à dire le temps
C'est pourtant l'unité divine
Qui fit un seul jour de trente ans*¹.

Yo podría inventar que esta estrofa ha sido entresacada de alguno de los poemas que compusiera o que borraría Claudel "durante la guerra de treinta años", y que el *ti* a que se refiere es el dios de los cristianos. Pero no es así; ese *ti*, aquí, es Elsa, y los *treinta años* fijan la duración hasta entonces del amor loco que Aragon canta a su mujer.

*Elle était comme le vers sans rime ni mesure
Mystérieusement qui exhale un soupir de fleur à
chacun de ses arrêts*².

Todos hemos reconocido aquí el *resabio* de Claudel, que consiste en anteponer el adverbio al pronombre relativo subordinado con el que modifica el verbo, y esa apología del verso, en apariencia al menos, sin rima ni medida, que constituye el versículo de las *Cinq Grandes Odes*:

*C'est un étrange et terrible don que celui de donner la vie
Mais quand il a suivi l'ancien rite
L'accouplement, l'attente et la gésine,
Et les matrones portant le linge frais
Parcourant les chambres, les escaliers, ouvrant les armoires
Alors il y a ce cri de l'enfant et tout n'est plus qu'une grande
fête et des congratulations
Dont le père béatement prend sa part tout blême d'orgueil et
de peur
Il s'agit ici d'une toute autre sorte de naissance*

¹ El amor de ti que me divide / Como un reloj de arena que mide el tiempo / No es sino al fin la unidad divina / Que con treinta años hizo un día.

² Ella era como el verso sin rima ni medida / Que exhala misteriosamente un suspiro de flor en cada una de sus pausas.

*Et celui qui n'a point engendré ne voit pas sans honte son visage
dans les miroirs*

Avec cette perversité d'aimer les êtres de ta chair

Cette curiosité déchirante que j'ai de tes rêves

De cette parturition contre moi

*D'où sort ce peuple dans notre maison qui s'installe*¹

Una vez más, para concluir la relación, advertimos la maña *clodeliana* de colocar el complemento circunstancial antes del relativo, cuando lo esperaríamos después de *se instala*. En verdad tenéis razón de reconocer aquí al más cabal Claudel. Sin embargo, esto pertenece a Aragon, y al Aragon de última data, el de *Elsa*. Tema estilístico y manías del más puro Claudel. Aragon se conocía muy bien a sí mismo cuando escribía: "Muchas veces envidié el verso de Claudel". Tanto, que ha concluido por imitarlo maravillosamente.

Claro que resultaría incongruente llevar muy lejos ese juego. Aragon aun cuando se refiere a la *unidad divina*, la de los amantes, se niega a Dios y se entrega a la muerte; mientras que, mordido para siempre por Rimbaud, Claudel se limita a rechazar su muerte y sólo se da a Dios para huir de la nada. Una de las más perniciosas enseñanzas de Rimbaud es la de haber hundido a varias generaciones en la idea de que hay que rebelarse contra la muerte y que solamente en esa idea se reconoce al verdadero poeta. En esto Claudel es innegablemente el hijo de Rimbaud que, mucho tiempo después de su conversión, llegó a gemir:

*¡Mon âme n'a point tolérance de la mort!*²

¿Será preciso creer, sin embargo, que el comunismo libera mejor al hombre que una religión de salvación como es la cristiana? Lo cierto es que siempre Aragon acepta sin resistencia que esta vida es la única:

¹ Extraño y tremendo don es el de dar la vida / Pero cuando ha seguido el antiguo rito / La cópula, la espera y el parto / Y las comadres que traen la ropa fresca / Que recorren los cuartos, las escaleras, que abren los armarios / Entonces se oye ese grito del niño y todo se trueca en una gran fiesta y en congratulaciones / De las que el padre participa beatamente, pálido de orgullo y de miedo / Aquí se trata de otra clase muy distinta de nacimiento / Y aquel que no ha engendrado jamás no puede ver sin vergüenza su rostro en los espejos / Con esa perversidad de amar a los seres de tu carne / Esa curiosidad desgarradora que tengo de tus sueños / de este parto contra mí / Del que sale ese pueblo que se instala en nuestra casa.

² ¡Mi alma no tiene tolerancia alguna para la muerte!

*Je ne connais pas le sommeil et quand je fermerai les yeux
Ce sera pour toujours
N'oubliez pas cela¹*

¿Cómo no preferir la valentía del agnóstico a esta cobardía de un cristiano a quien su religión no ha sabido reconciliar con la muerte, sobre todo si la imagen del ingreso en la nada del agnóstico es hermosa?:

Et je ferai la mort comme j'ai fait l'amour les yeux ouverts²

¡Tanto peor para Claudel! Que un hombre capaz de pasión como lo fue en el tiempo de *Partage de Midi*, haya sacrificado ese valor a la preocupación de lograr su salvación, me ayuda a comprender que no haya tolerado la muerte. Para aquéllos que han sido colmados por la pequeña muerte, la grande resulta verdaderamente fácil y mil veces más justificada. En esto, por el contrario, Aragon permanece fiel a su aventura surrealista, y si sacrificó deliberadamente uno de los tres valores exaltados por André Breton: el amor, la libertad, la poesía (comprenderéis perfectamente que es la libertad lo que Aragon sacrificó), no traicionó a la poesía y nunca ha traicionado, al parecer, al amor.

Este carácter sagrado que confiere a la pasión y a la mujer que la inspira, le ordena un vocabulario religioso, vale decir, cristiano, como para horrorizar a Claudel:

Toute une nuit j'ai cru que mon âme était morte³

Su alma: ¡Elsa! Escuchadlo cantar ahora a una Navidad nuevo estilo:

*Le paradoxe de décembre
Où l'amour est un nouveau-né⁴*

Y observad con qué indecencia para un cristiano define su vida en su *Román Inachevé*: como una "Pasión" (con P mayúscula). En uno de sus últimos poemas para Elsa, Aragon se identifica exactamente con Cristo en la cruz:

¹ Yo no conozco el sueño y cuando cierre los ojos / será para siempre / No lo olvidéis.

² Y yo haré la muerte como he hecho el amor con los ojos abiertos.

³ Durante una noche entera he creído que mi alma estaba muerta.

⁴ La paradoja de diciembre / en la que el amor es un recién nacido.

*Quand tu seras lassée à mourir du culte monstrueux que je
te voue
Que je n'aurai plus ni voix, ni ventre, ni visage et les pieds
et les mains sans place pour les clous*¹

¿No nos asiste aún el derecho de sonreír y de bromear, como lo he hecho yo mismo con muchos franceses, con las "pupilas de la nación", es decir, con los ojos de Elsa? Treinta años de amor loco, ¿quién no los querría vivir, en el estado incómodo del casamiento sobre todo, y cuando el amante-esposo estima tener razones numerosas de celos retrospectivos, a los que, por ejemplo, les debemos uno de los más hermosos poemas de Aragon:

*Et si moi j'appelais si moi tu t'imagines...*²

Sí, a pesar de toda la admiración de Claudel por Aragon y de la indulgencia que prescribe, el poeta católico no ha debido apreciar ciertos usos que su hermano enemigo hace con las nociones cristianas. Vaya y pase todavía en este verso del *Crève-coeur*:

*Sans crime on peut nommer Sang-du-Christ les girolles*³

Sin cometer un crimen, en efecto: simple imagen. Pero cuando dirigiéndose a un camarada comunista caído en la Resistencia, que se llamaba Pedro, tal como el apóstol, Aragon rehace, en beneficio de su iglesia:

*Toi Pierre et sur cette pierre
Se bâtira l'avenir*⁴,

el juego de palabras con el cual el papado funda su pretensión: *tú eres Pedro y sobre esta piedra yo levantaré mi iglesia*, no, yo no creo que Claudel haya podido apreciarlo y discriminar entre lo que parecería parodia y entre lo que parecería sacrilegio. Así como tampoco Aragon ha debido gustar del tono desenvuelto con el cual Claudel usurpó —en provecho de su iglesia propia— otra fórmula célebre, él, que antaño, en la *Nouvelle Revue Française* titulaba *Une saison en enfer* (Una temporada en el infierno) a un panfleto simplete contra la Unión Soviética. El que creía en el cielo

¹ Cuando estés saciada a muerte del culto monstruoso que te profeso / Cuando yo no tenga ya voz, ni vientre ni rostro y los pies y las manos sin lugar para los clavos...

² Y si yo llamase, si yo, te imaginas... (*Elsa*, p. 81).

³ Sin cometer un crimen podemos nombrar Sangre-de-Cristo a los hongos...

⁴ Tú Pedro y sobre esta piedra / Se levantará el porvenir.

y el que no creía en él, pueden tener en común algunas ideas importantes y aun dos o tres ideas graves. Aragon celebrará pues, en Claudel, "al hombre que, en la víspera de la Navidad de 1944, envió su carta al Gran Rabino Isaac Schwartz"; y en la página titulada *Savoir lire Claudel* (Saber leer a Claudel), que publicaron las *Lettres Françaises* una semana después de la muerte del poeta católico, yo veo puesto en evidencia un proceso al individualismo, una condenación "de las doctrinas a la vez violentas y pobres de un Stirner o de un Nietzsche"; ¿y cómo el miembro del Comité Central no habría de aprovechar, en el mismo texto, fechado en 1920, esta profesión de fe *clodeliana*: "Lo que es importante para un hombre, no es lo que éste puede, sino lo que queremos de él. Lo que debe mirar no es su reflejo en un espejo, sino la cruz o la bandera"? Sin embargo, llega el momento en que —perteneciendo los dos a iglesias de vocación universal, que afirman ambas detentar la verdad—, dos hombres de fe deben tirar cada uno por su lado, y aun, a veces, en contra de sí mismos.

Si durante la guerra civil en España, tanto Claudel como Aragon condenaron a los anarquistas, fue sin duda por un poco de odio al individualismo. Pero Claudel odiaba en esos hombres a los que habían fusilado a sacerdotes y Aragon, a los hombres que se resistían a obedecer las órdenes de Moscú. Sin embargo, este último hubiera podido escribir esta frase:

*où le C.N.T. en grognant de délice a mêlé sa bave et son groin*¹.

Pero uno quería la victoria de los Republicanos y el otro la de Franco. De manera que, en un último análisis, Claudel no habría estado del todo equivocado cuando afirmaba detestar todo cuanto Aragon defendía.

Sin embargo, estaba equivocado, ya que tanto uno como el otro, ambos poetas, tienen por lo menos un amor común: el de la lengua francesa, y un ideal común: la idea de la vocación del poeta.

En el *Homenaje* al que me he referido hace un instante, Aragon no se olvidó de citar el texto que Claudel escribió el 27 de agosto de 1922 en honor de la lengua francesa: "el producto, al mismo tiempo que el documento más perfecto de nuestra tradición nacional. Ella ha sido el medio principal para la construcción de un pueblo formado por veinte razas diferentes".

Comprendemos ahora por qué, hombres de iglesia ambos, ambos predicadores, los dos oficialmente encargados de decir su sola

¹ donde el C.N.T. gruñendo de gozo ha mezclado su baba y su hocico.

verdad, el uno y el otro han debido tratar más o menos de la misma forma a la lengua francesa en sus poemas.

Obligados como estaban por su religión a servir, como poetas tuvieron que renunciar a esa pseudo poesía que no aspira sino a lo inefable, al silencio, o que, cuando condesciende a expresarse, se opone al discurso y cree deshonorarse si permanece incomunicable.

Formados, uno en el versolibrismo, entre 1885 y 1890, el otro en la escritura automática de la central surrealista, se encontrarán, uno y otro, en la edad proveyta, más cerca de la tradición que todos los apolíticos, y por lo mismo indiferentes a la acción que podían ejercer sus poemas, que se pierden en búsquedas incompatibles con la noción de poema.

Por haber demostrado minuciosamente, en la *Nouvelle Revue Française*, de setiembre de 1935 que —a pesar de sus falsos aires de gorila con que se desgarró el pecho, Claudel, en contra de sus principios anunciados, recurre muy sabiamente a los sortilegios del léxico, a las cesuras, a las rimas, a las aliteraciones, incluso a las estrofas y a las más elaboradas, al punto de condescender hacia el fin de su vida a ciertos extremos rimados casi similares a esos con los que se recomienda en la prensa el vino de las Rocas a la honorable clientela—, yo me he hecho tratar de todo, de Homais, de profesor y hasta de profesor adjunto. Y esto me remeza. Permitidme pues que insista y que precise un poco lo que entonces sugerí.

En su *Esthétique de la Langue Française*, Gourmont pretende que “sobre 2.000 vocablos puramente latinos terminados en *sion* y en *tion*, no hay veinte que puedan entrar en una bella página de prosa literaria: y son menos aún los que un poeta se atrevería a incorporar en un verso”.

No creáis que Claudel escribió en el *Christ roi* este versículo —si así puedo llamarlo— para desmentir a Gourmont,

*Excepté pour la constatation qu'il pleut, il n'y a rien a voir,*¹

no: es simplemente porque Claudel era capaz de las peores vulgaridades.

No, y tampoco para desmentir a Gourmont escribió en un poema —si también puedo llamarlo así— titulado *Un peu plus tard* (Un poco más tarde), en el que parodia la jerga de Pétain:

*Sachant que ma Constitution,
Avec la collaboration*

¹ Salvo la comprobación de que llueve, no hay nada que ver.

*Des forces d'occupation,
Vous réserve l'attribution,
Entre deux exécutions,
De payer vos contributions...¹,*

sino para hacerse perdonar sus *Paroles au Marechal* (Palabras al Mariscal), y porque además algunas veces carece atrozmente de gusto. En cambio Rimbaud sí había sabido emplear bien un sustantivo en *tion* en el *Bateau ivre*.

La circulation des sèves inouïes²

donde la longitud del vocablo (cinco sílabas gracias a la diéresis *ti-on*, sugiere la acción de *adelantar* que trata de significar, en tanto que las dos *ies* de *circulation* se agregan a las dos de *inouïes* para hacer *circular*, por otra parte, la misma vocal a través de doce pies.

Nada semejante acontece con el verso en *tion* de Paul Claudel, que resulta del más puro François Copée. Pero todo poeta que se quiere comprometido, se obliga a ser discursivo y, por consiguiente, debe conceder a la prosa una parte importante. Tan preocupados por hacerse comprender, Aragón y Claudel violan muchas veces los derechos imprescriptibles del habla y la prosa vuélvese en ellos demasiado indiscreta.

Cuando Claudel se atreve a escribir que *la Virgen de Brangues es una Virgen que funciona* (*la Vierge de Brangues est une Vierge qui fonctionne*) o cuando Louis Aragón escribe que su partido *le ha devuelto los colores de Francia* (*lui a rendu les couleurs de la France*):

Mon parti, mon parti, merci de tes leçons³;

ni esa *Virgen que funciona*, ni esos *colores de Francia*, están cargados para mí de fuerza alguna. Tampoco lo están los versos que siguen:

*Tout est fermé à la mairie
Idem à la gendarmerie⁴;*

¹ Sabiendo que mi Constitución, / Con la colaboración / de las fuerzas de ocupación / Os reserva la atribución, / Entre dos ejecuciones, / De pagar vuestras contribuciones...

² La circulación de las savias inauditas.

³ Partido mío, partido mío, gracias por tus lecciones.

⁴ Todo está cerrado en la alcaldía / Idem en la gendarmería.

*Or nous repassions sur la Vesle
Après six semaines deux mois
A huit cents mètres de Couvrelles¹*

Una de las citas está tomada de Louis Aragon; la otra es de Paul Claudel. Pero poco importa a quiénes pertenecen, ya que una vale tanto como la otra y ambas están igualmente fuera de lugar en cualquier poema.

*A l'Eglise de mon village de Brangues il y a la chapelle du
château
C'est là que je vais tous les jours à cinq heures parce qu'il
fait chaud²,*

me parece que tiene la misma fuerza que este otro verso de Aragon en el *Crève-cœur*:

Quand nous habitons tous deux à Montparnasse³

esto, para mí, es como "lo mismo da atrás que a espaldas", y Montparnasse no me conmueve mucho más aquí que Brangues en el ejemplo anterior.

A los poetas que pertenecen a iglesias, se les hace difícil conciliar las exigencias internas del poema, las exigencias íntimas del poeta y la misión predicadora que se le asigna. El católico y el comunista son igualmente víctimas de su celo. Por la preocupación de hacerse entender, se olvidan muchas veces que las leyes del poema no son las de la prosa. Ahora bien, yo me imagino que nadie sospechará que Claudel y Aragon no saben lo que hacen. Los dos nacieron poetas. Aunque sea con un dístico tan dudoso como éste:

*Je dors. Est-ce que je dors?
Mais non je ne dors pas, j'adore⁴*

Claudel juega poéticamente con el sonido *dor*. Creo encontrar en él un eco del antiguo grito de Aragon: *Hourrah l'Oural!* (¡Hurra el Ural!) ¿Y quién sino un poeta habría de componer esta deliciosa canción de *la Casa del vendedor de arena* (*La Maison du vendeur de sable*)?:

¹ Entonces volvimos a pasar sobre el Vesle / Después de seis semanas y dos meses, / A ochocientos metros de Couvrelles.

² En la Iglesia de mi aldea de Brangues está la capilla del castillo / Ahí voy todos los días a las cinco porque hace mucho calor.

³ Cuando los dos vivíamos en Montparnasse.

⁴ Duermo. ¿Duermo en verdad? / No, yo no duermo, yo adoro.

¡Entrez, Madame la souris!
 ¡Serviteur, Monsieur le rat gris!
 ¡Grigna, grigno, grigna gris!
 Il fait bon, il fait noir et gris¹

Se trata aquí de una carta de Claudel a Marie-Sygne, y yo aprecio en ella, unida con la ciencia misma, la misma ingenuidad que en el *Vals de las trituradoras de hormigón* (*Valse des broyeuruses de béton*) o en las *Quejas para el órgano de la nueva Barbarie*². (*Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie*), dos obras de Aragon.

Pero hay más aún: muchas veces en el *Crève-cœur* soportaréis un verso compuesto con tres o cuatro vocablos idénticos:

Écoute écoute écoute
Descendre descendre descendre
J'oublierai j'oublierai j'oublierai j'oublierai
Vézelay Vézelay Vézelay Vézelay
*Amoureux amoureux amoureux amoureux*³

Esto, en 1939-1940. Ahora bien, dos o tres años más tarde, Claudel escribe en algunos dísticos, una canción: *Pascuas* (*Pâques*) cuyo primer verso se compone del mismo vocablo repetido tres veces:

Noir noir noir
L'heure l'heure l'heure
Sonne sonne sonne
Viens viens viens
Moi moi moi
Tout tout tout
Nous nous nous
Cher cher cher
Prends prends prends
*Pleure pleure pleure*⁴

¹ ¡Entrad, Señora rata! / ¡Servidor, Señor ratón gris! / Cuscurro, coscorrón, cuscurro gris / Hace buen tiempo, está oscuro y gris.

² *Orgue de Barbarie*, organillo portátil de cilindro, antiguamente denominado *cabinet d'orgue* y llamado en Francia de *Barbarie* por corrupción de *Barbiere*, nombre de un constructor de órganos de Módena. (N. del T.).

³ Escucha escucha escucha / Descender descender descender / Olvidaré olvidaré olvidaré / Vézelay Vézelay Vézelay Vézelay / Amoroso amoroso amoroso amoroso.

⁴ Negro negro negro / La hora la hora la hora / Suena suena suena / Ven ven ven / Yo yo yo / Todo todo todo / Nosotros nosotros nosotros / Querido querido querido / Toma toma toma / Lloro lloro lloro.

Si Aragon envidió a veces el verso de Paul Claudel y si de tiempo en tiempo copió a éste ciertas mañas, Claudel no desdeña retomar una maña de Aragon para elaborar en dístico:

*Noir noir noir
Tout est noir
Pleure pleure pleure
C'est mon coeur*¹

Hasta en sus complacencias por el procedimiento de los grandes retóricos, Claudel y Aragon confirman sus afinidades. *El corazón de banca de hielo de los banqueros* (*Le coeur de banquise des banquiers*), *En Elsenor ella se muere* (*Elseneur elle se meurt*), perpetúa, mejorándolo el ideal de Guillaume Crétin en su *Lamentación sobre la muerte de Jean Ockeghem* (1945) (*Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem*):

*Car Atropos, très terrible satrape,
a vostre Okgam attrapé en sa trappe...*²

Ocurre que a veces Aragon juega también al retórico sin preocuparse de la poesía:

*Il y a des esprits moroses
Des esquimaux, des ecchymoses
Desnos disait des maux exquis
Il neige sur les mot en ski
Chez qui chez qui*³

O todavía, cuando utiliza la rima:

*et comment
l'écho ment*⁴

o bien:

*en rade Io
la radio*⁵

¹ Negro negro negro / Todo es negro / Lloro lloro lloro / Es mi corazón.

² Por cuanto Atropos, muy temible sátrapa / a vuestro Okgam atrapado en su trampa...

³ Hay espíritus morosos / Esquimales, esquimosis / Desnos nombraba males exquisitos / Nieva sobre los vocables en ski / En lo de quien en lo de él.

⁴ Y como / el eco miente.

⁵ En la rada lo / la radio.

¿Estamos acaso muy lejos de Claudel?

*Desiré et désirante
Déchiré et déchirante
L'âme vers l'âme qui crie
L'âme vers l'âme qui prie*¹,

o todavía:

*Le signe lent
Du cygne blanc?*²

Todo esto, en perfecta lógica. Para enseñar, ambos catalogan esforzadamente los recursos poéticos cuyo efecto sensual o cuyo valor mnemotécnico puede favorecer sus grandes designios. No nos sorprenderá verlos repudiar el anarquismo de su juventud, cuya forma poética está constituida por el *verso libre*, para substituirlo poco a poco por las formas regulares. Como lo expresa Aragon en su *Ensayo sobre la rima 1940*, los juegos de palabras de Robert Desnos, obra surrealista por excelencia, prueban también que todo es rima. Y ya que se hace merced a la rima en los laboratorios surrealistas ¿por qué prohibírsela en los poemas acabados? Estando débilmente acentuada la lengua francesa, por falta de rima o de asonancia, jamás el poema se volverá canción, y menos canción popular. Después de haber disimulado hipócritamente, por artificios tipográficos, los alejandrinos con los cuales rellenaba sus poemas en versículos, Claudel terminó por declararse en favor de la poesía regular. Después, escribió el elogio del verso raciniano y en sus últimos años, volvió sin avergonzarse a la rima y al ritmo tradicionales.

Yo no pretendo que sus muletillas estén por encima de sus extremos rimados. La culpa de todo eso no se puede atribuir a la rima ni al ritmo y la chatura se evidencia también en ciertos versículos tanto como en ciertos versos francamente regulares. Sucede incluso que Claudel recurre a algunos artificios con los que Aragon se había hecho campeón en *La rima en 1940* y que había utilizado en el *Crève-Coeur*.

Por ejemplo, esta manera de colocar un verso sin acento, enclítico ni proclítico:

¹ Deseada deseante / Desgarrada desgarrante / El alma hacia el alma que grita / El alma hacia el alma que ora.

² ¿El signo lento / del cisne blanco?

...les jardins

*Interdits où Renaud s'est épris d'Armide et l'
Aime sans en rien dire*¹,

o aún:

*Camion de buées
Mélancolique amour
Qui suit l'avenue et
Capitaine au long cours...*².

Ahora veamos en Claudel:

*Ni l'azur à travers le bleu
Ni latent sous le roseau
Et dans l'arbre vivant ni le
Pétitement des oiseaux*³

donde el artículo definido *le* (el) rima, o bien no rima ya, con *bleu* (azul), puesto que es átono (la rima en francés debe caer siempre sobre un elemento acentuado).

Hasta en esta artimaña, Claudel y Aragon se descubren fraternalmente unidos en fervor *rimbodiano*, ya que leo en *Michel et Christine*:

*Mais moi, Seigneur! voici que mon esprit vole
Après, les cieux glacés de rouge, sur les
Nuages célestes qui courent et volent
Sur cent Colognes longues comme un railway*⁴.

Por el hecho de pertenecer a una religión antigua, un poco gastada y que como no ejerce momentáneamente el poder temporal no tiene ya la fuerza de imponer su forma a los escritores, Claudel contribuyó menos que Aragon a la restauración del verso. Porque gobierna la literatura de una religión nueva y militante, Aragon, por su parte, ha sabido sacar las consecuencias extremas de su compromiso: su campaña en favor del soneto. No quiero decir con

¹ ...los jardines / Prohibidos donde Renaud se enamoró de Armida y donde la / Ama sin decir nada.

² Camión de lejía / Melancólico amor / Que sigue por la avenida y / Capitán de larga carrera...

³ Ni el azur a través del azul / Ni latente bajo las cañas / Y en el árbol viviente ni el / chisporroteo de los pájaros.

⁴ ¡Pero yo, Señor! mi espíritu vuela / Tras los cielos helados de rojo, sobre las / Nubes celestes que corren y vuelan / Sobre estas Solognes largas como vías de tren.

esto que la campaña haya sido eficaz para todo el mundo: los *Treinta y Un Sonetos* de Guillevic contribuirán apenas a revigori-
zar un género al que, con todo, hacemos mal en difamar, y del que
estoy seguro que producirá obras maestras.

Pero apruebo la intención que tiene, porque si no se imponen
disciplinas poéticas ¿cómo los poetas que quieren hablar a los hombres
podrán vencer la tentación siempre poderosa del prosaísmo y de la
versificación didáctica que pesa sobre ellos?

La publicidad comercial no desdeña ese poder de la rima o de
la homofonía. Los vendedores de vino de las Rocas elogian su *pinard* a
golpes de versos ritmados y rimados. En unas partes, me proponen
el *impermeable imperturbable* (*l'imperméable imperturbable*); en
otras me aconsejan beber *una cerveza contigo* (*ein Bier mit dir*) o
bien quieren venderme *visones a montones* (*des visons à foison*).

En el Perú, la última campaña electoral se hizo con *slogans* ri-
mados:

*Prado será presidente.
Así lo quiere la gente.*

A lo que el partido adverso respondía:

*El hombre de la calle
Vota por Lavalle.*

Boire Contrexéville, ya lo sabéis, es beber *útilmente*, y una mujer
que se respeta es *fiel a Vittel* (*fidèle a Vittel*), cuando no a su aman-
te; sabéis también que *Fénéon* (y no *Félix*) *destruye cuanto le obstru-
ye* (*détruit qui nuit*) y que

*Changer de décor est aisé
Car on peut aux Folies Bergères
Parcourir le tiers de la terre
Durant l'espace d'un baiser¹.*

En la Suiza alemana, encontré una página entera de cuartetos
compuestas para seducir al comprador eventual:

*O, wie ist man aufgeregt,
Wenn die Brille ist verlegt!*

¹ Cambiar de decorado es cómodo / Por cuanto uno puede en el Folies Bergères
/ Recorrer el tercio de la tierra / En el espacio de un beso.

*Praktisch und von Leder noch,
Ist ein Brillenständer doch!*¹

¡He ahí la razón por la cual debéis adquirir entonces un estuche para anteojos!

*Ach, an welchem Telefon,
Bleibt der Kugelschreiber schon?
Sauggummi mit Kette d'ran,
Nageln ihn am Platz jetzt an!*²

Y he ahí por qué compraréis también un dispositivo con un block de caucho y con cadenita de metal que fijará la estilográfica a bolilla, tan útil, junto al teléfono.

La rima en ese sentido es razonable. ¿Podemos decir acaso por eso que se ha descalificado al mismo tiempo? Sería lo mismo que decir que no tenemos derecho a hablar, puesto que todo parece estar sujeto a la publicidad comercial o política.

Ahora bien, los buenos prosistas siempre saben escribir con fuerza y frescura. Diré más bien que nos corresponde rescatar nuestro patrimonio de los mercaderes.

“Acabamos de atravesar un período en que la descomposición del verso se había vuelto tan habitual como el taratata de los pies bien contados del siglo diez y ocho, y sin duda la poesía logorreica de estos últimos tiempos tendrá la misma suerte que los versos al abedul del tiempo de las églogas. La libertad cuyo nombre usurpó el verso libre vuelve a ejercer hoy sus derechos, no en el abandono sino en el trabajo de la invención”, declaraba Aragon en 1940.

En forma más modesta, Claudel habrá contribuido también a restablecer la situación. Pero como por suerte ocurre que otro poeta, humanista éste, Jules Supervielle, afirma que la poesía será discursiva e inteligible, la partida, creo, está ganada.

Entre los jóvenes poetas que leo, los mejores han acabado ya con el versolibrismo y con la escritura automática y me parece cercano el día en que ya no tendremos vergüenza de escribir *poemas*. Si ocurre así, lo deberemos en gran parte a esos dos hermanos aparentemente enemigos: Aragon y Claudel.

ETIEMBLE

(Traducción de Lysandro Z. D. Galtier)

¹ ¡Oh, qué disgusto cuando / Los anteojos no se encuentran! / Práctico y hasta cuero / Resulta un estuche para anteojos.

² ¡Ah, ¿en qué teléfono / El lápiz de mina quedó? / Ventosa de goma con cadena / Siempre en su sitio lo deja.

ESQUEMA DE INGEBORG BACHMANN

*Muere el poder en hez de sus astucias
y un verso erige el sueño de los pueblos.*

Dijo Gottfried Benn. E Ingeborg Bachmann bien lo sabe y lo siente. Heredera de la gracia y tradición profundas de su Austria natal y, a la vez, del desgarramiento anímico impuesto al individuo por los acontecimientos que, ella adolescente, llevaron el mundo a la guerra y a una posguerra hirviente de angustias y de alternativas, Ingeborg concibe sus poemas para salvar "el sueño de los pueblos". Madura ya en su juventud —nació en 1926 en Klagenfurt, a orillas del Wörthersee, aquel lago de Carintia que prolonga en la raíz del cielo las suaves montañas del sur austríaco—, su poder creador choca abruptamente con la contingencia ambiciosa del espíritu de nuestra época y se templea en los ejemplos más sinceros y auténticos del pasado remoto y reciente del arte alemán y europeo en general. Sus estudios de filosofía la llevan a París y Londres, donde su proyección se enriquece con la perspectiva de los poetas y pensadores franceses e ingleses más candentes. Vuelve luego a Viena, donde vive en nuestros días, y su expresión se da en poemas llenos de sapiencia y presagios, resultado, a un tiempo, de la gravidez de su cultura y de la intensidad de su experiencia de habitante contemporáneo.

Su obra no refleja una época; es demasiado legítima para ese mero hecho. Su obra es índice de redención estética —schilleriana, si se quiere— de toda época que se destroza a sí misma. *Die gestundete Zeit* (El tiempo horificado —valga el paragrama—), libro en que floreció a la contemporaneidad, publicado por R. Piper Verlag, München, contiene versos de una verdad de siempre por actual, poemas que, apartándonos tan sólo geográficamente de su filiación, parecieran confirmar la clave de Juvencia que, para quienes ahora somos, por jóvenes, maduros prematuros, diríase que forjó aquel grande entre los grandes que soñaron en América, aquel Alfonso Reyes poeta lírico por encima y a través de todo:

*Me pintaré canas postizas
para huir, juventud, de ti.*

Salmo, que presento en traducción directa, resume en gran parte la idea de esta Ingeborg Bachmann del mediodía de la lengua alemana, cuya trascendencia llega más allá de su país y se erige hoy en valor firme del sueño de Europa.

CARLOS F. GRIEBEN

P S A L M

1

!Schweigt mit mir, wie alle Glocken schweigen!

In der Nachgeburt des Schrecken
Sucht ras Geschmeiss nach neuer Nahrung.
Zur Ansicht hängt karfreitags eine Hand
Am Firmament, zwei Finger fehlen ihr,
Sie kann nicht schwören, dass alles,
Alles nicht gewesen sei und nichts
Sein wird. Sie taucht ins Wolkenrot,
Entrückt die neuen Mörder.
Und geht frei.

Nachts auf dieser Erde
In Fenster greifen, die Linnen zurückschlagen,
Dass der Kranken Heimlichkeit blossliegt,
Ein Geschwür voll Nahrung, unendliche Schmerzen
Für jeden Geschmack.

Die Metzger halten, behandschuht,
Den Atem der Entblösten an,
Der Mond in der Tür fällt zu Boden,
Lass die Scherben liegen, den Henkel...

Alles war gerichtet für die letzte Olung.
(Das Sakrament kann nicht vollzogen werden.)

S A L M O

1

Callad conmigo, como callan las campanas.

En la placenta de los pavores
busca nuevo alimento la canalla.
Pende a la vista una mano, en Viernes Santo,
del firmamento: dos dedos le faltan,
no puede jurar que nada,
nada ha sido, que nada
será. Se hunde en las rosadas nubes,
aleja a los nuevos asesinos
y se va.

De noche, en esta tierra,
abrir ventanas, descorrer las sábanas,
por desnudar el secreto de los enfermos,
un tumor lleno de alimento, infinitos dolores
para todos los gustos.

Los carniceros retienen, enguantados,
el aliento de los desnudos;
la luna, en la puerta, cae al suelo:
no recojas los pedazos, el asa . . .

Todo estaba dispuesto para la Extremaunción.
(No puede consumarse el Sacramento.)

2

Wie eitel alles ist.
Wälze eine Stadt heran,
Erhebe dich aus dem Staub dieser Stadt,
Übernimm ein Amt,
Verstelle dich,
Um der Blosslegung zu entgehen.

Löse die Versprechen ein
Vor einem blinden Spiegel in der Luft,
Vor einer verschlossenen Tür im Wind.

Unbegangen sind die Wege auf der Steilwand des Himmels.

3

O Augen, an dem Sonnenspeicher Erde verbrannt,
Mit der Regenlast aller Augen beladen,
Und jetzt versponnen, verwebt
Von den tragischen Spinnen
der Gegenwart...

4

In die Mulde meiner Stummheit
Leg ein Wort
Und zieh Wälder gross zu beiden Seiten,
Dass mein Mund
Ganz im Schatten liegt.

INGEBORG BACHMANN

2

Qué vano es todo.
Vé rodando al encuentro de una ciudad,
elévate del polvo de esa ciudad,
asume una función,
simula,
para eludir el compromiso.

Cumple las promesas
ante un espejo ciego por el aire,
ante una puerta cerrada en el viento.

Están sin recorrer los caminos sobre el declive del cielo.

3

Ojos, quemados en el granero solar de la tierra,
cargados con la lluvia de todos los ojos,
y ahora hilados, tejidos
por las trágicas arañas
del presente...

4

En el molde de mi mudez
pón una palabra
y planta bosques grandes a los lados:
para que mi boca
toda, quede a la sombra.

(Traducción de Carlos F. Grieben)

HISTORIA DE ALGO QUE OCULTAMOS

San Petersburgo, 1871. El novelista Dostoiewsky decide omitir la publicación de un capítulo de *Demonios*, su novela a la sazón *in progress*. Es Katkov, su editor, quien lo insta a aplicarse a sí mismo la censura. Dostoiewsky se enfada, pero acepta. Se desahogará leyendo el capítulo a sus amigos: éstos lo hallan "harto realista" ("realista" era la palabra, por entonces). Sin embargo, el novelista guarda las páginas y, tras su muerte, Mme. Dostoiewsky las edita: es la célebre confesión en la que Stavroguin narra haber violado a una niña de doce años. Ana Grigorievna Dostoiewsky se apresura a explicar que "por razones artísticas" Fiodor necesitaba atribuir a su héroe "algún crimen infamante". "Por razones artísticas": se lo habrá susurrado él. Pero ¿es que Stavroguin requería nuevos rasgos que caracterizasen su índole en cualquier orden? En cuanto al sexo, por ejemplo, la *fascinación* que ejercía sobre los hombres y la *nerviosidad* con que trataba a las mujeres, ¿no indican claramente que oscilaba entre ese homosexualismo y esa impotencia que son las notas concurrentes características en todo abuso respecto a una menor? Mme. Ana Grigorievna: por desdicha, las causas que movían a su marido a desear la inclusión del famoso episodio parecen ser mucho más profundas que las "razones artísticas"... Empero, a fin de "no malquistarse al público", Fiodor decidió guardarse las páginas en el bolsillo.

Londres, 1895. A Oscar Wilde, en cambio, no le permiten mantener ocultas en el bolsillo ciertas páginas. Lord Queensberry se las arranca y, poseído de un frenético deseo de venganza, las muestra en toda su extensión a un público pudibundo. Aunque se trataba de un artista, las páginas de Wilde no contenían metáforas, sino que eran autobiográficas, eran sus propios hechos, como es sabido. Wilde sí que "se malquistó a su público": en el atardecer del sábado 25 de mayo de 1895 el Old Bailey lo condenó a dos años de trabajos forzados por delitos sexuales cometidos con jóvenes de su mismo sexo. Comentarios de la sociedad: un grupo de prostitutas que se hallaba

en cercanías del tribunal, al conocer la noticia de la sentencia, gritó en medio de roncadas carcajadas: "¡Ahora le cortarán el pelo en forma normal!" Lo cual prueba que hasta las prostitutas tenían su moralidad, si se las tocaba en el punto preciso.

Misma ciudad, treintitrés años más tarde. La saga sexológica *Lady Chatterley's Lover* es prohibida bajo la acusación de obscenidad. La pluma de D. H. Lawrence no se había movido en la dirección en que se había movido por inadvertencia o compulsión: ahí estaban narrados con deliberación plena los acoplamientos entre un hombre y una mujer, y también se ofrecía una descripción fisiológica de los sexos "harto realista". Para colmo existía *a turn of the screw*: la ofensa en el plano sexual se complicaba en el orden social, puesto que los protagonistas en fulminante unión eran nada menos que una *lady* y su sombrío guardabosque. ¿Qué entendía ya del mundo que lo rodeaba el Henry James que, en el alambicado estilo de su última época, resolvió respecto a Lawrence que "se movía con dificultad en la retaguardia polvorienta"?: otros —numerosos— no tardaron en descubrir "un nuevo Cristo" en el hombre que había osado mostrar al público *the ugly head of sex*. ¡"Un nuevo Cristo"! Semejante calificativo exige meditación. Es cierto que las apariencias escabrosas de *Lady Chatterley's* escondían una cándida —y hasta rosada— *moralité*: acto 1º, la bella se corrompe en Babilonia; acto 2º, aparece el eremita y la mira como si prefiriese no verla; acto 3º, el eremita lleva a la bella a la simplicidad de los bosques y le comunica por entero la buena nueva. Casi *Thaïs*, por Anatole France... Pero ¿qué buena nueva, cuál es el evangelio? La sociedad occidental tendría que esperar a que sus palmas se golpeasen en un aplauso cerrado a *Lolita* —en París, hacia 1958; *passim* hacia 1960— para descubrir que había comprendido y aceptado cabalmente la buena nueva. *Lolita* —hay que decirlo— era un producto literario sintético. En *Lolita* se resumían para uso general, sumamente depuradas, paliadas —sin contraindicaciones— las violentas vacunas que en el medio siglo previo habían sido ensayadas en ese campo (teoría y práctica del sexo) y que habían provocado reacciones consecuentemente violentas: la hueste interminable de los "pornógrafos" (Joyce, el propio D. H. Lawrence, Gide, Genet, Schnitzler, Henry Miller, Steinbeck, Wedekind, Sartre, Borroughs, etc.) y las prácticas sexuales endémicamente anormales (promiscuidad, corrupción, inversión) de las que incluso habían llegado a enorgullecerse en sus vidas vastos sectores de esa sociedad.

Detengámonos, observemos. Sumario de estos hechos tomados al acaso.

¿Qué dice la brújula respecto a la posición de la sociedad occidental hacia 1960? Dice: *Lolita*, para ser discretos. Pero *Lolita*, en lo fundamental de su trama, es exactamente igual al capítulo que en 1871 Fiodor, refunfuñando, se había tenido que guardar en el bolsillo. ¡Y ahora lo aplauden (a pesar de que lo demoníaco de la nueva versión hace que la primera resulte angelical)! La vuelta dada en noventa años ha sido de ciento ochenta grados. Posición: los antípodas de 1871. ¿Por “razones artísticas”? Henry Miller afirma que ha encontrado su salvación en el sexo (o poco más o menos): no menciona lo artístico. Henry Müller habla de la utilización de lo “pornográfico” con la temblorosa reverencia con que un hombre se refiere a lo sagrado. Por otro lado, cualquier literato principiante dotado de olfato siente que en lo que haga el sexo —si es posible, tomado en su escorzo escatológico— *no debe faltar*. Hoy se ha terminado por sentir como un deber moral mostrar los órganos sexuales en el salón en que se reúne la sociedad. Y la sociedad incluso aplaude.

Antes que Nabokov, antes que Lawrence, antes que Dostoiewsky, hubo otro *homme de lettres*, por así llamarlo, que sintió la obsesión de incendiar ese astro del que sus continuadores no son más que pálido reflejo: el marqués Donatien-Alphonse-François de Sade. Como el colombiano Jorge Gaitán Durán lo ha descrito, “ante todo fue un hombre perseguido; un gentilhomme, emparentado con familias de sangre real, que, por flagelar más o menos levemente a la vagabunda Rosa Keller en 1768 y por darles bombones laxantes a cuatro putas de Marsella, pasó los mejores años de su vida encerrado en el castillo de Vincennes y en la Bastilla”. “Ante todo fue un hombre perseguido”: este hombre respondió con un dictamen general: “Dios es el centro del mal y de la ferocidad” y “el Universo es el crimen”. Su venganza respecto al género humano consistió en un sueño que corporizaba ese dictamen. Y el género humano le dio todo el tiempo que quiso para soñarlo: Sade, nacido en 1740, estuvo *in carcere et vinculis* en 1763, 1768, 1773, de 1773 hasta 1790 y de 1801 hasta la muerte en 1814. Pagó contante y sonante el sueño, ese puñado de libros que nos deparó a nosotros, los miembros de la sociedad que fue su carcelera, para profetizar qué habría de ocurrirnos. Porque “este hombre que parecía no contar para nada en el siglo XIX, le ha quitado el sueño a dos siglos”. ¿Cómo? Sencillamente a causa de que —en medio de aullidos, quejas, indignación, amenazas por verse convertido en *un animal de la ménagerie de Vincennes ou de la Bastille* —se dedicó a estudiar *ces bizarres penchants qu’inspire la nature*. Exacerbación delirante del encuentro sexual, alianza del sexo

con la tortura, el dolor, el pánico y la muerte, todos los desvíos posibles —y también los imposibles— del sexo a través de la promiscuidad, de la homosexualidad, del robo, del crimen: en suma el más completo, el más minucioso tratado de psicopatología sexual salió por entero, *creatio ex nihilo registered*, del bolsillo de este Napoleón del mal. A la puerta de su celda de Charenton, cuando agonizaba, en diciembre de 1814, se presentó un funcionario con la condena a reclusión perpetua firmada por el Ministro y Director de Policía. ¡Qué broma macabra de la burocracia —se pensará—, condenar a reclusión perpetua a un cadáver! Sin embargo, *así aconteció*, la condena del Ministro y Director de Etc. continúa cumpliéndose hasta hoy, a perpetuidad. Ahí se ve, ahora, el cadáver pudriéndose en la celda: la burocracia jamás autorizó una edición de las obras de Sade; están condenadas a imprimirse a escondidas, a circular en la oscuridad, a ser leídas en secreto: sentenciadas a reclusión perpetua. ¡Considérese la revelación que habrá en ellas respecto a la sociedad para que la sociedad se obstine tan denodadamente en vedar el acceso a ellas! Y empero, a través de los horrores sexuales que encierran esas obras se comprende sin tardanza que lo que le interesaba a Sade no era en modo alguno el placer, no le interesaba “vertir el semen, sino el principio según el cual el semen era vertido”. Lo repitió mil veces: “No es el libertinaje lo que objetivamente nos anima, sino la idea del mal”. Sade es un asceta: lo obsesiona algo que trasciende el sexo, algo que está allente el principio del placer: *Jenseits des Lustprinzips*. Ya está: *Allende el Principio del Placer*, por el Doctor Donatien-Alphonse-François (alias Sigmund) Freud. Psicoanálisis. Tal es la máscara tras la cual el marqués de Sade huyó de la cárcel y se adueñó de nuestro siglo.

Es un mediodía caluroso del año 1631, en la India. Un novicio del tantrismo shakti se dirige hacia un bosquecillo cercano acompañado por una niña que no tendrá más de once años. Se alejan de un grupo de gurus y sus discípulos que, a la vera de un templo agobiado por bajo relieves, recitan himnos con minucia fonética o meditan en silencio. La niña que marcha junto al novicio pertenece a una casta para él religiosamente prohibida. Esto, sin embargo, parece no preocuparlo, puesto que se ha tendido en tierra junto a ella y ahora incluso le acaricia el cuerpo. No tarda en componer “la bestia de dos espaldas” con su *partenaire*. ¿Es posible que este creyente busque con tal cabalgata el cuerpo-del-dharma-de-Budha? Su guru, al recomendarle la experiencia, le ha hablado así: “Es más fácil alcanzar la budheidad cultivando los placeres de los sentidos en la medida en que se lo desee. Allí donde el rigor y la austeridad

fracasan, el deseo conquista el objetivo". Lo que hace ahora es cumplir con un paso estipulado de su aprendizaje místico: ¿no lo prueba el hecho de que ninguno de los del grupo presta atención a su acto a plena luz, como si se hubiese apartado sencillamente para comer? Mas si el novicio aún vacilase, le bastaría con levantar la mirada hacia los frisos de ese templo centenario para sentirse reasegurado por una tradición viviente: ahí una pareja tallada en piedra cohabita de piel; más allá un hombre acaricia los senos de una mujer mientras otra mujer, de rodillas, le practica *fellatio*... También ellos lo hacen al sol, sonrientes. "No debemos olvidar que fuera de los límites en que vige el cristianismo, el carácter religioso, sagrado del erotismo ha podido aparecer a plena luz, puesto que el sentimiento de lo sagrado predomina sobre la vergüenza" (Georges Bataille). Sabiduría oriental: para dar un salto adelante es preciso retroceder antes, a fin de cobrar el imprescindible impulso. *Connaissance par les gouffres*. Pero, de todos modos, lo que a los que hemos nacido en el mundo religioso de la cruz nos resulta obsceno, pornográfico, no sólo no lo es para los que viven fuera de ese orbe, sino que se les aparece como sagrado. Porque lo que el Marqués de Sade y su avatar cientifizado Sigmund Freud descubrieron hace un día en Occidente como el hemisferio "oscuro" del hombre, esa zona "abismal" de la psiquis a la que se ha considerado —desde un punto de vista estrictamente racional— como enfermedad que debe ser exorcizada para que se convierta en contenido de conciencia, no sólo era conocida por los orientales desde hacía dos milenios y medio, sino que constituye el centro desde el cual están habituados a considerar y aceptar al hombre en su totalidad, *incluyendo el sexo*. Se trata de una cuestión de perspectivas, entonces, de la idea sobre el hombre que surge desde diversas atalayas. ¿Y qué dice Linneo? ¿Qué dice el torrero de Occidente?

Ese mediodía en que nuestro novicio se encaminaba al bosquecillo, Descartes estaba en La Haya sentado al lado de su estufa. Junto a la estufa —los biógrafos concuerdan en que le resultaba fundamental, en base al hecho de que un año de frío en Suecia bastó para matarlo— Descartes piensa. Se oye un rechinar y un crujir que sugieren descuartizamientos. ¿Es ese el sonido adecuado del pensar? En el caso de Descartes, sí. Porque Descartes había empuñado la salomónica cuchilla del dualismo y se había puesto a partir al hombre en dos. No era demasiado difícil, pero en conjunto constituía una tarea melancólica y hasta macabra: también en filosofía los descuartizamientos derraman sangre. Pero ya estaba: por un lado, *res extensa*; por otro, *res cogitans*. Perfecto. La materia extensa y la materia pen-

sante. La idea, liberada, planea sobre la realidad, antes de enfilarse hacia el Empíreo. La materia en bruto (el cuerpo humano, sobre todo) duerme su sueño sin que la perturbe la metafísica. Ahora funcionaban las partes, por separado. ¿Y juntas? “Antes de preguntar, que se las arreglen para juntarlas. Quiero verlos”, pensaría Descartes, tiritando. Asimismo era lo suficientemente astuto para saber que el hombre sólo existía cuando esas dos partes se hallaban *juntas* y que, al separarlas, se destruía al hombre y se lograba el proyecto de un loco. Pero él, ¿qué podía hacer? Oh, la cosa venía de muy lejos. Se cede la palabra a la historia de la filosofía.

Historia de la filosofía: Descartes, como momento del pensar occidental, representa una reiteración de la concepción dualista cristiana cuyos orígenes debemos buscar en el apóstol Pablo y, más allá, en la filosofía pitagórica. Pablo, en efecto, con su noción de “cuerpo de muerte”, retoma la noción pitagórica del cuerpo como “tumba del alma”, pero le insufla el tremendo vigor de la religiosidad cristiana y la lanza a una carrera de dos mil años. En verdad, desde Pablo hasta las postrimerías del siglo XIX, pasando por San Agustín, Pascal, Spinoza, Leibnitz, Kant, Hegel, etc., el hombre es la incomprendible unión de un cuerpo y un alma que el filósofo se ve en aprietos para justificar. El cuerpo y todo lo que con él se relaciona —sexo, economía, todo lo “carnal”— cobra un cariz acentuadamente negativo, vergonzoso, menospreciado. En Descartes este dualismo alcanza uno de sus ápices: en su sistema la criatura humana es vista como un inquietante híbrido compuesto por una *res cogitans* y una *res extensa* tan radicalmente heterogéneas que es imposible hallar una medida común para ambas, causa por la cual se opta por traducir la materia extensa al lenguaje de la materia pensante. En consecuencia... Pero basta por ahora. Gracias, historia de la filosofía.

Horacio dijo con un solo verso lo que aconteció durante veinte siglos, lo que acontece hoy: *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*. “Aunque expulses a la naturaleza con la horca, siempre retornará”. Esa *natura* es justamente la *res extensa* del friolento Cartesio: contra ella la sociedad occidental empuñó la horca durante dos mil años, tanto en los hechos de la vida como en las ideas. Fue el arrebatado cristiano, que, finalmente, no necesitó ser suscitado en forma abierta por las iglesias, puesto que se había convertido en *ideología laica*: Descartes. Es más: la *furca* se instaló como mecanismo innato del espíritu occidental. En las manos tengo un ejemplar de los poemas de Catulo en la célebre edición bilingüe de la Association Guillaume Bude. Texto latino: *Bononiensis Rufa Rufulum fellat*. Versión francesa: *Rufa de Bologne (a d'ignobles complaisances¹) pour son petit Rufus*. Acudo a la llamada: *Le seul mot exact se trouve*

dans Rabelais, Pantagruel... ¡La palabra exacta hay que ir a buscarla a siglos de distancia, a Rabelais, otro texto por lo común archi-expurgado! Entretanto lo que se nos ofrece es “innobles complacencias”, o sea una versión que descarga su anatema moral sobre la palabra que debe transmitir, pero no nos da esa palabra. Y no se trata de una edición de parroquia de la pía ciudad de Córdoba (Argentina, Sudamérica), para la enseñanza del latín a menores...

Ya que hemos llegado al mundo romano, aprovechemos la ocasión para admirar entre las ruinas mimadas por los anticuarios una pieza clásica y perfecta de pornografía, el *Satiricón*, de Cayo Petronio Arbito. No más que un instante. La utilidad de esta parada reside en que nos permitirá comparar el estilo precristiano con el de nuestros tiempos modernos. En seguida se ve que en la Antigüedad clásica la pornografía consistía simplemente en *abandono*: a estos señores se les caía la túnica —porque se habían desinteresado respecto a muchas cosas— y, al ir apareciendo su desnuda humanidad, reían, divertidos ante el juego algo picante. Frente a ella, nuestra pornografía se distingue por el espíritu de *militancia* moral que la anima: aquí hay deliberación y hasta encono, el encono que delata una larga represión y conduce al estudio hipercrítico de los métodos a emplear en la batalla. Hacia 1960 Octavio Paz me contaba que en París un núcleo de jóvenes intelectuales de la mayor seriedad —de esos que se pasan sin desayuno y escriben en el papel por los dos lados— acababa de presentar un libro cuyo título era *Metafísica del Strip-tease*.

La militancia de la pornografía contemporánea indica la rebelión de la *res extensa*. ¿Contra la *res cogitans*? Durante las primeras décadas de este siglo se creyó estar ante el desquite momentáneo que Dionisos se tomaba tras un reinado de Apolo excesivamente largo, y que, al cabo, las cosas volverían en cierto modo a su lugar, *i. e.*, que Dionisos metería su violín —llamado cítara— en bolsa. Pero no era así. La rebelión de la *res extensa* se dirige contra el principio que ha exacerbado hasta la demencia la división en materia extensa y materia pensante: el cristianismo. ¡La *res extensa* busca juntar las partes que Descartes halló separadas y separó aun más! ¿Cómo se las arregla?, pregunta estupefacto, sentándose en su tumba, Descartes. Ante todo ha aprendido que para seducir al hombre occidental hace falta un disfraz cartesiano, racional. Un disfraz racional... Psicoanálisis, marxismo: tales son los voceros ultra-intelectuales con los que la materia extensa habla persuasivamente a nuestro siglo. Proponen, contra el viejo dualismo, un monismo: sexo o economía. Son “totalitarios”: el hombre visto exclusivamente a la luz del sexo, el hombre visto exclusivamente a la luz de la economía. Tristeza del

neón... A ello, por otro lado, los impulsó el cristianismo al acordarles una importancia negativa desmesurada mediante la censura extrema que aplicó la *res cogitans*. El cristianismo los cargó de un sentido *sacro negativo*. Ergo, economía y sexo se han alzado hoy como dos anti-iglesias. Marxismo: tomando del cristianismo el ciclo *via crucis* (explotación del proletariado), apocalipsis (revolución del proletario) y reino de los cielos (sociedad sin clases). Psicoanálisis: tomando la técnica cristiana exorcizante y absolutoria de la confesión de los pecados.

De tal suerte, arribamos al centro de la cuestión. La llave para entrar al centro consiste simplemente en invertir los términos: el predominio contemporáneo de un sexo y una economía que se revisten de carácter sacro nos dice que el cristianismo ha perdido su poder sacro, su capacidad para comunicar con una trascendencia exterior a la criatura. *Gott is tot*. La revolución de la *res extensa* es una crisis religiosa, una crisis del cristianismo. (Lo cual, incidentalmente, nos aclara por qué algunos han usado para D. H. Lawrence el singular calificativo de "nuevo Cristo".) La religión cuya trascendencia consiste en perderse eróticamente en *el otro* y la religión cuya trascendencia consiste en perderse en una sociedad que homologa a sus miembros en forma absoluta compiten por la posesión de lo sacro con el cristianismo. Ofrecen *Ersatz* de lo divino, pero en nuestros tiempos estamos habituados a los sustitutos en todos los órdenes, los preferimos incluso. La lucha es en verdad por las llaves del templo. Y la pornografía constituye una parte del rito de uno de los contendores. En consecuencia, los censores saben lo que hacen cuando se defienden atacando.

Pornografía es, por lo demás, un tema, una palabra para moralistas: esto es, para gentes que abofetean sus conciencias sucias en las mejillas de los otros. Ante una obra de arte, "pornográfica" o no, yo tengo sólo una inquietud, sólo una pregunta: ¿está bien expresado aquello que se quiso expresar? ¿Está expresado? Tal debe ser la única preocupación del artista. Y no nos engañemos demasiado con las libertades que nos ofrecen los revolucionarios de hoy. ¿Será mañana pornográfico el misticismo o la totalidad de la producción "inútil" del artista? En cuanto a los censores, estoy seguro de que serán los mismos que hoy, aunque empuñen distinta tijera. No nos engañemos: una sola vez vivimos, por breve tiempo, para una tarea interminable. ¿Está expresado? Sólo eso importa. Creo que fue Malraux quien dijo que el día del Juicio serán las obras de arte y no los hombres quienes darán cuenta de la humanidad.

H. A. MURENA

BAILE DE MASCARAS

—Mira, Pascualín, hijo mío, encanto; escúchame: ya vas siendo grande, y es hora de que empieces a salir del cascarón. Todos me lo repiten, que debo de darte alas. Me lo dicen para fastidiarme, ya lo sé; pero de cualquier manera no deja de ser cierto, y yo lo veo sin que nadie me lo tenga que decir. “Señora, ese niño ya está muy crecido, y usted no se decide a destetarlo”. ¡Qué chiste! ¡Se creerán que tiene gracia! Ni tan crecido. Claro, como te ven gordito y hermoso, no se dan cuenta de que, en el fondo, sigues siendo una criatura todavía. Envidia, y ganas de fastidiar, lo sé demasiado bien; pero, de todos modos, bueno será que aprendas a moverte por el mundo; yo voy ya para vieja, y un día u otro... ¿Tú qué dices, nene?

—Mami, yo no digo nada.

—Ven, ven por acá, mira qué sorpresa te tengo; mira qué disfraz tan lindo te he preparado. De pierrot. Va a ser tu primer baile de máscaras, y tienes que ir muy bien vestido. ¿Ves tú? De seda. Precioso, ¿no? Es precioso. Para que la gente se vuelva a mirarte, y tu pobre madre oiga los comentarios... Todavía no te lo pongas. Primero, a comer. Bebe ahora tu vaso de leche, y mastica bien la carnecita, ¿oyes? Las vitaminas, por Dios, que no se olviden con la prisa. Luego, luego, nos vamos para el baile. Aquí tengo las entradas.

—¿Cómo no habías de protestar tú? Tú, siempre protestando: Y la culpa es mía; la culpa, me la tengo yo, que nunca termino de aprender contigo. Contigo, la única forma, es decir a todo amén. Se te había metido en la cabeza que tenía que ser el Casanova; lo que no sea el Casanova, para ti no vale nada. Y yo te garantizo... Tengo la seguridad de que el Casanova, ha de estar irrespirable en un día como hoy. Por querer hacer mejor las cosas, uno, con buenísima voluntad...

—Pero, querido, si ya lo sé; si yo no te echo la culpa de nada; si yo no digo nada. Tu creías que el Casanova iba a estar irrespirable, okay; y me traes aquí, a Eldorado, que está irrespirabilísimo. Eso es todo; yo no me quejo.

—Pues imagínate, si esto está como está, cómo estará el Casanova.

—No veo por qué. Además, ¿no te he dicho ya que okay?

—En un baile de máscaras tiene que haber gente, me parece a mí. Si no hay gente, ¿qué baile de máscaras es ese, entonces?

—Okay, te repito.

—No, pero si no es cuestión de decirme okay. Hemos venido a divertirnos, ¿no es eso? ¡Creo yo! Y no es poco lo que piden por la entrada, para que, encima, andes con la jeta caída. ¡Okay, okay!

—¡Por fin! ¡Ay, Señor, gracias a Dios que te encuentro, vida mía! Hasta con ganas de llorar estaba ya; no podía encontrarte. Tanto buscar, y no podía dar contigo. Claro, en este barullo... ¿Dónde te habías metido? ¿O es que a lo mejor llegas ahora mismo? Capaz serías. Tú llegas ahora, no me digas que no. ¿Por qué te has retrasado tanto?

—Pues, ¿y aquel pierrot gordote, siempre con la vieja a sus talones? Parece un flan.

—Fíjate, fíjate aquella mascarita, qué ingeniosa; aquélla, allí; la que parece que anda hacia atrás. ¿No la ves? Parecería que caminara de espaldas; da la impresión. Pero no es que camine de espaldas, fíjate bien; es que se ha disfrazado así: la careta, en el occipucio, y por delante de las narices, una melena larga, que apenas si la dejará ver. Qué interesante, ¿no? Y lo mismo la ropa: se ha vestido lo de atrás por delante, y lo del pecho a la espalda. ¡Vaya broma! Cuando no le ves los pies es igual que si anduviera para atrás. Mira, mira: ahora se pone a bailar con el soldado romano de las piernas peludas. Un poco indecente resulta la cosa, pero divertida. Sugestivo, ¿no? pero en el fondo, ¿qué? Después de todo, nada.

—¡Qué suerte, qué felicidad, bien mío, haber podido escaparnos los dos solitos, con estos disfraces tan iguales! Mi pierrot y tu pierrot. ¿Cuántos pierrots habrá aquí? Infinitos. Una pareja más de pierrots, eso es lo que somos nosotros. ¿Quién va a reparar? Y ahora, aquí, en este rincón, solos, solitos, solititos en medio de tanto sinvergüenza y tanto loco. ¿Te das cuenta? Tenemos tres horas completas para no pensar en nada, más que en esta felicidad de estar juntos, sin que nadie nos moleste, durante tres horas.

—Sí, encanto mío, aquí solitos tú y yo. Durante tres horas completas. Hasta me parece imposible; es un sueño. Dame, dame la

mano, acércate bien, no te separes, no me hables, no me toques tampoco. No, ahora no; abrázame nada más. ¿Qué nos importa quién pase por delante de nosotros, quién mire o vuelva la cara? Nadie puede conocernos. Estamos solos en el mundo, ¿verdad, tesoro mío? Podrían pararse ahí enfrente tu mujer y tus hijos, mi padre, mi madre, y toda mi mente: ¿qué importaría? Nadie iba a adivinar que estas dos mascaritas, estos pierrots tan cariñosos, éramos nosotros. ¡Cómo te quiero!... Pero no me toques ahora; no puedo, tú sabes; luego, un poco más tarde.

—Adiós, odalisco.

—Aquí, uno se cae, y ya no hay quien lo levante del suelo. Dicen: "Está borracho", y pasan de largo. "Un borracho", y lo dejan a uno tirado debajo de la mesa. Pero, ¿qué más me da a mí eso? Ni eso, ni nada. Y me río del mundo, sus pompas y vanidades. Todo me trae sin cuidado. Si el piso es de madera, también mi espalda y mis piernas, y mi cabeza, son de madera. De madera es la pata de la mesa, tan barnizada, reluciente, abajo fina, más arriba, contorneada, en lo alto, cuadradita bajo el pliegue del mantel; y a su lado, de madera parecen esas dos piernas de mujer, extendidas, cansadas, saliendo de unos muslos que asoman por debajo de la falda. ¿De mujer, o de vieja? De una vieja asquerosa; de una viejona, seguramente. Los pies se le han escapado de los zapatos y de vez en cuando estiran los dedos, empujándose hacia arriba, dentro de la puntera de la media, como la colita de un animal torpe. Más allá, otros pies, muchos pares de pies, pasan persiguiéndose al compás de la música; pies de mujer y pies de hombre; pero éstos aquí, éstos que mueven de vez en cuando los dedos a la altura de mi cabeza, cansados ya, pertenecen sin duda a una vieja que —apostarí yo— no se ha quitado el antifaz. Se sacó los zapatos, pero el antifaz lo tendrá bien encajado, para que no se vea que es una vieja repulsiva, la dueña de esta mano que, ahora, llena de sortijas, percutida, con manchitas color de hoja seca, pero eso sí, muy cargada de anillos, ha descendido y rasca perezosamente el muslo izquierdo, dejando en el pellejo unas señales amarillas, como si me rascara a mí la cabeza; mientras que yo, pobre de mí, ya que nadie acude a levantarme del suelo, me duermo, me duermo, me duermo, me duermo.

—"Ahora van a ver todos esos quién soy yo", dije entonces. Se pensarían ellos que yo no soy hombre para eso, y para mucho más.

—¿Por qué me has traído aquí? No debíamos haber venido aquí. Me gusta, sí; pero tengo miedo. Temo que algo va a pasarnos. Tú... Cada vez que pienso que podrías desaparecer, de pronto, en medio de toda esa multitud... ¿Para qué has tenido tanto empeño en traerme? ¿Y en hacerme beber tanto? Si sabes que me hace daño, si te lo tengo dicho y redicho, que yo en seguida me mareo, me descompongo, me siento mal, y ya no soy más yo...

—Bueno, ahorita nos vamos. Anda, vámonos. Te llevo para otra parte.

—Muy tonto es lo que es este niño.

—Como comprenderás, ya no podía más. Hace calor y más calor; hace un calor insufrible. Y ¿de qué valía que me quedara allí, velando junto al cadáver, cuando no hay quien aguante ya los olores? Ya sé que tendré que arrepentirme toda mi vida; pero, hija, mía, tú eres mi amiga; tú tienes que comprenderme y compadecerme. Y si no, que te zurzan.

—Ustedes, muchachos, no saben nada de nada; ¿qué van a saber? Están criados como señoritas, en el mayor regalo, y no pueden figurarse siquiera lo que es la vida de un viejo lobo de mar. Digan, jovencitos, ¿por qué no me piden que les cuente los peligros, las tempestades, las batallas? Sólo les interesa oír la historia de mi noche de bodas, que la he contado ya no sé cuántas veces. Se regodean con eso.

—Si no tiene nada de particular, idiotas. La contaré, pero no tiene nada de particular. Fue una boda excelente. La cosa había empezado como de costumbre: “¿Tú me quieres?”. “No digo que no”. “Bueno, pues entonces vamos a casarnos”. La ceremonia estuvo muy bien. Fueron padrinos el capitán y su señora. Hubo banquete, en un café que tiene salón-comedor independiente, cerca del puerto. Comimos de todo, con abundantísimo vino, y licores de postre. Y cuando el capitán dijo que, lamentándolo mucho, tenía que ausentarse, yo levanté la reunión. “Andando”, le ordené a mi esposa, y nos fuimos para casa entre las cariñosas ovaciones de los convidados.

—¿Y luego?

—Llegamos, y ya pueden suponer. La casa estaba sola, claro está. “¿Qué hacemos?”, le dije a ella. Y ella me contesta: “Pues lo que tú quieras”. Yo propuse echar una partidita de cartas.

—¿Una partidita de cartas?

—Una partidita de cartas.

—¿Los dos solos?

—Los dos solos. En la casa no había nadie. Conque nos pusimos a jugar, y jugamos un buen rato.

—Y así fue cómo se pasaron ustedes la noche de bodas.

—No, tonto; porque a poco empecé a calentarme ya, y me levanté de pronto para tirarle el zarpazo; pero ella que me vio las intenciones se alzó también de su silla y empezó a huirme alrededor de la mesa. ¡Qué miedo que tenía! Decía que yo abandonaba el juego porque había visto que ella iba ganando. Corría y saltaba; yo no podía pillarla. Se escapaba, riendo, alrededor de la mesa, y yo no conseguía echarle el guante.

—Pero al final pudo agarrarla.

—¡Qué revolcón le di, muchachos! “Deja, no seas bestia, espera, que me vas a romper el vestido”, me decía. “¿El vestido? Sí, sí. Aguarda y verás”.

—Pero, Pascualín, criaturita, ¿qué haces aquí tú, hijo de mi corazón, escuchando disparates?

—Déjelo, señora; no se preocupe. Ya es un hombrecito.

—Y usted un grosero. Vamos, vámonos de aquí, angelito mío.

—¿Y adónde quieres que nos vayamos, mami?

—A donde no oigas esas cosas, nene.

—Pero es que...

—Te lo tengo muy dicho. Debes tener cuidado de con quién te juntas. Tu pobre madre siempre se ha desvivido por procurarte buenas compañías, y tú... Baila, nene; saca a bailar a alguna mascarita decente; baila un poco, que el ejercicio te hará bajar de peso, para que no te llamen todos gordinflón, los muy envidiosos. ¿Ves aquella niñita vestida de pastorcilla? Pues con ella podrías bailar. Anda, ánimo. ¿No quieres que me acerque yo a pedirle que baile contigo?

—Pero si sabes que no me gusta bailar, mami, y ni siquiera sé.

—Pues hay que aprender, hijo.

—¿Crees que no me he dado cuenta, pendón? Eso demuestra lo que tú eres: un verdadero pendón, una porquería humana, una basura, lo más arrastrado que pueda haber en el mundo. Me he dado muy bien cuenta, pedazo de carroña. Con una mano toqueteándome a mí por dentro de la ropa, y por la otra, con mucho disimulo, haciéndole la cochinada a aquella especie de estantigua. ¿Quién era?,

que si llego a echarle la garfada... Pero, no; buena prisa se dio a escurrirse como una anguila, a escabullirse como una lagartija, apenas se percató de que yo no me estaba chupando el dedo. No sé ni cómo no te mato, basura humana, mierda. ¡Qué asco! Déjame que escupa, que vomite; ¡qué asco! Con una mano a mí, y mientras tanto, con la otra...

—A los menores de edad no se les expenden bebidas alcohólicas, por más que se presenten disfrazados de pierrot. Está prohibido, ¿sabes, mocosos? Y si vuelves a sacarme la lengua, te...

—Pero, señor, si lo que yo le he pedido es un heladito de fresa. Usted no me insulte.

—¿Qué tipo, ese sargento, no? ¡Qué bárbaro! ¡Ay! ¿te imaginas un hombrón así?

—No me digas, chico. ¡Mujer suertuda, la esposa!

—¿En qué terminó lo del sargento, muchachos?

—Tu mamita querida no te dejó escuchar lo mejor del cuento.

—De mi madre no consiento yo que nadie hable mal; no lo consiento, y basta.

—Pero, pedazo de pierrot, ¿quién...? Mira, anda, vete con tu mamita, y no me hagas desbarrar. Caramba, muy tonto es lo que es este niño.

—Estaba empeñado el muy burro en darme por donde no es, pero yo, claro está, no me dejé, que se ha creído. No me dejé, qué va. Que se lo haga a su santa madre, si gusta.

—No te enfades; tú en seguida te enojas. Pero la verdad es que aquí la atmósfera está demasiado cargada. Nada sería el humo del tabaco, las ventosidades, sino que a eso se une el dolor de tantísima vomitera. De modo, querido, que si no lo tomas a mal...

—Okay.

—¡Qué belleza, Dios mío; qué fascinación! Todo lo que siempre arrebató mi fantasía de niña; todos mis juguetes: piratas fieros, arlequines, marineritos, un gallo, mosqueteros, damiselas, arlequines, pierrots, gatitos y gatazos, aquel fraile tan cómico, apaches, apachas. Y ahora, esta odalisca, esta encantadora odalisca, que de improviso se ha lanzado a ofrecernos la danza de los velos. ¿No es maravilloso?

Viéndola evolucionar con tanta gracia, saltar y contraerse como una llama viva entre las brumas de sus tules celestes, dorados, rosa, bajo esta luz suave como rayo de luna, ay, a nadie me atrevería a confesárselo; pero yo, que todavía no he besado labios ningunos, daría un mundo por besar ahora mismo los de esa odalisca adorable.

—Señora, señora, que a su niño lo están violando en la cabina del teléfono. Acuda pronto, señora; acuda en seguida. Eso es un escándalo. Van a reventar la cabina.

FRANCISCO AYALA

BIBLIOTECA

HERMANO VAGABUNDO MUERTO

¿Pero me importas ahora mientras giras en el infinito caracol
de la escalera con una sobrenatural máscara de moscas
tu rabiosa voracidad de vivir y la botella roja de tu
aliento destapada de golpe por las nubes...?

(Acorralado por las raíces se ha vestido un corsé de hierro
lleno de espinas como los cactus gigantes con su ex-cara
humana pasada a los cantos rodados y a las derivas del
Gulf Stream y la brecha del muro por la que penetra
un detritus del sol sobre su pecho en Nueva Orleans
su cabeza de Rotterdam
el enjambre de hambrientos proyectos fulminados por las
harpías del muelle
la ácida espectral risa del agua
¡y el oficial andrajoso en la baranda del puente con todo el
estruendo de sus sueños como de niño cuando miraba
solitario desde el patio los pájaros intraducibles!)

Estabas vivo entonces sorbiendo el aire a grandes alas fuera
de los dormitorios sin domicilio ni constancia
ni orden jerárquico ni comunión ni el suave confort
de la castración ni ojos parapetados tras un muro de
ratas en oficinas negras como vísceras

Sólo con labios sin dominación y los tentáculos del sol estrangulándote en el desván de las olas con un sofocado violoncelo un desgarrador latigazo desde la luna

en esa exaltación de la memoria
la sangre a ciegas en humeantes andamiajes de rostros pano-
plias amigos desconocidos muchedumbres y esperanzas
inicias en la eterna sombra de venas al filo del mundo
cubierto de cálidos cuerpos que brillan con el olor
del Africa en los riñones y su reguero de lujuria para
los otros
—sus amos—
en noches ajenas como astros

Toda tu biografía sin cabeza ni honras fúnebres como no sea
tu alma insaciable y toda la vecindad explotando con
su escándalo como una lámpara estrellada contra el
muro

en la pocilga en los subterráneos ardientes
donde silba el verano y toda una exasperación de lenguas
nómades cantando en la yema de los dedos tus prácticas
sexuales como la resaca penetrando y retirándose de
lechos y susurros nocturnos hasta los huesos y los
grandes senos rojos desnudos como la demencia
¡pero tú aún envuelto por la mujer bajo el sello carnal
del adiós con una llama del Templo de Salomón en
los labios una llama violeta del amanecer de la con-
cupiscencia cuando las últimas aves de la noche de los
estragos

levantan su vuelo para siempre!

¡Oh la magnífica sensualidad penetrando bajo los más negros
techos a través de todos los muros y mandamientos
contra la enorme masa de estas ropas usadas toda la vida
y el muñón de la mano cortada con su chorro de sangre de las
estrellas!

Y también tus comestibles tu mesa tendida en los restaurantes
anómalos

tu viejo vino desesperado para rociar el hierro de cada ancla
que se levanta la carcajada de cada puerta abierta que
da al viento y toda tu voracidad como una eterna tor-
tuga de llamas posándose sobre tu vientre a través de
la tierra y la carne
con el bienestar de morder y mascar trozos cálidos ensaladas
y frutas con tales órganos y ácidos
¡y los rayos de la comida como un fantástico himno del
fin del diluvio puesto a hervir con la sopa y los racimos
de la salvación!

Oh cuando vivías y tu cuerpo hacía fermentar una mujer
como una levadura de galaxias bajo su cabellera
y su exhalado grito de manigua entre las prendas remotas y
espejos hasta abrirse como una devorante madrepora
de sueño
entre los rubros de una ciudad
en su cálido alvéolo rodeado de gentes amenazadoras tan
condenadas como tu misma cólera y el relámpago de
tus besos hasta saltar como una rota vena del mar
contra el mamparo en la feroz alegría de la mañana
Todo aquello de cada uno y que es mi propia vida sin em-
bargo porque también me pertenece tu tumba y tu
maleta destartalada por el insomnio fraternidad y
conjuro a través de la nada
¡Todo cuanto he amado y perdido sin extinguirse jamás y
aferrado a mi cuello con la garra amarilla de las
palmeras!

¿Y quién te ha disfrazado ahora con ese vidrio sanguinario
embutido en el raso de la muerte para evolucionar en el
corazón de tales caballeros asistentes con tu sombría
aleta de escualo a ras del día
mientras te devora las mejillas el vitriolo de tu barba...?

Pero los difuntos se alejan —simplemente— a escarbar en
el ronco depósito de lunas al extremo del mar
envueltos en esa misma lona de payaso amenazador
que se escurre
pidiendo a gritos una cerveza y una hostia

¿Y acaso me importa nada entonces
aquí
ahora que la menta de la lluvia ilumina nuestras bocas como
mil años de recuerdos
y dejamos un rastro profundo a través de las catástrofes y los
despojos del amor
sobre la tierra
en nuestro único reino
ahora que aún compartimos caricias corrupciones países de
tormenta con ardientes desconocidas de sonrisas som-
brías llenas de flores
esas nalgas estivales que reverberan entre los proverbios del
campo...?

ENRIQUE MOLINA

CRONICAS

EL ESCRITOR Y EL DESIERTO

“Movido del paternal amor que me merecen todos mis Vasallos, aún los más distantes”, dictó el rey Carlos III en 1782 la Ordenanza de Intendentes con la cual organizaba administrativamente su remoto virreinato del Río de la Plata, dándole por sede un fortín de frontera rodeado de un humilde caserío de adobe: Buenos Aires. El estuario barroso y ásperas soledades eran su único contorno.

Es imposible comprender lo que somos si no se empieza por saber que fuimos la colonia más lejana y más pobre del inmenso imperio español en América. El nombre plateado de nuestro río sólo fue el de una quimera, pronto desvanecida; “fundación del desengaño” ha podido llamarse con exactitud la primera fundación de Buenos Aires. Acosado por el medio inhóspito su denodado poblador no tuvo más remedio que padecerlo o combatirlo; desde que nacieron en esta tierra los primeros hijos de los conquistadores hubo dos modos opuestos de ser criollo.

El primero fue el de los que se sometieron al rigor telúrico, por no querer o no poder resistirlo; se volvieron montaraces como el venado y el puma, el perro cimarrón y el ganado bagual. Cuando la emancipación del país, después de la guerra liberadora, trajo la guerra civil, la antigua expresión castiza, *montaraz*, fue sustituida por un término autóctono: *montonero*.

El otro modo de ser criollo fue el de los que nunca renunciaron a ser europeos —europeos olvidados por Europa— pobladores incansables de un desierto distante. Al principio, esos inadaptados voluntarios fueron con tenacidad españoles; querían repetir el mundo viejo en el mundo nuevo; lo prueban los nombres que dieron a los villorrios que fundaban: Córdoba del Tucumán, Santiago del Estero, Todos los Santos de la Nueva Rioja. Cuando, a mediados del siglo XVIII, surge lo que se llamó “España ilustrada”, nuevas ideas penetran en las mentes coloniales; fueron los reformadores españoles de la época de Carlos III los que nos acercaron a Inglaterra y Francia. Después de la emancipación el proceso se acentuará con violencia; el poblador que nunca renunció a ser europeo se volverá afrancesado y anglófilo; lo explicó con claridad Juan Bautista Alberdi: “Con la revolución americana acabó la acción de la Europa española en este continente; pero tomó su lugar la acción de la Europa anglosajona y francesa. Los americanos de hoy somos europeos que hemos cambiado de maestros; a la iniciativa española ha sucedido la inglesa y francesa.”

Nadie entre nosotros y en su generación ha sido más típico repre-

sentante de este último modo de ser criollo que Enrique Larreta. Su larga prosapia rioplatense nunca le impidió ser un europeo nacido en nuestra tierra. Europeos eran su sorprendente vitalidad, que sólo decayó en sus últimos momentos; su amor por la vida; su constante *goût de plaire*, el menos argentino de todos los gustos. Europea fue también la pasión más visible de su vida; el fervor por la literatura; y europea —es decir en este caso francesa— la fascinación que en él ejerció España. Mucho antes que Barrès —pero por los mismos motivos— resintió el hechizo del exotismo español que nunca lo abandonaría durante el resto de su vida.

Había sido amigo de infancia y compañero de estudios de mi padre. La casa paterna de los Rodríguez Larreta estaba situada en Florida y Charcas; para llegar hasta ella había que pasar un zanjón que hoy se llama calle Paraguay; cuando llovía o había llovido un puentecito de hierro giratorio permitía sortear el obstáculo; en esa ciudad primitiva se criaron los dos amigos. Juntos se encontraron en París; tenían diez y siete años. Mi padre siempre contaba el deslumbramiento de Enrique; el desterrado voluntario reencontraba el aire natal; el enamorado de las letras el *habitat* anhelado del escritor puro, tipo de hombre que ya estaba resuelto a ser.

Durante la mayor parte del siglo pasado la producción literaria fue considerada en nuestro país como un complemento de la acción política; después de 1880, cuando el brusco enriquecimiento concentró la atención en la actividad económica, el poema, la novela o el ensayo sólo podían denominarse con el título de Eugenio Cambaceres: *Silbidos de un vago*. A Enrique Larreta, más que a nadie, debemos que esa situación haya desaparecido entre nosotros. Desde muchacho creyó que la máxima recompensa que podía otorgar una sociedad civilizada era la notoriedad literaria; como Chateaubriand aún desconocido hubiera podido decir que lo que pretendía lograr con sus escritos era *de la gloire pour me faire aimer*. En un país y en una época donde sólo reinaban los políticos y las vacas, esa convicción solitaria le valió hostilidad y resistencias, llaga secreta de su vida afortunada y brillante. Pero a nosotros sólo puede inspirarnos gratitud, admiración, y respeto.

LUIS DE ELIZALDE

ERNEST HEMINGWAY: LAS MUERTES SUCESIVAS DE ACHAB

El acceso a la muerte es, para todo gran escritor, el más oneroso y falaz de los cernedores, en que "lo más grueso" no siempre "queda sobre la tela", y Hemingway no podía escapar a la regla. Si en vida fue, entre sus pares norteamericanos, uno de los más grandes y menos comprendidos, ahora deberá atravesar la inevitable Estigia de malentendidos e interpretaciones antojadizas que precede casi siempre a la gloria.

Aún antes de su azarosa muerte (otra presa, no sabemos si voluntaria, ofrecida al arbitrio) figuraba ya legítimamente en el panteón de los clásicos de la prosa anglosajona y era considerado uno de los

pocos grandes escritores norteamericanos de su generación, junto al denso, intrincado y, a menudo, retórico Faulkner y, no obstante, se le solía exaltar por virtudes ajenas a la verdadera significación de su obra.

Los críticos lo han catalogado, por lo general, entre los naturalistas, tal vez a causa de su estilo "fotográfico", de la aparente simplicidad de su arte que, como el de uno de sus maestros del estilo, Stendhal, no dejaba resquicio puesto que era compacto, necesario y, al mismo tiempo, límpido; se le juzgó un escritor primitivo y visceral, periodístico en el sentido peyorativo, apasionado de la aventura física por la aventura misma, componiendo su imagen a través de esa alegre mistificación alimentada por él mismo que era su vida de escaparate, su aventura para los periódicos y los semanarios ilustrados, olvidando o negándose a ver que la verdad estaba en su obra y que, como el Achab de su progenitor literario, Melville, no buscaba sólo la ballena y que ésta es también Achab y el destino del hombre.

Así, llegó a considerársele el fundador de la escuela de los escritores "duros", el antecesor de los Hammett, los Cain y Mac Coy y otros aún menores; y la verdad es que Hemingway es un escritor nocturno, heredero de una larga tradición literaria norteamericana que ni empieza ni acaba con Poe.

Del mismo modo, pareciera haberse resumido, aunque por razones diametralmente opuestas, en un escritor como él, tan representativo del espíritu norteamericano en lo que tiene de más válido, un malentendido casi tan viejo como América y por el cual se supone que ser norteamericano es ser necesariamente ingenuo, basto, superficial, apegado a las cosas materiales, incapaz de sutileza y entregado a un naturalismo pragmático hecho de apetitos e inmediatez, aferrado al presente bajo una máscara de fe en el futuro.

Se trata tal vez de una proyección en el presente, de atribuir a otros, según la teoría freudiana, los defectos que no nos atrevemos a enfrentar en nosotros mismos y las virtudes de que no nos sentimos capaces; como lo es, en cierto modo, la idea proyectada hacia el pasado de que el pueblo de la antigua Grecia vivía, socialmente y espiritualmente, en el mejor de los mundos posibles y era el más feliz y natural de la Tierra, desechando o resistiéndonos a ver (panglossianamente) las huellas de nocturnidad y angustia metafísica dejadas por su mitología y su literatura, de Sófocles a Esquilo; o la proyección hacia el futuro que implican nuestras fantasías sobre la vida en otros planetas.

Lo cierto es que, mal que nos pese, ni el bienestar material nos hace fatalmente materialistas ni la limpidez y transparencia del estilo dejan de convenir a una angustiosa temática. Así, desde sus primeros escritores, en una línea de *nocturnidad* que viene del "duro e intransigente" pastor Cotton Mather y "explota", casi puede decirse, en la *beat generation*, la literatura norteamericana no es toda naturalismo y saludable alegría ni sólo aventura física, ni siquiera en humoristas como Mark Twain o novelistas aparentemente narrativos como Jack London. Ni siquiera en el robusto, espléndido cantor de Manhattan.

A través de una corriente inagotable que pasa por Melville y Hawthorne y se nuclea y espesa en Poe (mucho más norteamericano y menos europeizante de cuanto se afirma) para expandirse de nuevo

con más fuerza, transcurre una larga teoría de escritores nocturnos, secretos, aun detrás de sus máscaras de diafanidad, humor o salud, como Henry James, Stephen Crane, Edith Wharton, Willa Cather, Thomas Wolfe, Sherwood Anderson, el mismo Scott Fitzgerald bajo su máscara de frivolidad y mundanidad (mucho menos aparente en *El Gran Gatsby*, en *Tierna es la Noche* o en *El Último Magnate*); Henry Miller, al parecer pletórico de salud pero de una salud dionisiaca, no apolínea, cuya válvula trascendente de recambio es el sexo; Robert Penn Warren, Katherine Ann Porter, Erskine Caldwell, hasta Carson MacCullers o Truman Capote, y los poetas, desde Edgar Lee Masters, Eliot (cuya nocturnidad no es tan intrínsecamente europea y cuyo clasicismo no es tan compacto), el desdichado Hart Crane o Cummings, con su tristeza chaplinesca, hasta Robert Lowell y algunos poetas *beatnik*.

Todos ellos son los exponentes de la gran tradición de nocturnidad, de una literatura trágica y secreta, que es una de las características vitales de la herencia literaria norteamericana y que transcurre paralelamente y, a menudo, contaminando e incendiando la corriente saludable y optimista. Pero, remontémonos a Melville ya que, si Faulkner es, en muchos sentidos, uno de los vástagos del implacable Cotton Mather, Hemingway viene en línea casi directa, al principio subterránea y, luego —con palpable evidencia en *El Viejo y el Mar*—, de Herman Melville.

El mundo de Hemingway, imbuido de la concepción trágica de la existencia y del destino del hombre, que hicieron imperecedera la obra de Melville, está como el de su maestro lleno de símbolos, impregnado de una visión mítica del mundo. Para Hemingway, como para Melville, todo cuanto *aquí* ocurre, no ocurre sólo en el mundo exterior, que es sólo apariencia, aunque apariencia llena de sentido, ni *dentro* del hombre, cuya interioridad se nutre y expresa por el mundo exterior, sino a través de una ambivalencia dialéctica. Aun la caída de un árbol, la muerte de una fiera, la extinción de una estrella, ocurren también (y *sobre todo*) en el hombre. Así, la ballena blanca es Ahab y Ahab la ballena y ambos metáforas de Dios; y la aventura exterior del hombre, ya se trate de perseguir la ballena blanca de Melville o de cazar fieras en el África o de enfrentar deportivamente la muerte en las astas de un toro o la santa acedía en las callejuelas y tascas de Pamplona, no existe sino en la medida en que el hombre la empuña e incorpora voluntariamente y deportivamente como experiencia interior.

Esta concepción, en principio engañosamente panteísta, está siempre presente en la obra de Hemingway. La única manera de escapar al destino o, mejor dicho, de forjarlo, es incorporarlo asiéndolo; la única manera de no morir *en sí* es *salir de sí* a enfrentar la muerte; en una palabra, *morir fuera de sí*. Ya se trate del París de la década del veinte, del París de la "generación perdida" (*El Sol Sale Igualmente*) o del desastre de Caporetto en el frente italiano del 14 (*Adiós a las Armas*), de la guerra civil española (*Por Quién Doblan las Campanas*), de la muerte de la amada, de la pesca de la trucha o las borracheras homéricas de la fiesta de San Fermín en Pamplona, el mundo es para Hemingway una selva de símbolos ambivalentes cuyas manifestaciones no son sólo los seres, los hechos y las ideas, sino también las cosas,

que se rebelan contra el hombre sólo en la medida en que él no las incorpora, no las hace vivencia más que experiencia. Así, sus héroes se expresan y justifican no sólo a través de las manifestaciones convencionales de la heroicidad (esto es, de la aventura no gratuita) como la guerra o la renunciación, sino a través del amor físico, la frustración, la cobardía o el alcohol. Así, sus jockeys, toreros, boxeadores, rameras, cazadores, borrachos, periodistas, enfermeras, pescadores y monjas, luchan, aun sin saberlo, como el Santiago de *El Viejo y el Mar*, como el Capitán Achab, contra su enemigo secular, que sólo dejará de serlo en la medida en que lo encaren, aunque caigan aparentemente vencidos, porque "el hombre puede ser destruido pero no vencido" y la victoria está en la lucha, no en el triunfo.

Este agonismo unamunescos, como su nocturnidad intrínseca, están patentes en obras como *Las Nieves del Kilimanjaro*, donde, extrañamente, la misteriosa osamenta del tigre en la cumbre parece preceder en el tiempo al esqueleto del pez que el viejo Santiago trae de vuelta a la playa, en la intolerable densidad de *La Breve Vida de Francis Macomber*, en la muerte aparentemente gratuita y sin rescate de Henry Morgan en *Tener y no Tener*, en el descubrimiento de la muerte que se revela a Nick Adams ante el indio que se degüella porque no puede soportar la agonía de su mujer y, sobre todo, en uno de sus cuentos más perfectos y trágicos, *Un Lugar Limpio y Bien Iluminado*, donde nos da la clave con su credo de la Nada.

Tanto en Macomber como en Morgan como en Jake Barnes y en Lady Ahsley, sólo el acto de incorporación que puede ser la guerra, el sexo, la cobardía en sí, la caza, las borracheras, la persecución implacable, apasionada y gratuita del objeto, pueden rescatar, liberar al hombre de la Nada, exorcizarla, como en la aparentemente vana, terca, desesperada persecución de la ballena en Melville. La muerte no es una pérdida ni una caída si se ha ido hacia ella, si se ha luchado con ella y se ha caído sin tapujos en sus brazos, como un amante, como el Robert Jordan de *Por Quién Doblan las Campanas* o el torero en el ruedo, de rodillas ante el toro, o el viejo Santiago en su combate con el pez. Es sólo pérdida y nada, la Nada, cuando huimos de ella, cuando no nos prestamos al acto de amor.

No sabemos si Hemingway ha ido a buscar su muerte, cansado ya de luchar con ella o si la ha tentado una vez más y ha perdido ganando, o si sólo ha ocurrido que el exorcismo había perdido su efecto, puesto que el acto de escribir es siempre un exorcismo, una relación casi conyugal con la Nada, y que la gran batalla de Hemingway, como la de todo artista, no se libraba fundamentalmente en las selvas africanas (aunque haya acudido a ellas en una suerte de afán de exorcisar el exorcismo) ni en el frente de batalla ni en el ruedo, ni siquiera en los brazos de una mujer, sino ante "su psicoanalista, la Remington". Sabemos sí que no ha perdido la victoria aunque haya perdido la batalla, porque "pudo ser destruido pero no vencido."

Tal vez su desdicha última, su "handicap", como el de todo artista, haya sido luchar contra la Nada en dos frentes.

CARLOS VIOLA SOTO

OBSERVACIONES SOBRE MOLLOY¹

1. La mente vaga. A la vez absorta y distraída. La vida es también eso: tedio, deseo de acabar. Se compone, incluso, de infinitas cosas inútiles. Desperdicios, objetos rotos, guijarros que podemos chupar en un momento de desesperación, entretenernos en hacer de ellos una colección. También hay hilachas, ropa sucia que la pobreza impone a las carnes hasta quemarlas en su propio humor, maderas olvidadas que pueden apuntalar una pierna destruida. Desechos que no excluyen al hombre: caña pensante capaz de describir sus últimos días, el coma del cuerpo, la lúcida estrechez de una conciencia que es rumia, escaso triunfo del recuerdo. También está el asilo, la cárcel, los días grises, las corrupciones y obsecuencias de la miseria, el autismo del mendigo, la lascivia caduca, las horrendas caricaturas, los restos, del deseo senil, claudicando en monstruosos amagos. Están el frío y la sola tierra, una tierra que es landa o superficie brumosa donde sólo tiemblan los pies desnudo del pobre, el postrer balbuceo de una boca desdentada que repite su pena en un lenguaje traspuesto, tan próximo de la locura como de la verdad. También están las vidas tristes: los trabajos opacos, las viudeces monótonas, el hijo idiota y, por añadidura, la infame, la presuntuosa, la indocta, crueldad del enemigo, del perseguidor, del hombre.

2. Suspiro. El libro, tan solo, en las manos. No es tedio, aunque a veces se esté en el límite. Es la gravidez, la voz, de la indigencia. Páginas y páginas de pequeños hechos, de pobres vacilaciones, de dudas mínimas y fatigosas, de observaciones triviales, de ternuras domésticas, de pequeños ruidos, de necesidades diarias, de costumbres, manías y miserias. El cuerpo y la mente en estado de hábito. Sólo fluir de la conciencia, una conciencia que logra, a través de él, el ritmo indiferente (infinitamente variado, sin embargo, por debajo de nuestras limitadas, convencionales, posibilidades de captación) de la tierra y, si se quiere, de la creación.

3. Deseo de devolver el libro. Renunciar a la nota. ¿Explicar qué? ¿Encomiar qué? El paso del tiempo, claro. Un tiempo minucioso, repante, prendido en las menores cosas: basuras, silencios, ausencias, costumbres, ruidos, pasos, encuentros, soliloquios. La estrechez, las soledades solas y compartidas, el aburrimiento, los domingos, las tardes grises, la intolerable presencia de la vejez crasa o senil, los movimientos exasperantes de una doméstica anciana, plagada de costumbres, ella misma costumbre, la casa en silencio, el ronquido del hijo retardado, andan en todo esto.

4. No hay lo que llamamos un argumento. Un hombre sale en busca de Molloy. Hay un homicidio, es verdad. Pero, indigencia por indigencia, pudo prescindir del episodio. El prodigio está en el paso mudo, agosto, de la vida. El precipitado aparece limpio, incontaminado, de un cuerpo y una mente caídos en el desecho, en la sola rumia de una conciencia al margen. Sólo flujo y reflujo. También el lector queda al margen. Como en Ulises. Asiste un rato, es verdad; curiosear. Pero estilo y lector se anulan. Molloy, Morán, Malone son uno, claro está.

¹ SUR, Buenos Aires, 1961.

Pero, además, *uno*. Cómo hemos castigado, perseguido, vilipendiado, humillado, a ese pobre diablo. Qué imperdonable descuido, qué tremenda acusación denuncian estos testimonios.

5. Libre. Era también la divisa de Joyce: "...atraído y educado por sobre el deseo y el odio". Inútil mencionar la influencia ejercida sobre su traductor francés. No se trata de que el uno salga del otro. Es, en los variados círculos concéntricos de la hazaña del *Ulises*, un rico acortamiento del extremo libre del compás: allí donde podemos seguir el itinerario del hombre a través de una versión más humilde, más rasante, más cercana a nuestros medios y convenciones, aunque no por ello menos genial. Aquí también se rompen barreras, se aprende a admitir la vida. El uno y el otro, guardando las proporciones (Joyce supone una teoría de la realidad; es tan importante, o más, que Heidegger), irrumpen necesariamente en la ética, libertan un "modo" (en el sentido musical) de la existencia.

6. Apresar el tiempo. He aquí la cosa. A fuerza de exprimir hechos minúsculos, banalidades, circunstancias grises, deseos ominosos y circunscriptos. Es curioso, pero dejan una rebaba. El tiempo aparece por inercia. No es agradable: a la vez insípido y poderoso. Sabe a muerte como nuestra última gloria, nuestro único y parco triunfo. Sin embargo, los personajes cuentan. Moran y el hijo, en *Molloy*, tanto como los Saposcat, en *Malone muere*, ingresan en la literatura con no menor justicia que los de Balzac. Nada digo del propio Molloy, del propio Malone. Son, más bien, los prototipos de esa última indigencia en que, si Dios lo quiere, podemos ir a dar. Exceden el *uno* en la medida en que son, ya, la postrera mendicidad, el lenguaje sincero de la desesperación. Con todo, están más cerca de nosotros, de aquello que, probablemente, un día, nos extienda en un último grito, más cerca, que los Stephen Dedalus, los Mulligan, los Bloom, donde todavía pervive el *uno*, si bien traspuesto genialmente al mundo fenoménico hasta asumir la misma, opaca y tremenda actualidad de las cosas, de las circunstancias¹.

7. Sólo en aquel libramiento del tiempo podemos pensar en Kafka. El flujo poético sigue en Beckett otras vías, más pegadas al humus, a la voz nacional, a la circunstancia ilevantable, previa, de llevar a Irlanda en la sangre exaltada, terráquea, en la fisiología irascible y sardónica. Aquí el movimiento estilístico es convexo, sin la menor concesión a la atmósfera. No recurre, siquiera, a la alegoría. Es la mente vuelta sobre sí, sin halagos, sin lujos. Cuando no somos más que su curso: insípido y poderoso.

¹ No es un paragón demasiado lícito, desde luego. *Ulises* rompe las barreras de la causalidad cronológica y disuelve los principios narrativos que, de una u otra manera, se basan en ella; si es que, en este caso, puede hablarse, propiamente, de narración. El escritor deja de ser el centro, siquiera tácito, del relato, pues éste consiste en un movimiento dialéctico que actúa desde afuera. Un obrar de las cosas y circunstancias mismas, que vienen a posarse en el orden aglutinante del libro, pues han salido en su busca. De este modo, Joyce logra nada menos que liberar el *logos*, verdadero asunto del *Ulises*. Estilísticamente, se trata de una inversión de la estrategia tradicional de la novela. Beckett no se sale de los moldes tradicionales del relato en primera persona. Su tema es la uniformidad del tiempo.

8. No se comprende a quién puede interesar esta narración. No puede interesarnos. Debe caernos encima, como el azar. Entonces, si por un instante en nuestra vida advertimos la presencia de esa instancia sin nombre rigurosamente unida a la desolación, entonces soportaremos, quizá, sin demasiada impaciencia este sincero testimonio de su lenguaje atroz, silencioso, inexplicable.

MARIO A. LANCELOTTI

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

FILOSOFÍA - ENSAYOS

KARL JASPERS: *Esencia y formas de lo trágico*.
(SUR, Buenos Aires, 1960.)

Con una admirable facultad de síntesis que apura la atención del lector hasta el punto de convertir su examen en un arduo ejercicio, este breve ensayo fenomenológico de un filósofo que no se distingue, precisamente, por la claridad expositiva, nos presenta un esquema interesante de lo trágico, centrado sobre sus implicaciones neurálgicas: el problema del ser, la cuestión de la verdad, el tema de la culpa; abordado desde sus exponentes representativos: Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Lessing; estudiado en sus aspectos o elementos necesarios: conflicto, fracaso, desinteligencia, postulación de lo absoluto; indagado en sus analogías ineludibles: la cuestión de un saber trágico, su filosofía y esencia, sus desviaciones.

Si dejáramos de lado los estudios particulares que jalonan este libro breve y profundo de Jaspers, dentro de los cuales cabe destacar como memorables las consagradas a Hamlet, para atender a lo que en aquél es sustancial, deberíamos encomiar las páginas en que el filósofo alemán confronta las interpretaciones subjetivas y objetivas de lo trágico y a través de las cuales el lector es conducido a la evidencia de que en el fondo del tema de lo trágico se esconde la cuestión trascendental del ser, del cual dicho tema no es sino una de sus apariencias. No podía ser de otro modo. La conclusión estaba implícita en una genuina "filosofía de la existencia", de la que Jaspers es representante y, desde luego, en el último Heidegger.

No se trata de glosar aquí las indagaciones que, referidas al problema del ser, el autor nos deja en las distintas secciones de este hondo manual, participantes de un estilo aforístico que es preferible librar, en todo caso y sin otro mediador, a la aprehensión directa del lector. Vale, sí, más bien, recoger del rico material sugerido los interrogantes que suscitan frente a un mundo cuya crisis el autor ha denunciado en obras de mayor enjundia.

El decaimiento de lo absoluto, tal como es dado advertirlo en nuestros días, ¿comporta la superación de lo trágico? ¿Consiente la era atómica, con su ausencia de alternativa y, precisamente, por obra de

la propia universalidad de la catástrofe, la aceptación del fracaso, de la enfermedad, de la muerte, como instancias redentoras capaces de originar una catarsis final del hombre? Pues, en la voluntad de renuncia, en el fatalismo encarnado que nos ofrece la tragedia, se halla la posibilidad como la sustancia misma en que tiene lugar el conflicto, ya que es en el terreno de lo posible donde se libra el combate interior que termina en la decisión resignada e irrevocable de protagonista. ¿Intentan, acaso, nuestras formas de vida la superación de lo trágico en el seno de una mismidad indiferente a las estructuras sociales que, como el estado o la familia, tienden a fijarlas en las normas del poder y de la autoridad y, ello, mediante la simple aceptación del acto neutro, del dejarse vivir? Pues, ante la referencia ineludible que el tema de la tragedia suscita en el plano del ser, hay derecho a preguntarse en qué medida el pensar técnico y, con él, la técnica misma, pueden alejarnos de lo trágico y si, pese a la condición dramática de nuestro tiempo, que esa técnica provoca, no cabe hablar de aquel decaimiento como originado, precisamente, en la trivialización de una existencia cuyo incontrollable desarrollo científico termina por configurar un orbe que excede la matriz del hombre. En este punto, la actual crisis de la metafísica, tal como es dable seguirla en el giro profundo que nos muestra el pensamiento de Heidegger podría iluminar el problema, si es que lo trágico es una de las formas aparentes del ser y, como tal, necesitado, como éste, de una vuelta a su especulación más primigenia.

Aunque la mayor parte de los temas examinados por Jaspers en este trabajo están, como se aludió, necesariamente implicados en el asunto más vasto del ser, este ensayo —en el que, sin embargo, las opiniones de un Nietzsche que el filósofo conoce bien brillan, inexplicablemente, por su ausencia— merece colocarse a la cabeza de los que intentan un enfoque riguroso de la realidad humana en una de sus manifestaciones más altas.

M. A. L.

MICHELE FEDERICO SCIACCA: *La clepsidra*.

Traducción de Alberto J. Vaccaro

(Columba, Buenos Aires, 1961.

Cuando la acción y las vicisitudes de una vida guardan estrecha consecuencia y circunstancial para mostrar las profundas raíces que la nutren, desde lo telúrico hasta el clima de sus preferencias, en un todo con el proceso de su formación espiritual, la autobiografía trasciende lo anedótico, cuyo valor y resultado es nada menos que el perfil de uno mismo. Este es el caso de Michele Federico Sciacca, considerado entre los más grandes pensadores de nuestros días.

Su estilo puro, libre del lugar común y la expresión trivial, transparente su vida en el reloj de agua que ha elegido como imagen y medida de su tiempo, un tiempo que arranca hace medio siglo en la legendaria Sicilia, herida de sol hasta en sus entrañas turbulentas, color de naranjos y viñedos, perfumada de azahares como aliento de vida junto a las rocas calcinadas de un paisaje que murió mil veces. Allí, "un desnudo sentimiento terrestre libera el alma del cuerpo y hace de la

carne una llamada que se consume a sí misma hasta el aniquilamiento de toda parte de materia; la "sensualidad" se sublima en la contemplación o se anula, no se sabe si terminada en Dios o abismada en las vísceras de la tierra". Esta es la imagen que hiere la virginidad de sus ojos e incita las respuestas de su espíritu, el escenario de sus rebeldías y caprichos, que ensayan la libertad de su fecunda madurez.

El mundo, para el hombre de Sicilia, se mide en su estado de ánimo. Los hechos y las cosas son el "no ser" parmenídico; por ellas no vale la pena afanarse. Lo real son las ideas, lo inteligible, lo que cada uno piensa de las cosas, por eso —dice Sciacca— Platón, "a quien todos consideran un 'utopista', dio prueba de realismo político cuando se metió en la cabeza que sólo en Sicilia habría podido plantar sus tiendas la República".

Con singular objetividad señala las influencias que fueron dibujando desde su niñez y adolescencia los rasgos profundos de su vida interior, hasta llegar a su "itinerario intelectual", y todo ello confluye para dar valor a su postura filosófica actual, a la que arriba por conquistas sucesivas de una eterna búsqueda. Platón, San Agustín, Pascal, Rosmini y Blondel, constituyen su tradición filosófica. Su estudio de Platón fue hecho "con un empeño que iba más allá del interés histórico: *quería* su respuesta, la que me ayudase a encontrar la mía". Se reconoce deudor permanente de Gentile y de Nietzsche, cuyo "Dios ha muerto" resultó también para él la última y definitiva conclusión del pensamiento humano. En esos momentos, Sciacca también era un "ateo" sediento de Dios.

Su "itinerario intelectual" se inicia con el Actualismo, desde el cual sustentó violentas polémicas contra el catolicismo, pero pronto lo supera e inicia su crítica al immanentismo idealista, que lo llevará hasta el espiritualismo crítico. Aquí fueron decisivas las lecturas de Dostoievski y Pirandello. "El escritor ruso... tuvo que sobre mí una influencia en profundidad todavía hoy actuante, me impuso el problema del dolor y me hizo comprender que sólo el cristianismo ha revelado la positividad dándole una esencia religiosa; me hizo calar en la problemática de la fe y ver cuánto ridículo cubre la minúscula cabeza del ateo". En lo que respecta a Pirandello, lo entendió "como una especie de autocritica del immanentismo y del idealismo en particular, como la consecuencia extrema, reveladora de la negatividad de su positividad; como un "idealista" consciente del "solipsismo" propio del actualismo, un "inmanentista" desencantado, consciente de que, negado Dios, todo es nada". La vida del hombre se le antojaba una tragedia, no por el signo trágico de la suerte, sino por el naufragio de una búsqueda vana de sí mismo. Los personajes de Pirandello en busca de autor son como el hombre en busca de Dios. El immanentismo se le presentó a Sciacca como "un inmenso personaje que ha perdido su Autor y que, en el momento en que adquiere conciencia, descubre su propia nulidad, densa de misterio y angustia, de seriedad, y ridículo. ¿Dónde está la consistencia de la persona, si ella no puede ser fundamento de sí misma y si Dios no existe?" Así, el filósofo, de una posición de extremo idealismo, pasa a una interpretación decididamente espiritualista, que habrá de atemperar hasta llegar finalmente a su postura actual que denomina filosofía de la integralidad, preparada por su "idealismo objetivista", por

medio del cual reconquista la noción de autoconciencia y supera su "espiritualismo cristiano".

El plan de su "filosofía de la integralidad", presentado en *La interioridad objetiva*, va siendo desarrollado hasta ahora en tres obras escritas entre 1956 y 1959: *El hombre, este desequilibrado*, *Acto y ser y Muerte e inmortalidad*, entre cuyas ideas centrales se destaca la de autoconciencia ontológica, a través de la cual el hombre, al descubrirse en comunicación consigo mismo, descubre su comunicación con Dios. "El soliloquio se explica con la presencia de Dios, el Tú interior y trascendente" que lo transforma así en coloquio.

Completa su autobiografía un apéndice sobre su actividad y unas "notas de diario", que van desde el 11 de febrero de 1937 hasta el 12 de marzo de 1938, tiempo que coincide con la etapa que él llama "la profundización de Platón y Rosmini", que desemboca en su espiritualismo cristiano. Como Agustín, Sciacca encuentra el camino que conduce a Dios en su interioridad. Su filosofía es la integración del hombre y Dios, como plenitud ontológica. La verdad del hombre cobra sentido en la Verdad del Tú que lo ilumina.

Así concluye su testimonio, y dentro del itinerario de su espíritu, la exposición de su filosofía, como forma de vida, presenta incuestionablemente los caracteres de una confesión.

HÉCTOR OSCAR CIARLO

GREGORIO BERMANN: *Nuestra Psiquiatría*

(Paidós, Buenos Aires, 1960).

Se ha llamado a América crisol del Viejo Mundo. Todo en ella, desde su paisaje hasta el elemento humano, hablan de fusión y amalgama, aun en los aspectos de la vida que más resisten al ensamblamiento. No debe por ello extrañarnos el hecho de que el campo de la ciencia y en este caso particular el de la psiquiatría, sea también un constante intento de adaptación y superación de las más diversas teorías que se importan a diario.

La obra de Bermann mantiene su unidad temática a través de distintos enfoques un tanto miscelánicos, empezando por comentarios en los que se historia la actuación de los pioneros argentinos en el horizonte de la psiquiatría o por lo menos de aquellos que dieron impulso al encauzamiento de las disciplinas que han permitido un avance considerable en el estudio de las enfermedades mentales propiamente dichas, de las neurosis, y asimismo hicieron posible el intento en pro de la consecución de un mejor nivel de salud mental colectiva. Desfilan en el libro semblanzas de personalidades como Diego Alcorta, José María Ramos Mejía, Christofredo Jakob, Domingo Cabred y José Ingenieros, y se analizan sus respectivos aportes al progreso de la psiquiatría en nuestro país. Luego se propone delimitar qué posibilidades tiene la psiquiatría en nuestro país.

"Esta etapa de la vida nacional nos encuentra desazonados e insatisfechos, también en nuestra especialidad. Las contradicciones e inco-

herencias que vive el país, también se comprueban en psiquiatría. Indudablemente, la psiquiatría es, y continuará siendo, aunque cada vez menos, campo de las más diversas tendencias sociales, ideológicas y filosóficas. Sería vano desconocerlo. Pero es indispensable encontrar los puntos de contacto y de convergencia, para que no puedan ser otros que los científicos" (pág. 28).

Creo que los capítulos II y III constituyen el núcleo central de la obra. En ellos desarrolla sus puntos de vista con respecto a dos importantes aspectos del tema: "La enseñanza de la psiquiatría y la formación de los psiquiatras" y "Sociopsiquiatría. Desintegración social y deterioración mental". El autor propone una cabal integración de la psiquiatría en la carrera médica, objetivo este sólo alcanzable mediante una reforma de los actuales planes de estudio de la Universidad argentina, especialmente en las Facultades de Medicina.

Se muestra, finalmente, optimista en lo que se refiere al porvenir de la psiquiatría entre nosotros, considerando que hay profesionales de nota entre los psiquiatras de nuestra época. "Expresión de este progreso han sido las tres Jornadas Argentinas de Psiquiatría, que culminan ahora en este Primer Congreso Argentino de Psiquiatría." (pág. 36)

Gregorio Bermann expone clara y sistemáticamente los factores que actúan en detrimento de la salud mental en la sociedad contemporánea y llega al estudio de las posibilidades de la disciplina que él llama Sociopsiquiatría.

Presenta sucintamente la situación del hombre en la sociedad; el antagonismo entre los cambios operados en la salud física y la salud mental; hace la crítica al organismo Psico-somatista, trata los diferentes grados de crisis y desintegración social y concluye en una toma de partido en la que explica los motivos por los que él afirma la necesidad de una sociopsiquiatría. "El hombre mentalmente enfermo, está sujeto a todas las necesidades, vicisitudes, tensiones y problemas que exceden de su esfera personal, a través del curso de toda su vida. Es decir, que su enfermedad no depende sólo de la agresión física o psicológica y de sus condiciones personales, sino también de las relaciones con sus semejantes y de cuanto en el mundo puede influir en él. Estos factores son los que se agrupan bajo el nombre de condiciones sociales, y su estudio se hace en la sociopsiquiatría." (pág. 63)

El tono de la obra adquiere luego un cariz polémico, incuestionablemente de interés para el lector corriente, sobre todo por su lenguaje agudo y por los tópicos siempre atrayentes.

En el capítulo XII, el Dr. Bermann apunta a una comprensión entre los psicólogos no médicos y psiquiatras, delimitando sus esferas dentro del campo científico. Entre las conclusiones a que llega cito: "Es importante en Psiquiatría la colaboración de psicólogos calificados en psicología clínica. Corresponde precisar y delimitar su campo de actividad, también desde el punto de vista legal. Su participación en las tareas psiquiátricas será en equipo, podrá efectuarse en las diferentes etapas de la observación, diagnóstico, investigación y tratamiento. En ningún caso los psicólogos podrán ejercer la psicoterapia a título individual." (pág. 183)

El autor transcribe al comienzo del segundo capítulo una sentencia de la "American Psychiatric Association", que reza: "Nada de lo huma-

no es ajeno a la Psiquiatría”, inspirada seguramente en aquella antigua de Terencio. Ambas señalan al problema del hombre como álgido e imposible de eludir. Ello constituye también la postura para el acercamiento al verdadero objetivo de la psiquiatría: la comprensión del hombre por el hombre.

EDITH BEATRIZ DE KROON

PETER G. EARLE: *Unamuno and English Literature*.
(Hispanic Institute in the United States, New York, 1960).

El estudio de las relaciones literarias entre España e Inglaterra es un campo de investigación apasionante que pocas veces ha sido debidamente atendido. A partir del casamiento de Catalina de Aragón con el presunto heredero del trono inglés (y luego con Enrique VIII), el impacto de la cultura española en las letras inglesas renacentistas es excepcional; y resulta imprescindible examinar la técnica del *Quijote* si se desea comprender los orígenes de la novela inglesa y la presencia de parejas trashumantes en el *Tom Jones* de Fielding o en el *Pickwick* de Dickens. Recíprocamente, es muy útil rastrear el influjo de la novelística inglesa en autores españoles de fines del siglo pasado y comienzos del presente, como Galdós o Baroja. Hace no mucho tiempo se ha agregado un nuevo capítulo al panorama de correlaciones literarias entre estos dos países; en particular por obra de Manuel García Blanco —aunque ya existían antecedentes en trabajos de Salvador de Madañaga y de Aubrey F. G. Bell—, se ha iniciado el examen de la incidencia que tuvo la literatura de habla inglesa en el pensamiento de Unamuno especialmente a través de su vinculación con ciertos autores: Carlyle, Tennyson, Wordsworth. Para completar el conocimiento de este ámbito, hasta el presente sólo señalado en forma parcial, ahora Peter G. Earle ha realizado un cuidadoso balance de la obra de Unamuno y ha extraído de ella datos y apreciaciones que permiten precisar, en una detallada visión de conjunto, los alcances de ese contacto.

Earle señala que Unamuno no realizó una frecuentación orgánica y abarcadora de la literatura inglesa: su interés se circunscribía a determinados escritores y a ciertas obras o temas, entre los que deben mencionarse *Hamlet* y *The Tempest* de Shakespeare, el *Robinson Crusoe*, los románticos (Byron y los laquistas), la preocupación heroica del siglo XIX, los grandes poetas victorianos (especialmente Browning, por “la interacción de duda y fe en un ámbito de materialismo dinámico”), Dickens y Emily Brontë (como exponentes de un sentido novelístico de la vida). Sea como fuere, el material enumerado resulta muy abundante, aun cuando no pueda considerarse exhaustivo; y Unamuno extrajo de ese trato un provecho considerable que se ve reflejado en su vasta producción. En general, no puede decirse que la atracción ejercida por la literatura inglesa obrara como un influjo orientador que guiase el curso de las ideas de Unamuno, pero sí puede considerársela un valioso manantial de “estímulos” que le servían para precisar sus propias concepciones —ya fuese por coincidencia o por oposición con sus lecturas— y para ilustrar sus argumentos de manera ya oportuna

ya arbitraria, pero siempre con su peculiar vigor y su incomparable probidad intelectual.

El estudio de Peter G. Earle no se destaca por el brillo y la originalidad expositiva; tampoco, en momento alguno, pretende poseer cualidades de tal especie; es, en cambio, un trabajo filológico que revela una minuciosidad asidua y una integridad perseverante en el esclarecimiento de los aspectos principales de su tema. Es un libro que revela singular respeto por la figura de Unamuno y que indaga una de las facetas menos conocidas, quizá, de esta descollante personalidad de las letras hispánicas contemporáneas.

JAIME REST

HISTORIA

ALBERTO M. SALAS: *Crónica florida del mestizaje de las Indias.*

(Losada, Buenos Aires, 1961.)

Tal vez el problema más apasionante de la historia iberoamericana es: en qué proporción somos indo-americanos y en qué proporción somos euro-americanos.

En las márgenes del Plata miramos a nuestro alrededor (en la margen derecha por lo menos hasta hace 20 años) y nos reconocemos europeos: piel blanca, rasgos finos, barba abundante, pelo suave. La inmigración del último siglo superpobló las ciudades del Plata y nos hizo olvidar la realidad que se extendía más allá y cubría toda la América latina. Pero en estos años pasados, Buenos Aires vio "bajar" un grupo étnico diferente, llamado a la ciudad por una presión política o económica: la población urbana lo reconoció diferente y tuvo razón, porque lo era. En sus rasgos psicosomáticos reconoció la presencia del indio y el negro; toda América, desde el Río Grande hasta Tierra del Fuego es América mestiza.

Alberto Salas hace en su *Crónica florida del mestizaje de las Indias* un erudito y no obstante placentero relato de los inicios de este fenómeno: el siglo XVI y los bravos soldados españoles que conquistan y pueblan ese inmenso territorio y se mezclan con la población indígena. Prolijamente, región por región, con abundantísimas citas y transcripciones documentales, a medio camino entre la leyenda negra y la dorada, entramos conducidos por el autor a este paraíso terrestre del hombre blanco, liberado de leyes humanas y divinas. Pero el autor no es un grave Virgilio que calla o condena: al contrario, se regocija con la belleza de las indias, celebra sus virtudes, nos narra las entregas, las compras, los raptos con que se pobló este nuevo mundo. Nuevo, no por contener otra flora, fauna o paisaje, sino porque era el origen de un nuevo modo de vida humano, con horizontes y posibilidades que parecían infinitos.

En una preliminar "Advertencia", Salas dice: "Hemos intentado en las páginas que siguen entretejer una imagen vivaz y colorida del

hecho del mestizaje en su etapa inicial..." Y desde esta afirmación debemos juzgar el libro.

Un autor del siglo XIX —estoy pensando sobre todo, pero no exclusivamente en Sarmiento— con la riqueza de información que exhibe el libro, se hubiera aventurado por los caminos de la sociología o la antropología que se abren desde este punto crucial. Imagínese el lector a nuestro Sarmiento en posesión de todo este material documentado y después de pasar años de estudioso encierro, limitarse al "hecho del mestizaje" y no sacar ninguna de aquellas sus devastadoras conclusiones sobre el pasado y categóricas predicciones sobre el porvenir.

Digamos de paso, que el cuadro que pintan ambos autores —Sarmiento y Salas— de la unión de las razas no puede ser más diverso, por no decir contradictorio. Sarmiento nos habla a menudo en su *Conflicto y armonía de razas en América* de los "indolentes y groseros indígenas"; "el híbrido entre blanco e indio, continúa Agassiz, llamado mameluco en el Brasil, es pálido, afeminado, débil, perezoso y terco, pareciendo como si la influencia india se hubiera desenvuelto hasta borrar los más prominentes rasgos caracterizados del blanco, sin comunicarle su energía a su progenie." Así encontraríamos otros mil testimonios del juicio que los indios le merecían a Sarmiento, no solamente en este trabajo, sino en su obra entera.

Por el contrario, en el libro de Salas, las mujeres indígenas, además de ser en su mayoría hermosas, son "mozas sueltas, desenfadadas y alegres, amigas de danzas..." Todas, casadas y solteras (las araucanas) eran mujeres fuertes y enérgicas, hechas a toda clase de trabajos y extremos de clima y penurias".

"Estas mujeres labranderas (las incas) eran las más hábiles tejedoras de América." Vemos a las indias siempre diligentes, preparando para el español sus tortas de maíz, labrando la tierra, ocupadas en toda labor doméstica. Hay una estimación del elemento indio que recorre todo el libro. "En estas mujeres araucanas, frescas y limpias, diríamos que naturales por su carencia de deformaciones físicas, engendró el español sus hijos metizos chilenos..."

Como vemos, dos juicios antagónicos para la valoración del mismo hecho, juicio que en Sarmiento es negativo y explícito y en Salas positivo y sugerido por la constante simpatía del autor.

Por momentos creemos que también Salas va a ir más allá y nos va a hacer entrar en el hogar mestizo, por ejemplo en los capítulos "Chile o el nuevo Flandes indiano" o en "El Paraíso de Mahoma", dedicado al Paraguay, pero se detiene: su libro trata de la "etapa inicial" y no llega siquiera al tercer componente de nuestro mestizaje, que es el negro.

Esta etapa inicial está llena de riqueza narrativa; dedica asimismo algún pasaje al "mestizaje al revés": al robo de mujeres blancas, que se unirán a los indios por la fuerza y contribuirán también ellas a confundir las dos razas. Como buen hijo de la pampa, Salas recuerda a este doliente personaje —la cautiva— siempre presente en nuestra historia y en nuestra literatura. Pero es éste el único pasaje triste de su crónica: el resto está lleno de aquel vitalismo de Güiraldes —"me reí de libertad, me reí de contento interior"—; el comentario de los

documentos rezuma alegría de hazaña, gozo de dominio, plenitud de la vida en libertad.

HILDA BURGHI

LEWIS MUMFORD: *Las transformaciones del hombre.*

Traducción de María Raquel Bengolea.

(SUR, Buenos Aires, 1960.)

Decía Max Scheler: "...Los problemas que el hombre se plantea acerca de sí mismo han alcanzado en la actualidad el máximo punto que registra la historia por nosotros conocida. En el momento en que el hombre se ha confesado que tiene menos que nunca un conocimiento riguroso de lo que es, sin que le espante ninguna respuesta posible a esta cuestión, parece haberse alojado en él un nuevo *denuedo de veracidad...*" (*El puesto del hombre en el cosmos*; prólogo). Este "denuedo de veracidad" del hombre en busca de su propia imagen, característico de nuestro siglo, se comprende a partir del hecho primordial que enfrenta la conciencia actual: hemos perdido la imagen del hombre; ya no sabemos *qué es* el hombre. La *crisis del hombre* es la premisa fundamental subyacente en todos los estudios de cariz antropológico que se realizan en nuestro tiempo. Y no se trata de un mero afán de "problematismo" puesto a la moda, sino de una urgencia vital; efectivamente: todas las "crisis" que nos rodean y acechan de continuo existen en función y en virtud de la crisis de lo humano y de la humanidad.

La filosofía se interroga por la *esencia* del hombre; trata de determinar aquellos rasgos de validez supratemporal que se incluyen en la *idea-hombre*, idea que suele exaltarse y potenciarse en la redundancia de *homo-humanus*. Las demás ciencias del hombre, en cambio, viven inmersas en datos de la realidad histórica; para ellas el *qué es* se diluye entre dos polos: el *qué fue* y el *qué puede ser*; real el primero, virtual-hipotético el segundo. Lewis Mumford en *Las transformaciones del hombre* hace suyo este enfoque que brota de un presente "crítico" y bucea en el pasado a fin de columbrar las posibilidades humanas del futuro inmediato.

Mumford establece una tipología humana basada en un análisis de la historia, de tipos de cultura y civilización. En el primer capítulo se estudia el "paso" del animal al ser humano. El autor certifica la riqueza de elementos y posibilidades que la naturaleza ha depositado en la constitución psicofísica del hombre, y la denomina "economía de abundancia"; mas, observa sutilmente, "una economía de abundancia lleva aparejada no la obligación de consumir sino la disposición de crear" (pág. 23). Precisamente el poder de creación es distintivo del hombre. El hombre crea la cultura y se *crea* en ella. Estos conceptos constituyen el leit-motiv de la obra. Los restantes capítulos dedicados a distintos tipos humanos, correspondientes a distintas culturas históricas, reafirman lo dicho. No hay determinismo. El hombre *puede ser*. Por ello hay historia; y por la misma razón la historia es dramática.

El título ya es sumamente significativo: *Las transformaciones del*

hombre. El hombre deviene, se transforma. Notamos que estas transformaciones siguen un proceso de particularización, de "tipificación" de lo humano (proceso que culmina en los siglos del industrialismo y del reinado maquinista). Un tipo humano es un hombre parcial, fragmentario, un *homunculus* y no el *homo-humanus* total. Cada tipo humano "especializado" constituye una monstruosa exageración de un mínimo de posibilidades, con absoluto desprecio y olvido de las restantes. Resulta patológico que el hombre se subsuma a un grupo limitado de funciones suyas, en lugar de explotar al maximum la riqueza de sus posibilidades en favor de su propia realización humana-total. Humanidad es totalidad integral del sí-mismo.

Si bien Mumford no se atreve a delinear una filosofía de la historia según la cual se ha de alcanzar una etapa en la que el hombre sea definitivamente él mismo, desplegado en todas las dimensiones implícitas en su ser, el libro alienta esa esperanza (particularmente acicateada por la crisis de humanidad actual), esperanza que tiene como única base científica un escueto mas irrefutable dato: el hombre se transforma. Pero el hombre *es social*. Transformación del sujeto humano y transformación de la sociedad, corren parejas. "Para lograr la unidad entre los hombres hay que cultivar la unidad dentro de sí: para establecer esa unidad hay que tener ante los ojos una representación de ella" (pág. 262). Unidad ideal del sujeto en *persona*; unidad ideal de la sociedad en *humanidad* o "sociedad abierta", como dice Mumford sirviéndose de un concepto de Bergson. Diríamos, en general, que la mentada esperanza del autor se nutre en las ideas del Bergson de "Las dos fuentes de la moral y la religión". Además, cierto platonismo-cristiano, cuya fuente ubicaríamos en la obra de Max Scheler, se filtra entre las ideas de Mumford: "Pero en el desarrollo de la persona el amor es en realidad el principal elemento de integración" (pág. 270).

El hombre actual contiene en germen al "hombre posthistórico", "criatura subordinada a la máquina, funestamente adaptada a la pseudo vida de sus colectivos mecánicos" (pág. 204). El hombre posthistórico se cierne en el horizonte como apoteosis de deshumanización. "Es más posible en nuestros días que en la ingenua época de San Juan que toda la evolución humana llegue a un término apocalíptico" (pág. 205). En efecto: la crisis, amén de multívoca, es claramente ambigua; puede abrigar tanto la decadencia catastrófica como la recuperación redentora. De la crisis del hombre puede refulgir el renacimiento de lo humano" o la final derrota del mismo.

Las transformaciones del hombre es un libro pleno de inquietantes sugerencias, luminosos análisis, ingeniosas observaciones, como la que transcribimos a continuación, referida a la cultura del Nuevo Mundo: "Observad lo que ocurrió con los siete pecados capitales de la teología cristiana. Todos esos pecados menos uno, la pereza, se transformaron en verdaderas virtudes. La codicia, la envidia, la gula, la lujuria, la soberbia, eran las fuerzas conductoras de la nueva economía..." (pág. 160). No obstante su rigor científico y la seriedad del tema que encara, nunca cae en áridas exposiciones catedráticas o en especulaciones eruditas. Mumford instruye, pero, sobre todo, incita a recapacitar y a pensar. Quizá en esto último resida el mayor mérito de su obra.

JAIIME BARYLKO

RELATOS - NOVELAS

JACK KEROUAC: *Los vagabundos del Dharma*.

Traducción de Miguel de Hernani.

(Losada, Buenos Aires, 1960).

Kerouac es considerado por los críticos americanos un escritor representativo. Sus palabras negras de *The subterraneans* han sido captadas como el grito de mil voces jóvenes, y en el afán de entroncar al nuevo vocero con los clásicos estadounidenses, su nombre se liga al de Hemingway. La "beat generation" tiene también su testamento, así como lo tuvo la generación perdida. No sólo la desolación interior de sus personajes activistas unía a estos escritores, sino también una relación formal para expresar situaciones paralelas.

El diálogo directo, simple, sin razonamientos escalonados, sino con imágenes que provocan indirectamente las ideas, fue el lazo más notable que unió *Fiesta* a *El ángel subterráneo*.

La necesidad de poseer la verdad de la vida se transforma en los impacientes lúcidos de Kerouac en la no-búsqueda de la verdad. La tozudez origina la desolación y sólo quedan del impulso inicial esos gestos nocturnos de jóvenes borrachos que huyen hasta del sol, como quien temiera toparse con la realidad. Es así que la rebeldía de la generación castigada es nada más que eso, rebeldía. Tras el telón de la disconformidad social, se descubre la disconformidad permanente, temerosa de encontrar las condiciones nuevas que quiten sentido a su rebeldía.

Con *Los vagabundos del Dharma* sale el autor con sus personajes a la luz del día. El desierto interior es ahora un cuadro brillante de naturaleza. El río, los árboles, las montañas, los leñadores, el cielo y la nieve, los pájaros y los caminantes aparecen como personajes decisivos a los ojos del noctámbulo obcecado.

La economía de palabras de Hemingway y la mirada interior de Joyce son canjeadas por Kerouac, en el mercado de los clásicos, por la poesía de Thomas Wolfe y la incontinencia verbal de Henry Miller. La originalidad no niega el parentesco. Imitación sería querer ver las cosas con los ojos de otro, en cambio Kerouac revela la autenticidad de su mirada personal.

"...Todo es el mismo vacío, muchacho..." pero cuando ese vacío quiere ser llenado, se descubre que el mundo está lleno de "gente errabunda con mochilas en la espalda". Ha quedado atrás la penumbra de los ojos negados a la búsqueda. Las ampollas en los pies de Ray cuando escala el Matterhorn, son la prueba de pasos que se suceden en el camino hacia algo.

Las formulaciones negativas de la generación castigada se convierten en este libro en la "revolución de las mochilas" contra el sistema de "trabajo, produce, consume, produce, consume..." para lograr una visión de libertad eterna, con jóvenes que escalan montes para orar,

hacen reír a los niños, ponen contentos a los viejos y procuran la felicidad de las chicas.

Pero Kerouac ha perdido la batalla en la ciudad, ha sido necesario que dejara el asfalto y las luces para que la naturaleza le sirviera de guía en su reencuentro. Todo nos sugiere que la vuelta urbana devolverá también la tozudez del rebelde nocturno.

Con *Los vagabundos del Dharma*, el autor sigue siendo representativo de una generación, pero esa generación es sacada, en este caso, de su escenario ciudadano para distraerla en un combate con la montaña y el clima. Desde el momento que la distrae es una evasión y las evasiones demoran el conflicto pero no lo solucionan. Hasta la poesía simple y de lenguaje sencillo de este libro hace olvidar la prosa de retrocesos y tropezones de otras páginas del autor.

Kerouac supone haber logrado como los antiguos Budas, sentarse "con la verdad, bajo un árbol solitario...", pero lo único que logra, es creerse con la verdad porque se ha sentado bajo el árbol solitario. El gesto es similar, mas la posesión de la verdad supone una búsqueda que sólo la muerte interrumpe.

IGNACIO DÍAZ DE CÉSPEDES

ARTURO JACINTO ÁLVAREZ: *Esven*.

(La Perdiz, Buenos Aires, 1960).

Esven, la novela de Arturo Jacinto Alvarez, es un libro que no es más que poesía. Todo el libro es un sueño, un puro sueño; por eso es matemáticamente riguroso y no hay en él nada arbitrario. Y resulta que un sueño es la cosa más común a todo ser nacido; pero también resulta que muy pocos, no ya entre los hombres comunes, sino entre los que osan llevar a su obra tan inaprehensible material, muy pocos saben tomarlo en su estricta ley, con verdadero conocimiento de lo que es y no admite fantasías. La destreza y el rigor de Arturo Jacinto Alvarez en esta empresa es insuperable.

La novela es, simplemente, el soliloquio mental de un chico que habla a su perro, cuando éste ya no existe. Empieza evocándolo desde su nacimiento y en el hilo de su historia van engarzados los recuerdos de todos los hechos que llenaron los seis años que duró su vida, pero sobre ellos inciden recuerdos posteriores —la narración alcanza a otros seis años— más las mil ideas que se asocian al ir escribiendo, más el proyecto o porqué del libro, más su envío o condición irrecusable de ofrenda.

Como sucede con todo libro de profundidad, los enfoques posibles son innumerables: me limitaré a dos, el que apunta a su último fondo, a su raíz metafísica y el que señala su lugar en la literatura de nuestra lengua.

El libro *está* lleno de confusión; esto es lo primero que hay que tener en cuenta para definirlo. Está lleno, hasta desbordar, de lo que es su esencial contenido: fusión y confusión. El protagonista es un adolescente que no ha recibido la razonable porción de amor con que se alimenta normalmente a un chico en los primeros años, y es ley de la

naturaleza que un organismo mal nutrido se desarrolle pobremente. Pero si tenemos en cuenta que el *hambre* es un elemento *positivo* del amor, que la *carencia* es el patrimonio de su madre, advertiremos que este “desposeído” —así se nombra a sí mismo— ha recibido una sobre-alimentación de hambre que ha creado en él una capacidad de amor gigantesca. Con esto no quiero decir solamente que su capacidad de amor sea muy grande, sino que es mítica y fuera de toda ley; excepto, claro está, de la ley del amor, que no reconoce otras leyes. Y en esto consiste la belleza y la altura de estas páginas: su erótica no se encierra en un terreno acotado, ni toma un camino *sui-generis*, ni propugna determinadas excelencias; tiende, si no a agotar las posibilidades del amor, porque esto es imposible, a agotar la resistencia del sujeto en su exploración.

La línea del relato sigue la de una evocación autobiográfica estructurándose así su novela. El perro, en ella, alcanza categoría de “último reducto de comunicación con el mundo, pues tú simbolizabas —le dice— la amistad, la acción, la alegría”. El protagonista tiene doce años cuando nace *Esven*, de modo que hay un principio de vida infantil, pero mezclado a pensamientos maduros, que corresponden ya a la época en que escribe, con ajuste perfecto, igual que cuando pasada la mitad del libro, describe escenas anteriores al nacimiento de *Esven*. Saltando tiempo y espacio, las cosas heterogéneas quedan enlazadas por el poder de la ternura.

No es necesario —ni fácil— dar un esquema del relato en total; son muchos los personajes que aparecen y muy pocas las cosas que hacen. Puede decirse que esto último carece de importancia, porque todos los seres que entran en el foco descriptivo tienen como única misión la de ser contemplados y amados. Como el encadenamiento de las situaciones es sutilísimo y perfecto, no resalta demasiado lo heterogéneo de ciertos pasajes, que son sin duda los más profundamente unidos.

Podríamos decir que el amor, tal como está concebido en *Esven*, se compone de dos elementos que, ceñidos por el clima de la creación como dos cotiledones por la película que los envuelve, confluyen vitalmente en el vástago germinador, en el eros. Esos dos elementos, cuerpo y alma, están representados en el libro por perro y hombre. Más exacto que cuerpo y alma sería decir materia y espíritu, porque la parte que en el libro representa *Esven* abarca toda la carnalidad del alma.

Los afectos arraigan en el mundo de *Esven* y sus semejantes, ahondando hasta diluirse en el puro impulso de la vida. Los dos pasajes de las perras en celo son epopéyicos. En el primero cuando *Esven* le abandona desoyendo su llamado, queda fascinado ante el hecho; no va a presenciarlo, permanece como clavado junto a la parva. “Decidí pasar la noche allí. Me atraían los aullidos y el ruido que los cuerpos de tus rivales producían al caer sobre el lodazal que rodeaba a la laguna”, “ayudado por el silencio nocturno y por una brisa propicia podía oír con nitidez todo lo que en ella ocurría”. “Me excité porque fue el único recurso a que pude apelar para resolver aquella situación de tan complejo desenlace. No creas que fue únicamente por competir imaginariamente con tus proezas eróticas. Fue por algo mucho más importante y, a la vez, tremendo. Me sentí desposeído e incapaz de sublimar mi pena”.

La evocación de una noche, años atrás, en que el miedo infantil, en

una casa extraña, le lleva a la misma excitación, es una expresión agónica, insuperable, de la sensación de desamparo que conjura la fuerza mística del sexo, como único recurso contra el acecho de la nada.

Ocurren más cosas en esa noche que se decantan mucho tiempo después, cuando, ya muerto Esven, en otra estancia, con otros amigos y el retrato de Esven en su mesa de luz, crea un mito en torno a él. Allí una perra vagabunda, recogida y mimada por ellos, vuelve a convocar un numeroso cortejo. "El aire hizo llegar hasta el hocico de los perros el teorema que la sangre y las vísceras desarrollaron en la oscuridad de su vientre. El alboroto causado por los perros no dura más que un día, a la mañana siguiente parece que se ha restablecido la calma, pero ello obedece a que la perra ha amanecido muerta. La entierran y se van con la camioneta al pueblo, a hacer unas compras; cuando vuelven, los perros la han desenterrado. Entonces recuerda el arrebató de Esven y al ver a los perros "rodeando el cadáver de Gasa y deseándola como si estuviera viva, sólo por el hecho de existir aún en algunas partes de su cuerpo resabios del jugo afrodisíaco, fue como si hubiera estado frente a cinco versiones repetidas de tu espectro. Eran cinco presencias que afirmaban simultáneamente la pureza y la violencia del deseo. Cinco seres avasallados por una fuerza absoluta e ineludible". El parangón brota entre hombres y perros: "Mientras hombres y mujeres importunan sin tregua a la diosa con sus ojos lúbricos", "Los tuyos reposan en silencio sobre las galerías implorando con sus ojos que se deshacen de ternura, una caricia", "y sólo cuando Venus ordena, es cuando acuden a su llamado, abandonando todo cuanto poseen, dispuestos a arriesgar su sangre si es preciso". Este pasaje es muy largo y concurren en él asociaciones incalculables. Salto expresamente al otro extremo. Han desfilado muchas imágenes; estancias, árboles, atardeceres, fotografías que se han puesto a vivir, desarrollando historias de amor, triunfos sociales, enredos de familia. Al fin, una de ellas que asume la responsabilidad de hechos fundamentales le hace decir: "y para que todo fuera perfecto, hizo que Santiago apareciera y hundiera sus manos en mi corazón, para marcar en él las improntas de su alma, para hostigarlo a que no cejara en su voluntad de amor y preservarlo de todo lo que el tiempo tiene de venal, corrosivo y sobornable". La acción sobre él de Santiago, de quien sólo conoce una fotografía descubierta en la cartera de su madre, "fue como si hubiera ingresado en una orden severísima en la que un abad me exigiera tener los sentidos y la conciencia immaculados para ser digno de identificarme con Cristo al comulgar".

Reconozco que estoy elaborando esta nota a base de citas y muy bien podía haber seguido otro sistema: el decir lo que pienso del libro por mi cuenta. Pero esto podría parecer que trataba de magnificarlo con una interpretación elevada, y lo que me interesa es marcar el sendero que, a través de su intrincamiento y frondosidad, conduce a la meta que se propuso el autor. Y hay tanto de aparentemente pueril en este libro, la disparidad de las asociaciones es tan abrupta, que es necesario conducir al lector, convencerle de que nada en él es frívolo, de que la escala es perfecta. Hay que insistir en que lo que se propone es demostrar que el amor, el máximo bien, hunde sus raíces en el lodo en que se revuelcan los perros a la orilla de la laguna y sube por la médula del alma hasta florecer en algo tan inútil y sin resultado

como es oprimir una mano, en silencio, en la oscuridad de un cuarto. Esa ambicionada noche que nunca fue y que para el protagonista representa lo más real de su vida, lo más firme, su punto de apoyo, recuerda mucho la noche relatada por Alcibiades en *El Banquete*. Distinto el juego de seducción, muy distintas las cartas con que juegan los jugadores, pero el clima y el resultado final son muy semejantes; con la diferencia que hay entre el mundo antiguo y el cristiano: lo que allí culmina en virtud, aquí trasciende en piedad.

Ya sé que hay lectores que no necesitan tanta explicación y que incluso algunos la encontrarán pesada y pedante, pero repito una vez más lo que he dicho en tantas ocasiones; la exégesis es necesaria, básica para la vida de la cultura. El escritor dice algo y hace falta que otros digan cien veces lo que dijo. Que lo digan o contradigan, da lo mismo. El caso es que el eco repercute, que golpee a los muros, porque ya sabemos que son sordos, pero las ondas penetran. Hay que explicar sin descanso, escribir quinientas páginas para esclarecer un libro de cien o un poema de pocas líneas. No creo necesario advertir que esto no es una opinión personal, sino un hecho hartamente demostrado. ¿Qué es la cultura francesa, si no esto?

Así, pues, repetiré, como dije al principio, este libro trata de agotar las posibilidades de exploración en el amor, porque en él no existe la piedra de toque que es la realidad, con su limitación. La historia de un amor real puede ser exhaustiva de las posibilidades de intensidad o resistencia. Entre dos seres concretos que se aman, la cosa consiste en ver hasta dónde llegan, cómo afrontan y cómo superan la acción destructora del tiempo, cómo se entregan o se abstraen. Pero aquí el amor es exploración porque habiendo "roto los lazos" con la realidad, está libre de su freno y, sin olvidarlo, crea una república ideal en una pequeña glorieta, transformándola "en un recinto inmenso, donde no tuvo lugar la frustración, ni lo imposible. El que ama sin ser correspondido, allí fue amado".

Por tratarse de una implacable confrontación de la imagen del mundo con su propia verdad, es auténtico y válido el esfuerzo especulativo de esta narración poética. El protagonista sólo cuenta con un poder indiscutiblemente suyo "lo más valioso y divino de cuanto contiene el universo: un alma." "Dios no previó adónde llegaría y qué uso iba a hacer de la divinidad que me brindó", "si perturbé sus espectros, fue para agrandar a Dios, porque me propuse tejer un tapiz llamativo y sabroso para que lo hollara." "Por eso, si apelé a la vanidad, al rencor y a otros bienes demoníacos, fue para utilizarlos, fue porque lo amo, y transubstanciándolos enriquecí mi hilado". Este es el sentido último de Esven: el desposeído extiende el lujo de su amor, como un tapiz incalculablemente rico, a los pies del Amado.

Me he limitado a marcar los dos extremos de la línea erótica, que atraviesan el libro como un cable de alta tensión, pero todo el paisaje, todas las presencias que el protagonista suscita en torno a Esven, la piedra azul del anillo de su padre, los zorros de Dal, la omnipotencia de Doña Mercedes (a la que asiente el horizonte entero de la pampa), el encanto de Segundo Lobos, las lenceras. Todo esto queda intocado. Y no quisiera que pareciese que únicamente es intensa y profunda la línea que marqué; podría explorar largamente su sentido social, podría cometer psicoanálisis en su laberinto afectivo y en todo ello haría

hallazgos sustanciales, pero desde un principio me impuse esta limitación para dejar un minimum de espacio a la *literatura*.

En la novela de lengua española, *Esven* tiene pocos antecedentes; tal vez uno solo, directo. Y, así como en los episodios que lo componen, el tiempo está aglomerado, superpuesto, trastocado o detenido, la situación de este libro en la historia de la literatura fluctúa en un espacio de tiempo de más de cuarenta años. Digo que fluctúa porque toca simultáneamente los dos extremos de este período. Al principio de esos cuarenta años está *Platero y yo*, su único antecedente en castellano, y al final... El salto es enorme, pero hartamente patente; al final está la prosa de Jean Genet, cualquier trozo de sus libros de prosa. Cuesta trabajo admitir que dos poetas tan dispares como Juan Ramón Jiménez y Jean Genet puedan concurrir en algún punto de la Creación, pero es el caso que Juan Ramón Jiménez fue quien dio el primer paso en la europeización de la literatura española y, principalmente, con *Platero y yo*, así que la trayectoria no es tan ilógica.

Hasta la aparición de *Platero y yo* no existía en castellano un relato en que la infancia, los animales, las flores, la belleza y la ternura, representasen valores de alta estética y compusieran los elementos de una obra, en total. Bien sé que este famoso librito se convirtió luego en baratija sentimental en todos los jardines de infancia ¡con aquiescencia del mismo Juan Ramón!... pero en el momento de su primera salida no fue eso. Fue un Yo que se mostraba enmarcado por el mundo, que nos saturaba de su imagen, seguida por niños y animales, franciscanismo que aparece explícito en *Esven*. También representaba en la prosa una transformación que conservaba el brillo barroco, en párrafos largos, de puntuación rara y deslumbrantes juegos de adjetivos, tales como los que componen la prosa de *Esven*. De la literatura argentina, sólo hay en este libro una especie de aroma, algo que, siendo impalpable, lo penetra todo y se hace sentir en todo momento como un parentesco, como algo fraternal a lo que responde sin propósito, por pura inclinación hacia la excelencia de lo que le es propio: el espíritu de Ricardo Güiraldes.

Si son estos dos escritores de lengua española los que se traslucen en la ascendencia de *Esven*, no es de extrañar que acabe apareciendo en él el reflejo más crepuscular de Europa. Porque así como Juan Ramón es el andaluz universal, Güiraldes es el argentino universal. Pero me he abstenido de enfocar la vertiente social de *Esven* y en esto de la universalidad que tira hacia ese horizonte, tan tentador: doy marcha atrás.

El protagonista de *Esven* se cree un desposeído, pero como antes dije, la paradoja del amor hace de él un potentado. Lo que es, sin duda y sin atenuantes, es un recluso, un prisionero. En *Esven* se lee: "tengo la impresión que desde que nací, el mundo se detuvo en la noche, de exprofeso, para serme adverso". Como todo prisionero, es, a veces, un perseguido y un huido. Y también es un muerto, porque la muerte es la única conclusión de este teorema —palabra muy suya— que le pone ante *lo que es, no pudiendo ser*. Estas condiciones de desposeído, de prisionero y de muerto, son las que asigna Sartre a Jean Genet: "El Genet n'est rien d'autre qu'un mort" dice y lo define de esta forma: "Il n'aimera jamais le sport ni les plaisirs physiques; il ne sera jamais ni gourmand, ni sensuel; il n'aura jamais confiance

dans son corps; faute d'avoir connu le rapport original a la chair nue, a la fecondit pâmée d'une femme, il n'aura jamais pour la propre chair cette familiarité tendre cet abandon qui permet aux autres de reproduire en eux-mêmes l'indissoluble intimité de la mère et du nourrisson..." "Sa sexualité sera tension abstraite et sterilité."

El parangón que establezco entre *Esven* y la prosa de Jean Genet, consiste única y exclusivamente en lo que hay en él de nocturnidad y de prisión. Un hombre que ama desde su celda, que posee, mentalmente, a los héroes, a los semidioses brotados de una fotografía, de un nombre solo, a veces. Esta relación que le encuentro con Genet, es la única que se le puede señalar con una primera figura de la literatura actual.

Es importante hacer notar que en lo técnico, *Esven* está plenamente en el momento actual. La perfección de su análisis y la flexibilidad y justeza de su encadenamiento corresponden al último modelo de la máquina más eficiente. En cambio, en el orden de sus predilecciones, el polo magnético que le arrastra y le enciende está libre, enteramente limpio de las materias cloacales que hoy se expenden en delicados envases, se pagan a altos precios y se consumen con deleite. Esto es lo que más me ha impulsado a remachar esta exégesis; si en el libro hubiese una buena dosis de procacidad, o de nihilismo senil, o de "delicatessen" excrementicias, tendría muchas probabilidades de ser tomado en serio, pero como no las tiene hay que insistir en que *sin embargo*, no es cosa de juego. Hay que tener mucha independencia de espíritu para atreverse hoy día a lanzar un libro en el que todas las evocaciones tienen en el fondo "ese inconfundible olor a religión y a amor", y en la forma, BELLEZA, eso ante todo y también la moda de los "twenties", de aquella década celeste en que Juan Ramón sembraba por Madrid su comfortable franciscanismo, y Güiraldes bailaba tangos en París. Todo ello dilatado en horizontes pampeanos, que no varían en cuarenta años ni en siglos.

ROSA CHACEL

RAMÓN DÍAZ SÁNCHEZ: *Borburatá*.

(Nova, Buenos Aires, 1961).

Comienzo promisorio el de esta novela. Existe en nosotros una especie de tendencia inconsciente a esperar que todo lo que venga de la restante parte de América latina ha de tener, sin ninguna duda, su dosis de alegato social. Además de esa muletilla étnica conocida como "telurismo". Culpa de esta actitud la tiene una parte de nuestra crítica, que entiende que literatura es sinónimo de compromiso, pero de un compromiso bien determinado. *Borburatá* tenía a mano varios ingredientes que, de estar bien aprovechados, le hubieran conferido fuerza y significación: una familia antaño poderosa, venida a menos, se instala en sus posesiones tras abandonar la capital. Estas posesiones incluyen importantes —y descuidadas— plantaciones de cacao. En lugar del planteo social, del enfrentamiento con la realidad y de la previsible "lucha de clases", todo se resuelve en un interminable fo-

lletín de muy dudoso gusto; una mujer de orgullo y actitudes decadentes, oponiéndose a los intereses —por supuesto mezquinos— de la familia, y entregándose en amores a un mestizo que la abandona, y al cual le costará casi medio libro reconquistar. Tema que, como se comprende, estaba ya envejecido en las épocas en que Theda Bara entornaba sus fatídicas pestañas... Añádase un estilo convencional, una absoluta falta de "color" —lo cual quizás haya, en el fondo, que agradecer—, algunas leyendas indígenas mal digeridas y peor explicadas, y se llegará a la conclusión, penosa, por cierto, de que *Borburatá* no refleja, o no pretende hacerlo, a la actual narrativa venezolana. Reflexiones, éstas, que no me haría yo si no mediase el curioso hecho de que ha sido una editorial *argentina* la que ha publicado este libro.

CÉSAR MAGRINI

ANTOLOGÍAS

Cancionero tradicional argentino

Recopilación, estudio preliminar, notas y bibliografía de HORACIO J. BECCO.

(Librería Hachette, Buenos Aires, 1960).

Como volumen de la colección que dirige Gregorio Weinberg, a la que tanto debe la cultura argentina contemporánea por la acertada selección de obras tan añoradas como inhallables, aparece ahora el *Cancionero tradicional argentino*, compilado por Horacio Jorge Becco. Los textos no provienen en este caso de investigaciones de campo, ni han sido recogidos de boca de los cantores a lo largo de viajes por remotos rincones provincianos; se trata de una antología del material publicado en los *Cancioneros poéticos*, y entre éstos, los de Juan Alfonso Carrizo en primer término. Esta circunstancia es un acierto para el lector ciudadano, pues aquellos *Cancioneros*, como los de Orestes Di Lullo, Juan Draghi Lucero, Guillermo Terrera, el *Romancero* de Ismael Moya, y con mayor razón otros más antiguos, no integran hoy el caudal corriente del comercio de libros.

Con los riesgos inherentes a cualquier florilegio, ofrece en 400 páginas una selección razonada y responsable de lo más representativo entre las decenas de millares de piezas publicadas; pero el libro excede los límites de una antología, pues fue propósito del compilador al preparar el material reunido y la exposición de las 60 páginas preliminares, "divulgar, en forma resumida, primero las opiniones más autorizadas, que abren perspectivas orientadoras, y señalar una sintética trayectoria del amplísimo caudal de poesía perteneciente a la tradición argentina y los principales problemas que su hallazgo ha planteado a nuestros especialistas" (p. 65).

Las densas *Notas* (p. 299-348), además de precisar las fuentes y agregar datos y referencias útiles, ofrecen la correlación de cada pieza (romance, copla) con otras recopilaciones españolas e hispanoamericanas, con lo cual no sólo amplía horizontes y facilita el camino del

lector inteligente y del estudiante, sino que sistematiza y facilita la labor del estudioso y aun del especialista. Tales *Notas* se complementan con las que apoyan y amplían, a pie de página, el estudio preliminar sobre *La poesía folklórica argentina*.

Digno coronamiento del conjunto es la nutrida *Bibliografía* (p. 349-374) argentina y extranjera, instrumento de trabajo actualizado y serio, que en posteriores ediciones podrá superar leves reparos catalográficos.

Las 841 piezas incluidas están registradas en el prolijo índice por verso inicial. Algunos textos se aclaran con la explicación concisa de términos regionales (que figuran en el *Glosario*), y otros se complementan adecuadamente con transcripciones musicales.

La clasificación del material se basa en la adoptada por J. A. Carrizo, con lo cual Becco entiende rendir un homenaje al gran folklorista desaparecido. De cualquier modo, suscita un arduo problema técnico hasta ahora no resuelto satisfactoriamente para las especies poéticas, a diferencia de lo que ocurre con las narrativas (cuentos, leyendas, mitos, fabliaux, etc.), para las cuales existen monumentos en este sentido, como *The types of folk-tale*, de Antti Aarne y Stith Thompson (Helsinki, 1928), para los cuentos propiamente dichos y el *Motif index of folk literatura* (Bloomington, Indiana, 1932-1936; 2ª edición, Copenhague, 1955, 6 v.), del segundo, para los "motivos" de las diversas especies narrativas. Este problema metodológico fue considerado en el Congreso Internacional de Folklore, reunido en Buenos Aires en diciembre de 1960, el que propició la "designación de una comisión para que proponga una metodología para la clasificación, archivo y publicación de las especies del folklore poético, de acuerdo con la propuesta de Olga Fernández Latour."

El estudio preliminar es un conciso resumen conceptual de diversos problemas teóricos y técnicos del Folklore, que han ocupado a varios investigadores argentinos, cuya coincidencia en puntos y enfoques fundamentales (lo cual no excluye discrepancias diversas) justifica que el autor hable de una Escuela Argentina de Folklore. Algunos de los tópicos en cuya interpretación los autores argentinos se aproximan más a los maestros europeos continentales que a los especialistas anglo-americanos (mencionando sólo los problemas que más se vinculan con los tratados en este libro), son, por ejemplo:

a) Los posibles deslindes entre los campos de documentación y de trabajo del Folklore y de la Etnografía; b) El acuerdo en la existencia de grupos y comunidades de tipo "folk", cuya cultura tiene valores, actitudes y modos de acción peculiares; c) La existencia de rasgos caracterizados de los fenómenos folklóricos; d) La concepción dinámica de éstos, como resultado de un despacioso y completo proceso cultural que no anquilosa, sino transforma; e) La diferenciación entre folklore poético y poesía folklórica, gauchesca, nativista y vulgar; f) La trayectoria descendente (en sentido social) y centrífuga (en sentido geográfico) de los bienes, desde el patrimonio de superestratos y "élites" urbanos a los grupos "folk" rurales y periféricos, etcétera.

Desde el punto de vista de esta densa obra teórica y doctrinaria debida a varios especialistas argentinos contemporáneos, algunos aspectos del estudio preliminar invitan a unas pocas observaciones.

En cuanto a la terminología, por mi parte la he adaptado para que

expresen los matices conceptuales y de ahí que prefiera insistir en algunas distinciones: por una parte el *folklore poético* (contenido del *Cancionero*), de la *poesía folklórica* (como se dice en el título del prólogo), y ésta de la *poesía gauchesca* (para el ámbito argentino), de la *popular* (popularizada) y de la *tradicional* (como prefiere llamarla Ramón Menéndez Pidal); por otra parte, *lo popular*, como propio de la cultura de un grupo "folk", de lo meramente *popularizado*; en otro sentido, los fenómenos folklóricos propiamente dichos (en su expresión poética, por ejemplo), de las *proyecciones* de esos mismos fenómenos en el campo de las artes (poesía individual de inspiración folklórica).

En cuanto al valor sociológico del folklore, no se muestra con suficiente claridad que, en último análisis, tal valor, como otros de distinta índole (mágico, estético, etcétera), es la consecuencia de ser los fenómenos folklóricos siempre *funcionales*. Esta afirmación de un rasgo cultural infaltable en el folklore, no significa adscripción a la escuela "funcionalista", trasladada del campo etnológico al folklórico. No resulta tampoco muy justificado afirmar que los tratadistas norteamericanos "llaman *cultura folk* a lo que aquí se llama Folklore (con mayúscula), pues esto significaría identificar cultura folk con ciencia folklórica" (p. 9).

En otro terreno, el resumen del problema que plantean los textos quichuas en los cancioneros resultaría más demostrativo con sólo una mención a los procesos paralelos del aimará, del guaraní y del mapuche, para no citar sino las lenguas indígenas vigentes en nuestro suelo.

Resulta aleccionador insistir en las conclusiones de Bruno Jacovella sobre la paradójica complejidad del folklore poético, que suele ser considerado tan simple y sencillo; su tendencia hacia un mundo temático y estilístico henchido de humanismo e idealidad y no siempre rico en circunstancias locales y contemporáneas; en su notable rigor métrico, manifiesto, como ejemplo eminente, en la glosa y en la transformación del romance español (serie indefinida octosilábica asonante en los versos pares) que en América prefiere el agrupamiento en cuartetas con predominio rotundo de la consonancia (recuérdense los "corridos" mexicanos). Esta tendencia, que sólo en nuestros días se ha puesto de relieve con las recopilaciones modernas, tuvo treinta años atrás una *proyección* resonante en los *Romances del Río Seco*, de Leopoldo Lugones, cuya estructura métrica no obedeció sin duda a una manía "consonantista" del poeta (recuérdese su prólogo a *Lunario sentimental*), sino a su fina captación de una modalidad estilística tradicional, que en él pareció artificio. A la síntesis inteligente y ordenada, de gran valor como divulgación de arduas y complejas cuestiones que no llegan fácilmente al gran público, hay que agregar, como mérito de este libro, el estudio particular de las formas y combinaciones métricas, lo que le confiere incluso un interés didáctico.

Como corolario de los diversos aspectos positivos aquí señalados, debe mencionarse lo que esta obra significa como denodada laboriosidad, cuidadosa y metódica, cosa que no suele ser condición frecuente en nuestro medio. En resumen, un libro rico y denso en cuanto a material, orientador en la doctrina, informativo en las fuentes, útil y oportuno para todos.

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR

Poesía Precolombina

Selección de MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS.

(Fabril, Buenos Aires, 1960).

Fray Bernardino de Sahagún (1500-1590) —recuerda Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*— recogió los discursos y los himnos a los dioses de los indios mexicanos. Inevitablemente los comparó con los de la cultura clásica europea y vio en ellos “escondrijos desde donde hacía sus negocios el diablo”. Su obra de evangelización no lo distrajo, sin embargo, de la objetividad necesaria para legar en su *Historia general de las cosas de la Nueva España* una visión imparcial del folklore de los pueblos que recorrió como misionero franciscano. Prueba de ello es que aprendió náhuatl y penetró más allá de la melodía de los cantos, asesorándose con los ancianos depositarios de la tradición poética de Anáhuac.

De ésa y otras fuentes se vale Miguel Ángel Asturias para presentar al lector moderno un panorama de la poesía precolombina. La ordenación y selección, que han corrido por su cuenta, ofrecerá, más allá de la ordenación didáctica, alguna confusión cronológica y más de una oscuridad lógica, por motivos estrictamente poéticos, alejados como están esos poemas de la comprensión contemporánea, y por motivos de “preferencia”. Muchos de los fragmentos del *Popol-Vuh* pudieron, por ejemplo, deslindarse para integrar la selección, como se hace con el *Canto a los Constructores* y el *Canto a las Bellezas del Día*.

La división de la poesía indígena en sacra, épica y lírica es —como lo señala el propio Asturias—, una interpretación aproximada de la realidad poética de esos pueblos. La lectura de los poemas no debe inducir a error al lector: no existen autores responsables, son la obra de poetas aztecas y mayas, la obra de un pueblo, recogida en versiones fragmentarias.

El esplendor de los fragmentos salvados, las sugerencias y aproximaciones a nuestra poesía lírica, configuran, sin embargo, una tradición rica y variada, que escapa al dato erudito para ser, simplemente, poesía. Bastaría una lectura somera para atestiguar sobre la grandeza de esa creación, regida por leyes del canto, el misterio y la magia primitivos cuya tradición se ha perdido.

No sin sorpresa se podrá advertir —sin que ello signifique interferencia de los casuales sacerdotes copistas—, que algunos versos reproducen casi textualmente versículos bíblicos. Las voces de Job, el *Eclesiastés* y el *Cantar* se perciben aquí y allá. Pero el lujo vegetal y animal, la fantasía mágica, los símbolos, las repeticiones rituales, y en otro sentido la ternura, la pasión, la crueldad, la violencia, son puramente americanos, inéditos, y sólo lejanamente pudieran parecerse a epopeyas hindúes o sagas nórdicas. La poesía tenía otra función que la meramente individual —de ahí su carácter colectivo—, y las voces que creemos oír en algunos de estos cantos, alejados ya de la concepción romántica de América, hacen lamentar que el tiempo no haya salvado algún nombre o que no asomara el Homero que diera unidad y sentido a tanta tradición dispersa.

OSCAR HERMES VILLORDO

P O E S Í A

CARMEN CONDE: *En un mundo de fugitivos*.
(Losada, Buenos Aires, 1960).

Siempre la imaginación reconstruye la realidad con noticias y cabos sueltos; pero teme comprobarla, y prefiere confinar su gozosa empresa dentro de la utopía. Lo utópico para nosotros, lejanos lectores de Carmen Conde, consiste ahora en palpar la existencia de una mujer —siempre *terra incognita*— cuya larga obra en poesía y prosa arranca de 1929, cinco años después se presenta prologada por Gabriela Mistral y dibujos de Norah Borges (dos sudamericanas), después de la guerra civil española se interrumpe durante diez años, y cuando en 1945 aparece su libro *Ansia de la Gracia*, es saludada por Dámaso Alonso como una recién llegada a las letras, si bien pocos años después la coloca en la primera línea de la actual poesía de su patria. Carmen Conde continúa escribiendo sin pausa —poesía, novela, cuento, ensayo, memorias—, con títulos cada vez más significativos, hasta dar con el de este libro, editado en Buenos Aires, que es una ecuación de su trayectoria vital y poética: *En un mundo de fugitivos*. En este volumen reúne poemas impublicados, de esos que un autor guarda en su memoria para que alguna vez se traspasen como santo y seña por encima de las fronteras. Lo que no quiere decir que un poeta no sea siempre idéntico a sí mismo, sino que su verdadera imagen, en retratos parciales, la traslada ocasionalmente a los de su propia familia, en este caso los lectores de estas tierras, a quienes desde hace tiempo se nos ha nublado la visión de España sin dejar de presentirla. Hay en la poesía española una acentuación audaz y cruda en las imágenes, una definición sin medios tonos en el canto, que nada tienen que ver con el equilibrio inteligente sino con la pasión en que se juega el hombre. Los españoles “del éxodo y del llanto” nos habituaron a una épica en cierto modo romántica; era, y es, la embriaguez del dolor por la tierra perdida, y vigoroso el canto trasplantado que configura para nosotros el rostro innumerable de un espíritu que no puede morir. Pero es necesario oír a los que quedaron, a los que enmudecieron, tal vez, y dicen de pronto como Carmen Conde en este poema de 1939:

“Las víctimas no hablarán:
se ha puesto el silencio en marcha.
Cielo con ira palabras sella.
Suelo con sangre palabras guarda.

Las madres y las esposas
vestidas de muertos callan.
Tumbas y cárceles gimen
cerrándose a las palabras.

¿Por qué es hombre el que mata? Dilo,

muerto que fuiste un hombre
capaz de matarle.
Habla."

Esta poesía tajante, desgarrada, que no se distrae en buscar arpegios ni luces en el paisaje, que a todos interpela y se lanza a la cara de los jóvenes como una denuncia, es la que asegura:

"La vida no es pasado; la vida, si es el hoy
es tiempo que se acerca cubriendo las distancias."

Toda esa larga noche de manos cruzadas, en la que están los que se sueñan a sí mismos, mientras

"... todos los mares se levantan
y luego retroceden a orillas que no existen;
los ríos se deslizan, sin fatigarse andan
por una tierra inmensa, alucinada y triste", es la de la propia alma que, sin solución de continuidad, padece una existencia de destierro. ("¡Celestes mensajeros del olvido, / purísimos arcángeles del frío: / venid pronto por mí, cansada estoy!").

Hay un eco de lo más humano y recóndito de Quevedo en esta descendiente que no se interesa en juegos de palabras y dice que "la lumbre es un país, una altiva nación / donde los seres viven para llamas eternas /, de las que no se escapa, acaso para las que se está en el mundo: para ser ceniza ardiente.

Sin embargo, la interminable procesión de los días, las mañanas eternas con su coloración de bosques, de aves y de juncos, con su tierna sensualidad que invita a gozarlas, invade, de pronto, la poesía de Carmen Conde:

"Hombres van sonriendo, hembras van deseando;
dichosas bestias plácidas en la hora infinita;
creciendo en las palmeras sus horizontes largos;
volcándose en la luz, campana que gravita.
¡Que nadie las detenga, que ninguna palabra
silbe su lazo oscuro para coger los torsos
de estas mañanas dúctiles, azores de mañanas,
que vuelan, que trascienden los cielos más remotos!"

Porque lo que rebela al alma es la muerte; las cenizas, en que, dicen, se convierten los cuerpos. El amor a la vida le hace rechazar esa idea, esa realidad que no es más que una idea enloquecedora cuando laten los pulsos con fuerza: ("¡Canto a los cuerpos eternos, canto/ a lo inmortal de los cuerpos!")

Resumen de clásica poesía española que, como vieja ola del mar, lame las playas del alma, Carmen Conde recuerda en unas líneas perdidas el monólogo de Segismundo y dice: "¿A quién provoqué, naciendo; qué aborrecible sino/ me trajo así marcada para el acoso...?" Nada de todo esto tiene que ver con la calma; no la busquen quienes creen en la poesía como en un oficio de pacíficos ciudadanos que cantan o rezan para adormecer su conciencia, para conciliar sueños felices.

Carmen Conde se burla de ellos y de sí misma en ese poema tan abruptamente realista en que habla de las montañas de papel y ríos de tinta en que se le enfermó de escribir la mano, *de tanto escribir a la Poesía*, en el que se disfraza la indiferencia y procura que su metro y medio y pico no sobrepase la estatura del absoluto cero social, en que el éxito le sonríe en las caras de los bedeles y las mecanógrafas y los jefes de negociado, en las opiniones de los que no llegan a más, mientras ella —uno mismo— no pudo llegar a menos... Esta confesión descalabrada, casi incongruente, es la que despierta a menudo con el deseo de descansar de sí misma: se ve en un exilio por donde se presienten, hermosos, los ángeles invisibles que pasan sin hacernos caso.

Por eso esta poesía, que es mística porque ama a la vida como una revelación de lo Eterno, es decir, como imagen intangible de una pasión que arrolla para el bien o para el mal, concluye su expresión en este libro con un *Canto al Hombre*, a la criatura de Dios plantada en la naturaleza:

“Hermoso varón que tanto presentía y que he soñado.

Porque eres mi mejor yo, he ahí por qué te amo”.

Y nadie quiera engañarse. Lo que Carmen Conde dice inteligiblemente es que en este mundo, que es *un mundo de fugitivos*, lo que tiene precio más alto es la vida y su misterioso depositario, el hombre, esa criatura para quien la Poesía ha sido hasta ahora su ensayo menos infructuoso de salvación.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

ENRIQUE AZCOAGA: *Cancionero de Samborombom*.

(Losada, Buenos Aires, 1960.)

“Prontos” subtítulo Enrique Azcoaga a su *Cancionero*. Los “prontos” son las coplas, algo así como las *improntas* de las doscientas veinte estrofas del poemario, compuesto, además, por una breve explicación, también en verso, y dos poemas. La espontaneidad es una condición esencial de la copla, y esos “prontos” vienen a subrayarla. Una espontaneidad que, unida a la rotundidad en la expresión, no está reñida con la elaboración y es, por el contrario, su resultado ineludible. Forma popular de la poesía, la copla trae la sabiduría ancestral de la experiencia, del puro juego o del simple cambio de ritmo en la frase que le sirve de apoyo. No necesita aprenderlo: la esencia está allí, se comunica en la brevedad y la gracia de su movimiento sentencioso. Estas cualidades aparecen en los “prontos” y es —ya que de coplas se trata—, la esencia del *Cancionero de Samborombom*.

La novedad está en los temas. ¿Alguien hubiese imaginado coplas con la bomba de hidrógeno? (Hay un antecedente: *Cero*, poema de Pedro Salinas, que sólo conoció la atómica...) Aquí está cantada: “Contra la fusión nuclear —del hidrógeno, el abrazo— del hombre que quiere ser fusión arriba y abajo.” (*Hermandad*). También la radiación: “¡Bendita la radiación/ del espíritu! ¡Malhaya/ la del hidrógeno vil, /que funde núcleos y mata!” (*Radiaciones*).

Dos son, sin embargo, las direcciones fundamentales de las coplas:

cierta desesperanza o humildad ante la posibilidad del hombre de lograrse como poeta y cierto didactismo o doctrina activa que quiere hacerse conciencia en los otros. En este aspecto se emparentan con las coplas de sentido filosófico que Antonio Machado escribió de modo ejemplar. Azcoaga anota en la brevedad de sus "prontos" variaciones de esa tradición, como en *Creer y soñar*: "Ayer soñé que creía —hoy creo porque soñé—; mañana, si sueño, puede que crea y sueñe otra vez". O como en *Seré*: "Estoy cansado de ser —lo que no soy, lo que he sido—; ando encontrando un seré, desde que nací al gemido."

La condición mágica del canto, con la esperanza que significa como salvación, ilustra el sentido de humildad, que se hace un deseo en el escritor, cuando exclama: "Daría lo que no tengo —por oírme en la guitarra— de un guitarrista discreto." (*Daría*). Y es quizá este sentido el que da profundidad al *Cancionero* de Azcoaga, el que se advierte más comunicable por sincero, por llegar sin tropiezos a la emoción, que también es condición esencial de la copla.

O. H. V.

CÉSAR ROSALES: *Vengo a dar testimonio*.

(Losada, Buenos Aires, 1960.)

Quisiera poder decirle todas estas cosas a César Rosales, y que me entendiera. Demasiado bien sé del dolor que se siente siendo poeta; de lo que cuesta, en la carne y en la sangre, cada poema. Hay muchas formas de entender y de sentir la poesía, como las hay para entender, para sentir, para vivir la vida. Un poeta *hace*, pero también *es hecho*. Es decir, existe un equilibrio misterioso entre un poeta y su circunstancia: pero la grandeza, o la belleza, en el poema, se dan cuando este equilibrio se rompe a favor del poeta, cuando —variando una feliz definición de H. A. Murena— irrumpe en el futuro para determinarlo, de una u otra manera. La vida es así: irreversible. Y lo es también la poesía. ¿Es posible, entonces, revivir un lenguaje poético caduco? ¿No se corre el riesgo —tremendo— de endurecer, de enfriar, de ahogar? Gran parte del vocabulario de Rosales sufre de este agudo mal: palabras que pertenecen a un lenguaje pasatista, declamatorio, falso. Los ejemplos abundan: *vencejos*, *vergel*, *colibrí*, *musitar*, *plañer*, *vilano*, *crisol de pétalos*, *elixir dorado*, *madrépora*, *clepsidra*... Todo esto ya lo hemos leído hace tiempo. Los modernistas vistieron, en su momento, cuanto hacía falta vestir entonces. Y si bien es cierto que todo puede ser nuevo en un poeta, que es dado a las palabras asumir actitudes inéditas e inexploradas, según quien las maneje, no me arriesgaría a afirmarlo de Rosales, al menos, no de este libro. Hay un abuso retórico, una insistencia en el empleo de ciertos lugares comunes que malogran lo mejor de este libro; son poemas narrativos, hechos a la manera de esas descripciones sinfónicas que estaban tan de moda entre los románticos del siglo pasado; poemas larguísimos, con demasiado "tema", y que saben peligrosamente a cosa envejecida. Poca auténtica poesía sobrevive en ellos. Siempre, claro está, que poesía sea eludir, entrever, rozar. Y música. Y sencillez. Y una apariencia de externa pobreza, pero

cuya hermosura, fresca y sostenida, se mantiene interior, inviolada, callante. Poesía sin gestos; poesía no discursiva. Condiciones, todas éstas, que sólo se dan menguadamente en el libro de César Rosales, silenciadas por un estrépito externo que creíamos extinguido ya. Hoy que vivir también se ha vuelto, en gran parte, eso: despojo, rechazo, auténtica soledad.

C. M.

ANA GÁNDARA: *La semilla muerta*.

(SUR, Buenos Aires, 1961.)

Elegimos algunos libros; otros parecen, misteriosamente, habernos elegido, estar configurados desde el principio del tiempo sólo para nosotros. No puedo decir: "he llegado a *La semilla muerta*"; es Ana Gándara —también ella inconsciente— quien ha llegado hasta mí. Su poema —extendido, claro, desnudo— me ha acosado largamente; hoy se viven con tan particular intensidad las horas cotidianas, que casi se ha olvidado ya *vivir*. El mensaje poético de Ana Gándara es un rescate, una toma de conciencia: el hombre *no puede* olvidar. No su soledad, ni su pobreza; y su soledad y su pobreza constituyen, en *La semilla muerta*, una dura espera de Dios. El hombre es esa semilla condenada a la muerte, pero destinada también a reverdecer y a dar fruto: tal el mensaje del poema. Con un lenguaje desprovisto de todo externo atavío, con una belleza difícil por lo mismo que rehuye esa otra belleza que dan imágenes y metáforas, Ana Gándara levanta un canto de fe. Dios se manifiesta, en las primeras cuatro partes del poema, a través de los cuatro elementos: los dos primeros, significados en el mar y en la pampa encarnan, con obsesiva reiteración, la soledad absoluta:

"Estábamos solos / sentados sobre la arena."

Y luego:

"Nos abrumaba el peso de nuestra nada / de nuestra fragilidad, / como si tuviéramos delante / a nuestros esqueletos. / solos, / sin carne."

(El mar.)

"La soledad austera / sin ruido, / sin imágenes, / de la pampa."

(La pampa.)

El fuego es desasimiento, y también fuerza; *El espíritu* (Poema IV), es el viento, incesante, que "*mueve también las aguas / y hace rodar las estrellas. / Se vislumbra en los ojos / de las bestias.*", y que todo lo atraviesa, colmando y sustentando con su frescura. En los siguientes cantos, después de este arder y de este inundar, que recuerdan a los antiguos ciclos pitagóricos, Dios se presenta al hombre. Pero para que esto se cumpla son necesarias tinieblas y soledad; las noches de los místicos, la noche oscura de San Juan de la Cruz, la noche solitaria e iluminada de Unamuno. Tras esto, la unión de Dios con la criatura; y decir criatura es invocar también el conjunto de lo creado;

*“Estarán en Él las flores, / los montes y llanuras / y la nieve.
“El dolor también estará en Él, / el dolor del hombre.”*

Y después de la unión, la palabra, el verbo encarnado, la palabra que es, para el creyente, revelación de la divinidad, y que es a un tiempo vestidura y lanza del poeta; ya que también él, por una secreta taumaturgia, oficia la redención cotidiana de las cosas, su salvación y su justificación, y lo hace nombrándolas. Una *Plegaria* del más puro sabor agonista cierra el libro; su símbolo: el hombre que se acepta no descansa en Dios como en fácil refugio, sino que lo gana combatiendo, por cuanto desea compartir la “*hombridad*” (otra vez Unamuno) de Dios. Un seco y muy dulce amor que no da tregua, ni olvido, sino que levanta una lucha constante y escondida:

*“Soy miseria, / pero no quiero, Señor, / que me quites esta miseria.”
“No te ruego, Señor, / que me quites del todo / el aguijón de la carne, / el aguijón de la muerte, / con su deseo indefinido, / su voz perdida, / su soledad. / No, no quiero apartarme de mi fragilidad / para llegar a tener la fortaleza / que mueve las montañas.”*

La lucha que ha de dar la paz después de la muerte, ardida ya la soledad, ardidas la carne y su pasión, en una clara, deslumbrante ceniza de amor. El largo himno de fe de Ana Gándara conmueve por eso mismo: por su fe y por su fuerza; una fuerza que no necesita de retórica ni de pasajeros adornos, y que hace brotar de esta “*semilla muerta*”, por curioso contraste, algo como un alto y frondoso árbol, vertical de hermosura, desnudo pero umbrío, por lo mismo que su sombra está edificada con un follaje que no caduca. Muchos de sus elementos estaban ya en *Génesis* —aquellos tan extraños poemas en prosa del año 1948, a los cuales es imposible no volver la mirada y el recuerdo, si se desea realmente comprender el doble decir de Ana Gándara en estos nuevos poemas de *La semilla muerta*. Y habría que recurrir también a la repetida y siempre nueva frase de Eurípides que hace de la vida muerte, de la muerte, vida. Dicha concepción encuentra en este libro una curiosa aplicación “*técnica*”: Ana Gándara rehuye el resplandor externo de las palabras; su lenguaje, lo dije antes, es desnudo, y más que desnudo, desnudante. Es que ella sabe que debajo de estas mortales, efímeras palabras nuestras, es posible tal vez — reitero: tal vez— llegar a la última, la definitiva. Y el paisaje sonoro de sus poemas se vuelve entonces toda una liberación: de la palabra aparentemente muerta nace, brota, por extraña antítesis, el torrente de la palabra viva. Todo el libro es una preparación, un ingreso en la muerte que avanza sobre lo vivo, o sobre el múltiple espejismo de lo vivo; nadie como el poeta para desvestir la impostura, para herir con ese fulgor que enceguece pero que también ilumina. Ana Gándara busca a Dios; pero lo busca un poco como Jacob lucha contra el ángel, y su búsqueda no es sometimiento; la palabra es su única defensa, y de allí ese rehuir, ese despojar, ese darse, austero y como clausurado. Algún lector no demasiado profundo podrá tomar por aridez lo que es en cambio rica y fresca vertiente escondida; pero a algunos poetas, lo mismo que a algunos hombres, hay que aprender a escucharlos en mitad del silencio, hay que saber verlos, recortados e inmóviles, contra

la dura línea de un horizonte lejano y difícil. Así, de esta manera que se parece un poco a aquella en la cual Ana Gándara pre-siente a Dios, debe uno acercarse a sus poemas; y la soledad, y el dolor, que asumen entonces su verdadero significado son acompañamiento y alegría.

C. M.

REVISTAS

Quaderni italiani di Buenos Aires: Rivista dell' Instituto Italiano di Cultura. Vol. I, A. I-II, 1961.

Publicados bajo la dirección de UMBERTO CIANCIÓLO.

L'intesa culturale titula Umberto Cianciólo al artículo que comienza este primer y nutrido tomo de los *Quaderni Italiani di Buenos Aires*; nada más justo y al mismo tiempo más ceñido para definir lo que debe ser entendimiento, comunicación e intercambio cultural entre dos pueblos. Ya que —y cito otra vez sus palabras— “la cultura presenta hoy en el cuadro de las relaciones internacionales, la misma virtud taumatúrgica que la caridad ejerce en el plano de las relaciones individuales.” Y eso es, en definitiva este primer volumen: un rico y poli-facético ejemplo de caridad, una obra hecha con verdadero amor, y con alta y ejemplar dedicación. Muchos y variados son los temas tratados en la presente publicación; es imposible, por razones obvias, hacer el análisis exhaustivo de cada uno de ellos; bástenos, por lo tanto, una reseña panorámica de su contenido, el cual obedece fiel y representativamente a lo que Umberto Cianciólo, su inspirador y compilador, ha buscado conseguir. Nos es necesario, previamente, explicar qué cosas constituyen para Cianciólo ese “entendimiento cultural”; y sean nuevamente sus palabras las encargadas de decírnoslo: “Conocimiento, en realidad, no quiere decir aquí efusión de buena voluntad, amistad patética de las partes en cuestión, intercambio de cortesías de salón, sino profundo conocimiento o deseo de conocimiento de los complejos valores espirituales que presiden la configuración de una tradición nacional, solidaridad programática hacia todas aquellas manifestaciones de pensamiento, de arte, de búsqueda científica... que sean la libre y pura expresión del genio nacional o del talento de las energías individuales; participación, finalmente, cada vez más activa, y empeñada siempre en aquel impulso universal de búsqueda crítica y de autoconocimiento que es el más sensible crisma del historicismo contemporáneo.”

Y esta búsqueda crítica, fina y siempre perspicaz, se objetiva en las grandes manifestaciones de la cultura italiana contemporánea, que configuran, en los últimos años, un verdadero *risorgimento*: vehículos principales de esta renovación han sido el cine y la narrativa, que Cianciólo analiza y defiende extensa y certeramente, con plena conciencia de los peligros que encierra todo “ismo” limitador; sigue la poesía, que se ha dedicado a verter —ya sea del italiano al castellano, o viceversa— movido justamente por el ánimo de que: “Un lector extranjero, culto y consciente de la esencia expresiva del discurso lírico,

experimente el agudo deseo de acercarse al texto original." Como lógica consecuencia, examina después el papel de la lengua como elemento de cultura —con más de un toque de *humour* que evidencian cuánto y cómo se ha compenetrado de nuestra modalidad— para finalizar su estudio introductorio aludiendo a los peligros y a la esterilidad que entrañaría todo egocentrismo, ya fuese éste europeo o americano.

Filólogos y lingüistas, y aun los profanos, hallarán verdadero deleite en *I mille anni della lingua italiana*, de Benvenuto Terracini, cuya autoridad en la materia exime de todo comentario. El estudioso italiano, al conmemorar el milenio del primer documento conservado en la entonces incipiente lengua de la península, y luego de trazar, a grandes rasgos, su evolución, reivindica para ésta el derecho a ser considerada antes que cualquiera otra de las lenguas romances, la heredera de la unidad de la cultura latina. La figura de Filippo Turati, y las líneas capitales de su pensamiento social y político, son evocadas luego por Rodolfo Mondolfo; y concluye así la primera parte del volumen.

Abren la serie de *Incontri Italiani* bellísimas páginas de Borges: *Mi primer encuentro con Dante*. Carlo Antoni, talentoso y malogrado discípulo de Benedetto Croce diseña: en *Benedetto Croce y el carácter de la civilización italiana* un claro esquema del pensamiento del gran filósofo peninsular, en el cual desemboca luego de pasar revista a la cultura italiana a través de los siglos —de particular interés es su interpretación de las causas que impidieron el triunfo de la Reforma en Italia—, tarea que realiza brillantemente, y sin fatigar por un solo momento. En *La vena domestica ed epica del "Canzoniere" di Umberto Saba* es Cianciólo quien nos introduce en el mundo del delicado poeta triestino, dándonos una de las llaves definitorias —y tal vez la más importante— que permite una nueva comprensión de la obra poética de Saba; complementan su estudio algunos poemas de este último, en su lengua original, y vertidos paralelamente a nuestro idioma por el mismo Cianciólo, versiones entre las cuales se destacan particularmente, no sólo por su fidelidad, sino también por su feliz ritmo y musical arquitectura, *Il giovanetto y Frutta erbaggi*.

Prospettive, la siguiente serie de notas, se inaugura con *El último inocente*, de Eduardo Mallea, en donde el papel del hombre y del novelista en la sociedad contemporánea es tratado por el escritor argentino con su habitual autoridad; *La irrupción del futuro*, capítulo entonces inédito del último libro de H. A. Murena es quizás una de las colaboraciones de este volumen que alcanzan mayor jerarquía. Luego de pasar revista al panorama de la filosofía y de la sociedad de los dos últimos siglos, Murena traza, con una claridad y una certeza que algún ingenuo lector podría tomar por científicas, los rasgos definitorios de estos años nuestros, tremendos y angustiantes, y va dando, uno a uno, y en una alucinante analogía, los caracteres que para él marcan el fin de una época iniciada en el Renacimiento, fin que ensambla misteriosa y perfectamente con su principio. Agudos juicios sobre algunos de los mayores males presentes, la especificación de sus causas, el papel que aguarda aún a América y sus previsiones —en parte ya confirmadas por la realidad— para el futuro, hacen la lectura de este artículo simplemente apasionante. En *La política cultural de Italia* Mario Conti, destacado diplomático italiano, enumera sagazmente los

renglones de lo que define como "exportación cultural" de su país, y los problemas, internos y externos, que la misma debe afrontar. Clausura la serie de *Prospettive* una breve y densa nota de Guido Piovene, el famoso novelista: *Carácter de la civilización estadounidense*, quien fija con justeza algunos de sus rasgos más notorios, aun cuando sus conclusiones sean típicamente las de un europeo.

Incontri argentini, totalmente a cargo de Umberto Cianciólo, ofrece al lector italiano, en versiones bilingües, cuidadas y a menudo muy hermosas, traducciones de tres poetas nuestros. Borges (*Presenza di Borges*), cuyo lenguaje de sabor tan característico y por lo mismo difícilmente apresable, no sufre alteraciones al pasar al italiano; sobresalen, de entre estos poemas, las traducciones de *Mateo XXV*, *30* y *Límites*. Sigue luego Carlos Mastronardi, con su *Luz de Provincia*, precedida por un amplio e informado estudio, debido también al mismo Cianciólo, y que conociéramos tiempo atrás en una muy linda edición del Instituto Italiano de Cultura; reconforta comprobar, ante este trabajo, dos cosas: una de ellas, que se rinde el justo homenaje que la obra de Carlos Mastronardi es sin duda acreedora; y la otra, que sea justamente un europeo quien se encarga de ello, quizás compensando así la ociosidad y el vacío de buena parte de nuestra propia crítica. Cianciólo define con propiedad absoluta el estilo —tanto gráfico como moral— de Mastronardi, y lo hace con estas irreemplazables palabras: "*civiltá delle parole*". Las cuales encierran toda una toma de posición —toma de posición que, por otra parte, materializan tan eficientemente estos mismos *Quaderni*—, que se compromete *con* y *desde* la cultura. Enlaza la figura de Váleriy a la de nuestro poeta, y sus reflexiones —las primeras que recordamos haber leído sobre este tema— merecen ser tenidas en cuenta. Sobre todo en estos tiempos en que muchos creen que poesía e improvisación son todo uno.

En cuanto a la traducción, se trata probablemente del mejor de los trabajos de Cianciólo: ha conservado intactos el encanto y la frescura del original, salvando al mismo tiempo los dos rasgos fundamentales de la poesía de Mastronardi: su temporalidad, tan plena de color, y el sabor nominal de su lenguaje. Y es Alberto Girri (*Invito a Girri*) quien cierra airosamente esta rica serie de poetas; también aquí es notorio el ajuste conseguido en la traducción de sus poemas, especialmente en el caso de la extraña y hermosa *Epístola a Hieronymus Bosch*.

Tres breves notas (*Intorno a due liriche di García Lorca*, de Benvenuto Terracini; *Las máscaras en el teatro de Goldoni*, de Renata Halperín Donghi, y *Noterella dantesca*, de Gioacchino Paparelli), temas misceláneos agrupados bajo el título genérico de *Medaglioni*, y abundante material gráfico que documenta la actividad del Instituto Italiano de Cultura, completan el volumen. Volumen que testimonia un esfuerzo ejemplar en favor de la cultura, y cuyos resultados hablan bien a las claras de la altura de la labor así emprendida. Esfuerzo que, para concluir con un último retorno a las palabras de su inspirador, es: "tenaz, apasionado, humilde y orgulloso al mismo tiempo, de crear una comunidad ideal de intereses culturales entre nuestro propio país y el que nos hospeda, entre las respectivas tradiciones de pensamiento y de belleza, de suscitar y mantener un diálogo lleno de fervor

entre los escritores, los artistas, los hombres de ciencia de ambos países, un diálogo sin interrupciones admirativas o desconfiadas, sino cada día más claro y más comprometido.”

Este diálogo, alto y diáfano, se ha abierto ya. Pero somos ahora nosotros los principales responsables de que continúe, y será también nuestra tarea restituir, en parte, algo de todo lo que este primer volumen tan generosamente nos ha entregado.

C. M.

Flashback 2: Los maestros de antes, hoy: Chaplin, Renoir, Clair, John Ford.

Publicado bajo la dirección de ALBERTO TABBIA y EDGARDO CAZARINSKY.

(María Rosa Vaccaro, Buenos Aires, 1960).

Si hacemos una pausa para contemplar en perspectiva la trayectoria del cinematógrafo y nos apartamos por un momento de la consideración casi exclusiva que exige el reciente flujo de un caudal filmico excepcionalmente valioso, lo que acaso más nos sorprenda es la rápida evolución seguida por este arte desde sus orígenes no lejanos hasta la madurez que demuestra poseer en la actualidad. Después de haber asistido a la exhibición de *Hiroshima, mon amour* o *El séptimo sello* —donde advertimos, a la vez, un considerable virtuosismo técnico (en el empleo de recursos visuales o de efectos auditivos) y un estimable relieve expresivo (tanto en la faz puramente plástica cuanto en la significación humana)—, conviene recordar que el cine nació hace menos de setenta años, como mero espectáculo de *variété*, al que su inventor atribuía muy escasa trascendencia. En sus comienzos y durante su época heroica —que fácilmente se prolonga hasta casi la mitad de su existencia todavía breve—, los primeros creadores que se lanzaban en la aventurada empresa de aprovecharlo, debieron acudir a procedimientos rudimentarios que, razonablemente, sólo parecían justificar aspiraciones modestas. Sin embargo, el entusiasmo y la imaginación de estos precursores, sumados al fervor —a veces ingenuo, pero siempre memorable— que su obra suscitó en el público, hicieron de la producción de películas no sólo un notorio campo de exploraciones estéticas cada vez más elaboradas, sino también una industria cuya importancia adquiriría proyecciones imprevistas. La rapidez de ese desenvolvimiento —activado, además, por nuevas invenciones mecánicas que permitieron la aplicación del sonido y del color— incidió, por necesidad, en aquellos iniciadores, quienes ahora adquirirían plena conciencia del valor artístico e ideológico alcanzado por el medio que utilizaban. Como era previsible, un adelanto de tanto alcance tenía que obrar de algún modo en los cineastas veteranos, que instintiva o intencionadamente adecuaron su labor a las condiciones nuevas. Y a dicha circunstancia se sumaron muchos otros factores que quizá no incidían en la cinematografía de manera directa, pero sí la alcanzaban en la medida en que las ideas imperantes en el mundo moderno se veían aquejadas por una honda conmoción que había trastocado el equilibrio de la sociedad. Como consecuencia de la peculiar

aceleración del proceso histórico que se observa en nuestro siglo, este arte, surgido en la casi legendaria (aunque inestable) placidez de la *belle époque* que precedió a 1914, en su corta trayectoria ha tenido ocasión de coincidir cronológicamente con la enredada crisis político-social y con la vasta revolución tecnológica que han conducido al angustioso clima del presente, cuando el Apocalipsis parece llamado a asumir caracteres atómicos, teledirigidos y automáticos, como en el más inverosímil relato de *science fiction*.

Por consiguiente, el estudio de la forma en que reaccionaron los creadores cinematográficos de la primera hora al asimilar el influjo de factores tan complejos, no sólo posee interés para la historia del arte que ellos cultivaron, sino que también, en un sentido amplio, reviste importancia sociológica e histórico-cultural. Esto es lo que nos ofrece la segunda entrega de *Flashback*, titulada "Los maestros de antes, hoy", donde varios de esos precursores cuyo apogeo se extiende aproximadamente entre 1914 y 1939 —Chaplin, Jean Renoir, René Clair y John Ford— han sido examinados, respectivamente, por H. Alsina Thevenet, Alfredo N. Vilariño Ochoa, Edgardo Cozarinsky y Lindsay Anderson, cuatro críticos de los cuales el último es inglés, en tanto que los restantes desenvuelven su actividad en ambos márgenes rioplatenses. En estos diversos trabajos exegéticos se advierte la reiteración constante de ciertos temas: la conmoción y también el desconcierto que provocó el advenimiento del cine sonoro; la huella que trazaron los conflictos políticos contemporáneos en la labor creativa; la celeridad de las mudanzas que sufrió el mundo circundante y que en el ánimo de los hombres, a medida que envejecían, engendró una suerte de melancólica ironía, no exenta de resentimiento o de mitigado cinismo. Asimismo, se nos indican algunos rasgos predominantes en la obra de los cineastas estudiados: Chaplin es el bufón incomparable de sus primeras películas (ésas en dos actos y con precarios decorados) que ha fracasado como intelectual, cuyo propósito es insuflar de intento en su producción más reciente aquella generosidad afectiva que su anterior comicidad, simple y sentimental, poseía en forma natural; las creaciones de René Clair, desde su regreso a Europa en 1946, ponen en evidencia un temple nostálgico y un ahondamiento de ciertos matices dramáticos en las relaciones interpersonales; Jean Renoir, en los últimos años, ha evolucionado hacia una mayor pulcritud formal, a veces en perjuicio de esa preocupación humana que trasunta sus viejas películas; John Ford quizá perdurará con mayor plenitud en aquella espontánea calidad épico-romántica que exhiben sus films más recordados. "Los maestros de antes, hoy", reúne un valioso acopio de información especializada y, por sobre todo, traza un panorama sumamente útil, tanto para el conocimiento de los creadores analizados, cuanto, entre líneas, para el estudio general de la evolución cinematográfica. Las opiniones vertidas por los autores de los cuatro ensayos parecen invitar a una visión de conjunto final cuya ausencia se torna perceptible; pese a ello, el carácter orgánico del presente volumen resulta manifiesto y constituye un mérito adicional a sus encomiables virtudes.

J. R.

ARTES PLÁSTICAS

ARTE Y EXPRESIÓN

En un artículo anterior (SUR, N° 269) hemos visto cómo la parábola de los "ismos" ha llevado a la pintura a la actual encrucijada, en que no sólo la imagen tradicional ha desaparecido, sino también ciertos cánones que se tenían por constantes para un reconocimiento de la pintura como tal y como arte. La pintura tradicional, aunque no se redujera a artesanía —lo que le hubiera restado categoría artística— requería, por lo menos, cierto grado de destreza artesanal en función de una expresión. Y este aspecto de la creación artística es lo que parece quisieran arrojar por la borda algunos movimientos contemporáneos, como el "tachismo" y el "informalismo", o bien —ya con un frenesí destructivo de los elementos pictóricos mismos— el que se conoce con la fea denominación de "arte otro".

Creo que ha llegado el momento de que, para evitar consagraciones prematuras, aparezca algún "abogado del diablo" de este nuevo arte. La crítica tiene el deber, para mantener su condición de tal, de enfrentar a todo movimiento innovador, no con espíritu retrógrado sino constructivo y depurador. Por desgracia, no siempre ocurre así; o se sigue sumisamente el camino de los innovadores —sin llegar a comprenderlos— a fin de no aparecer como pasatista, o —sin tratar de comprender— se reacciona impulsivamente contra ellos sin espíritu crítico reflexivo.

En el artículo mencionado, simple planteo general del problema, dejaba sentado que estábamos frente a un "neoplasticismo", rótulo adoptado por Mondrian para un movimiento que se halla en los antípodas y que utilicé por considerarlo de más apropiada aplicación al caso actual que al que le diera origen. Para un planteo general, eso era suficiente, sin entrar a discriminar los valores estéticos que pudieran discernirse en dicho arte. Mas ahora, para hacer de "abogado del diablo" —nombramiento que me otorgo de oficio al no haberse presentado otros postulantes— es necesario dar ese segundo paso.

La sola denominación de "arte otro" indica bien a las claras que no se lo reconoce ya como pintura. Es el empleo de ciertos materiales, no estrictamente pictóricos, en busca de otro tipo de expresión. Este "neoplasticismo" que abandona los elementos y los cánones tradicionales —más o menos permanentes— de la pintura, puede ser una nueva expresión decorativa o bien la búsqueda de una expresividad propia del material, de las texturas. Simples experiencias, por ahora, que no requieren planteos profundos, de esos que suelen caer en lo abstruso y cuyas exageraciones conceptuales inducen a suponer a estos movimientos más horros de contenido de lo que aparentan.

Limitado el "neoplasticismo" a sus justas proporciones, tiene justificación por sí mismo, pues ningún camino debe estar vedado a la expresión artística. Pero es necesario subrayar que los frutos obtenidos hasta ahora, al reducirse a la búsqueda de la nuda expresividad del material empleado, no alcanzan, en general, un gran nivel artístico. Estrechan sus posibilidades a la expresión pura y directa, ya sea la que surja

de los materiales, ya del instinto o del azar, con el automatismo implícito en el "informalismo", con la mancha, el salpicado y el chorreado. Ninguno de estos factores, por sí mismo, puede configurar una *obra de arte*. El arte supone creación, más o menos consciente, de un artista; y esa creación implica una combinatoria de diversos factores. El artista construye y compone con esos elementos, y si consigue como resultado de esta faena una obra expresiva por sí misma, habrá hecho arte.

El azar, con esos mismos elementos —colores, líneas, formas, texturas— aislados o reunidos sin intencionalidad creadora, puede proporcionarnos un mensaje estético, en cuyo caso el contemplador reemplaza al artista creador; pero sin este intermediario, el impacto estético no perdurará. Es muy posible que en un tacho de desperdicios —Leonardo se remitía a las manchas de humedad de las paredes— se dé para cualquier observador una emoción estética, captación directa como la que proporciona el espectáculo de la naturaleza o cualquier accidente de la vida anímica. Pero ni el tacho de basuras, ni la naturaleza, ni cualquier hecho aislado son obras de arte. Sólo aparece ésta cuando interviene la actividad consciente del hombre. Podrá rebajarse ésta en cierta medida, porque en la intuición creadora del artista actúa siempre el inconsciente. Pero, aunque esa intuición sea sorpresiva e inexplicable para el artista, éste se verá obligado a concretarla, y objetivarla con elementos de mayor o menor levedad material —con las diferencias que existen, por ejemplo, entre la escultura y la poesía o la música— sin lo cual no tendremos *obra de arte*. La expresión es indispensable para que una obra no se reduzca a pura artesanía, y deje, por ello, de ser artística. Pero la sola y nuda expresión —un grito, desgarrador o alegre, un gesto vital cualquiera— no es arte. Las manifestaciones incontroladas del instinto, así se traduzcan en una mancha o en un sonido, están fuera del arte. Y en lo que tengan de puramente instintivo o sean un producto contingente del azar, estos nuevos intentos del expresionismo plástico moderno se alejan, en igual medida, de la creación artística.

Está bien la repulsa de toda retórica académica para no caer en ninguna forma de "manierismo", de artificio o artesanía. Pero no debemos olvidar que en el otro extremo de la retórica académica se halla la pura expresión, que será vital pero no artística.

Vayan estas nuevas reflexiones como complemento de las anteriores para incoar el juicio crítico del "neoplasticismo" contemporáneo; y vaya también, como primera actuación del "abogado del diablo", esta denuncia: Pese a tanto alarde antiacadémico, en la proliferación de tanta obra incontrolada aparecen con harta frecuencia reiterados recursos y expresiones anodinas, indicio cierto y alarmante de un "neoadademismo"...

ALFREDO E. ROLAND

ARTISTAS JÓVENES EN LA EXPOSICIÓN DI TELLA

Las exposiciones realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes por el Instituto Torcuato Di Tella también este año sobresalieron entre las manifestaciones artísticas de una temporada nada rutinaria que contó con la presencia de figuras extranjeras de relieve, con nue-

vos grandes premios y con revisiones de lo producido hasta hoy para organizar envíos argentinos a Europa, Estados Unidos y otros países de América.

El Instituto Di Tella presentó simultáneamente "Cuatro evidencias de un mundo joven en el arte actual". Así decía el afiche que anunciaba la muestra.

Ese mundo joven estuvo representado por Antonio Tapies, pintor español; José A. Fernández Muro, hispano argentino; un conjunto de quince pintores argentinos, chilenos y uruguayos invitados al premio "del millón" y otro conjunto mayor de firmas mundiales que forma parte de la colección Di Tella siglo veinte, conocida y comentada.

Es interesante (y para muchos alentador), comprobar que la juventud sigue bajo buena estrella.

Si quisiéramos organizar cuatro evidencias de un mundo viejo en el arte actual, no encontraríamos ni un solo "hombre de edad madura" que sintiera el mínimo interés por la iniciativa.

Los pocos años que cuentan muchos de los artistas que se asoman a la consideración del público y de la crítica no constituyen ni remotamente un obstáculo para una posible repentina consagración.

Ya no se trata de que los jóvenes gocen de lo que suele llamarse el "favor oficial", sino de que los que siguen de cerca el movimiento artístico y tienen condiciones para juzgarlo están bien dispuestos a creer que los jóvenes siempre tienen razón.

Las personas individuales o sociales que representaban hace cuarenta años en nuestro país el favor oficial no solamente hubieran desconfiado de un pintor de veinticinco años sino de cualquier artista de sesenta puesto a hacer "cosas raras" con su arte.

Hoy es perfectamente al revés. Aquellas personas (individuales o sociales) que, generalmente son las que han triunfado en la vida, tienen mucho dinero, dirigen importantes empresas, forman los organismos públicos que hasta hace un tiempo fue dirigente, ya no son los bien pensantes finiseculares.

No porque hayan llegado a asimilar a Picasso o a Stravinsky que, al fin y al cabo, pertenecen a un mundo pasado, sino porque aceptan de buen grado tener en consideración toda suerte de novedades. Como si se hubieran vuelto jóvenes. ¿Puede haber algo más confortante para un artista que se inicia?

Sin embargo, esa situación, preferible, desde luego, a la que ocasionaba el salón de rechazados de París impresionista, puede provocar algunos malos entendidos. El primero de todos, creer que en las obras de arte lo que importa es la novedad. Da la casualidad que debe ser precisamente lo contrario, en toda novedad artística, lo que importa es que haya arte.

Lo verdaderamente joven y que enciende una obra por dentro como fuego escondido, es el talento, ya sea que resida en un hombre de veinte años o en uno de setenta. En ambas abre caminos nuevos, crea formas inesperadas y seductoras por misteriosa atracción que, a la larga, cautivará también a quienes no las aceptaron de entrada.

Si a igualdad de condiciones de talento el joven acopla inexperiencia, falta de cultura, torpeza técnica, insaciable ambición, deseo de ser alguien, etcétera, a veces será más visible su mensaje porque es más fuerte que el vehículo de que dispone para conducirlo, pero justamente a causa de este desequilibrio, su vehículo o medio, su realización, es decir, su arte llegará sólo a un nivel insuficiente.

Y como el arte no se agota en intenciones o en promesas —su sinónimo indiscutible es “hacer”—, todo lo que contribuye a que el hacer sea más perfecto, experiencia, cultura, técnica depurada, desapego espiritual, deseo de desaparecer personalmente quemándose por la obra hecha, de suyo no traba sino favorece la manifestación del talento.

Ahora bien, estas instancias es más probable que se den en el hombre por lo menos maduro que en el adolescente.

¿Quién negará que el último Ticiano (90 años de edad) tiene más juventud creadora que el principiante que frecuentaba la *bottega* de los Bellini? ¿Y no es conmovedor que el mismo Giovanni Bellini, que había formado a tantos maestros al final de su vida se pliegue a la nueva ola de su discípulo Giorgione? Eso es juventud. De espíritu.

Se dice que Picasso está cansado y no hace más que *piétiner sur place*. No es más que una frase.

Hagamos abstracción de una que otra obra menos feliz, como el mural de la Unesco (macanas hizo toda su vida) y veamos que las cerámicas, las esculturas y las litografías de los últimos cinco años son más “frescas” que toda su época azul.

¿Y qué decir de los Cuervos sobre el trigo, el último cuadro de Van Gogh si lo comparamos con los siniestros dibujos de su época holandesa?

¿Y el último Cézanne? Es suficiente.

Lástima que por divagar sobre la juventud del talento, que crece al revés, no comenté la exposición Di Tella. Debe haber sido porque al recordarle también me volvió a la memoria la pregunta que se formularon en voz alta tantas personas en esos días ¿A quién se elige para este concurso, a los más jóvenes, a los mejores o siempre a los mismos?

La única pista para responder la da el reglamento del premio al establecer que “serán invitados sin otra exigencia que la seriedad que revelen en el trabajo y la capacidad de invención para realizar sus obras”.

De todos modos, la exposición Di Tella fue notable por segunda vez.

Ese fuego raro que irradian los colores y las formas de un cuadro aunque no depende necesariamente de ellos, salía de las telas de Luis Felipe Noé y estaba por romper detrás de las de Rómulo Macció; giraba alrededor de las de Juan Carlos Badaracco y las de Jorge Luis de la Vega y, cubierto de cenizas, avivaba las de Aníbal Carreño.

Desde el punto de vista del fuego, poco más se puede decir de esta sección de la muestra aun cuando nada allí fue indiferente y eximios pintores como Clorindo Testa, Antonio Seguí o Sarah Grilo tuvieron su merecido lugar de honor.

De Antonio Tapies queda un recuerdo algo trágico, como si con sus obras nos hubiera metido la cabeza en el vacío para que después sepamos comprobar qué lleno de vacío está el mundo.

Y de Fernández Muro nos queda un recuerdo de luminosa perfección que reverbera en las texturas visuales exquisitas y en los colores espléndidos de sus cuadros.

HUGO PARPAGNOLI

TEATRO

NEKRASSOV

Sartre declaró que con *Nekrassov* ponía al descubierto los métodos de la prensa anticomunista y efectuaba una contribución literaria a la lucha por la paz. El primer propósito lo cumple utilizando los recursos de la sátira, que gracias a su sólida dialéctica, aquí juguetona y chispeante, dan a esta "tomadura de pelo" lo necesario para que se constituya, para el lector o el espectador, en divertido solaz. Toda la jocunda crítica a los métodos para combatir el comunismo retoza en los diálogos, mientras los sucesos que transcurren en escena les agregan en incansable movimiento un aliciente más para la atención. Tales sucesos narran dramáticamente a través de ocho cuadros extensos una "aventura" de un héroe de la mala vida ("ciento dos estafas y ni una sola condena") llamado Jorge de Valera y, convertido en Nekrassov, ministro del Interior ruso que "habría elegido la libertad". Nekrassov, dice el protagonista, "es un nombre genérico para los dividendos que cobran los accionistas de las fábricas de armamentos" y la idea genial de encarnarlo es el expediente salvador para él, perseguido por la justicia, pero también para el pobre Sibilot, que dirige en "La tarde de París" una página anticomunista y debe hallar, jugándose en ello su empleo, una nueva fórmula de descrédito soviético. Pero lo es también para el director del diario y para su directorio; y en esa inextricable malla de intereses, de Valera asume su papel y en otra modalidad de la estafa, venderá ahora sus informes falsos. En la alianza de la honradez (Sibilot) con la delincuencia (de Valera) al servicio de una causa nacional cifra Sartre la medida de la confusión y el desorden del mundo capitalista. Es lo que quiere mostrar entre las cosquillas de la sátira, desplegando ante el espectador un estado de cosas deplorable. El mundo comunista se vislumbra por contraste. Aparecen entre los personajes un resentido ortodoxo que ataca desde Occidente la burocracia soviética y pretende fundar un supuesto partido "bolchevique-bolchevique" y una joven francesa, hija de Sibilot, periodista de un diario de ideales opuestos a los de "La tarde de París". El primero está incluido, al menos por su posición negativa, entre los anticomunistas; la segunda, en cambio, presentada como el renuevo puro de la humanidad, la mujer valiente, honrada y sencilla que reflejaría un poco del "otro mundo" de la perfecta convivencia social. Incluso, esta joven va a conmover el alma cínica del estafador de Valera,

quien por unos amigos de ella amenazados renuncia a la aventura de Nekrassov y huye con la joven, quizá para adherirse también a su partido. El contraste de puros e impuros característico de la "literatura" comunista está en el fondo de esta contribución a la paz (quiere serlo porque se pronuncia en contra del rearme de Alemania). Pero Sartre, al menos como escritor, no puede negar cuánto debe a la tradición occidental. Y esto es lo que salva a su *Nekrassov*, que no es una versión en imágenes escénicas de su "filosofía de la existencia" (salvo algunas alusiones del primer cuadro) sino una sátira de excelente construcción, en la que persigue la multiplicación episódica y una línea de minuciosa exposición en cambio de la admirable concentración de algunas de sus otras piezas; y logra poner su dialéctica aguda y chispeante al servicio de un "divertissement" en que supera las limitaciones de la literatura de partido con ironía y buen humor.

La pieza de Sartre fue estrenada entre nosotros por el teatro Fray Mocho. El director y protagonista, Alberto Panelo, cumplió una tarea correcta en el primer aspecto, y sólo discreta en el segundo. Tanto el director como el conjunto de intérpretes se mantuvieron, y no podría ser de otro modo, en el plano de sus posibilidades histriónicas. No podían hacer más, pero la medida de su esfuerzo debe incluirse entre sus virtudes.

JORGE CRUZ

LAVINIA ENTRE LOS CONDENADOS

Carlo Terron es uno de los autores dramáticos italianos surgidos después de la última guerra. Según lo que sabemos, la obra estrenada por el Grupo del Sur en el teatro San Telmo es la primera que se conoce en Buenos Aires. El año pasado, durante la temporada del Teatro Stabile di Torino, la actriz Paola Borboni representó un monólogo de Terron, insuficiente para juzgarlo, y de un tono cómico opuesto al lóbregamente dramático que caracteriza a *Lavinia entre los condenados*. Otras de sus piezas son *Non c'è pace per l'antico fauno*, *Avevo più stima dell'idrogeno*, *Ippolito e la vendetta*, *Colloquio col tango*, *La libertà*, *Giuditta*, *Processo agli innocenti*, donde temas inspirados en mitos prestigiosos alternan con otros de tono más ligero. Sin embargo, la protagonista del drama que comentamos nada tiene que ver con la Lavinia de la *Eneida*, que en la interpretación alegórica medieval es sinónimo de aspectos humanos positivos: las labores, la lucha. Esta Lavinia es una mujer torva, cuyos rasgos espirituales son difíciles de precisar en la pieza, pero cuyas reacciones la revelan como víctima ya de la familia en la que ha entrado a formar parte, ya de su propia pasión. Ha sido sometida a juicio acusada de tratar de envenenar a su marido. Es absuelta, pero lo cierto es que, efectivamente, había intentado el crimen por hastío. Así lo declara a su cuñado, un sacerdote, quien a su vez conocía la verdad. De modo que ambos participan de una complicidad que se explica por el amor nacido desde la infancia y que ya no pueden ocultarse ni ocultar a los demás. La familia ha tenido en cada generación "un cura y un suicida" dice una voz misteriosa que abre y cierra la pieza. Es una especie de "fatum" que se

cumple también, con fuerza trágica, en el caso de Lavinia y de su cuñado, sacerdote éste, suicida aquélla. Terron muestra a una familia provinciana de vieja tradición: la madre dominadora, la hija cínica, el hijo (el marido de Lavinia) feo y vencido por una desesperada pasión que lo lleva a humillarse ante su mujer. También son precisas las características del ambiente, la casa solariega en el norte de Italia, en una región húmeda de arrozales, que recuerda el medio donde se desarrolla la acción de *La casa sull'acqua*, de Ugo Betti, obra de personajes exasperados. El agua lo pudre todo, así como el orgullo de esos "condenados" roe sus almas hasta precipitarlas en las mayores desgracias. Los hechos que se suceden en "Lavinia y los condenados" están demorados por un profuso diálogo en que abundan las alusiones a la fe, al bien y al mal, al pecado y la virtud, en frondosidad que contribuye a oscurecer el rostro de los personajes. Este aspecto de la pieza queda en retórica, ya que tales trascendentalismos no surgen naturalmente sino que son meros temas de conversación y expediente fallido del autor para infundir cierto tipo de grandiosidad a su obra.

La interpretación del Grupo del Sur fue desvaída. Ninguno de los actores acertó exactamente en su papel y tampoco Marcelo Lavalle, como director, logró dar interés al texto de Terrón.

J. C.

C I N E

EL PASO DEL RHIN, de Cayatte.

En las virtudes, y los riesgos, de Cayatte está la de elegir casi siempre temas límites. El tema de la pena de muerte. El tema de la libertad interior. Cayatte es lo suficientemente audaz y valiente como para no escamotearle nada a la realización de sus ideas y no las aparta del medio ambiente donde viven y se corporizan.

En *El Paso del Rhin* encarna su anécdota en dos personajes centrales, aunque en verdad todos *se juegan*. Roger, el panadero simple en ideas y sencillo en los sentimientos, que sólo conoce la jornada de trabajo junto a su horno de pan; y Jean, el periodista y *maqui* de la resistencia, de una vida sentimental a la vez rica y complicada.

Roger llega a ser feliz cuando convive con los alemanes de una aldea casi ignorada, a tal punto que una vez liberado encuentra que la vida con su familia, en París, es una prisión. Elige la libertad —su libertad— de volver a la hija del burgomaestre alemán, junto a quien alimentó en secreto un verdadero sentimiento de amor. Libertad y ser feliz y ser fiel a su destino es una sola cosa. Desvirtuarla es no ser, es romper con su destino. Roger cumple con su destino.

El problema de Jean es más difícil. Florencia, su amante, que lo quiere hasta entregarse para salvarlo de la Gestapo, es sin embargo la mujer que razona la edad, razona la comodidad y el mundo de las conveniencias, y no tiene empacho en colaborar con los tudescos por-

que es la oportunidad de llenarse de oro entre otras cosas. El sentimiento hacia Florencia produce en Jean el conflicto moral que lo haría traicionar sus convicciones por las que había renunciado a todo, hasta a la conveniencia de colaborar con el enemigo en horas de una brillante carrera periodística. Jean también elige la libertad de su corazón. Si se hubiera quedado con Florencia, a pesar de amarla tan intensamente, no hubiese sido feliz, feliz de verdad. Él, como Roger, no puede vivir una doble vida.

La libertad en Florencia es que ya se acerca a los treinta y cinco años y junto a Jean vivirá la angustia del no bienestar, de la no comodidad. Prefiere el dinero, la felicidad que otorga el lujo, la seguridad del mañana inmediato ante la proximidad de la vejez. Esa es su felicidad y su libertad.

Y finalmente Helga, la muchachita alemana traicionada por Jean en una escena culminante del film, encuentra que Roger, el hombre simple y bueno, es capaz de darle esa ternura sin la que ningún amor puede prosperar. En la sencillez de un panadero encuentra la respuesta a la pureza de aquel amor que había nacido por Jean.

Todos, en fin, se aventuran para alcanzar lo que profundamente ansían. Y eligen. A veces la felicidad está del otro lado del Rhin. A veces no. Quien necesita cruzar el río lo cruza. Quien es feliz de otra manera no lo hace. Pero todos se juegan hasta el final porque es la única manera de vivir.

Cayatte filma sin ningún virtuosismo. No hay simplicidad sino sencillez, lo que otorga al film una cuarta dimensión. El tema lo pedía, y el film surge transparente, meridiano, valeroso.

Por supuesto que los "moralistas" a diestra y siniestra se habrán enojado. ¿Cómo puede dudarse en elegir entre un destino de patriota y una mujer que fue colaboracionista, entre la patria y una mujer que se entendió con el enemigo por conveniencia y comodidad? ¿Cómo puede Roger amar a una joven alemana si los alemanes son enemigos? Pero el alma duda. El alma de los que eligen y tienen el valor de elegir.

Charles Aznavour, letrista de muchas canciones de Edith Piaff, actor de reparto casi siempre, tiene una máscara magnífica. Por momentos recuerda a Raimu. Es un corazón abierto a la cámara.

Nuestro conocido George Riviere en Jean sorprende porque parece que Cayatte, ha encontrado en él a un actor, cosa que aquí se soslayó haciéndole jugar mediocres papeles en comedias intrascendentes.

Nicole Courcel, en el complejo papel de colaboracionista pero mujer enamorada de Jean, aporta su belleza y un juego escénico medido para componer la Florencia que necesitaba esta historia.

Cordula Tranton nos da una muchacha alemana que no odia al francés, que es capaz de enamorarse de un francés a pesar del nazismo y la guerra. Eso puede ocurrir, y ocurrió, en la libertad de un alma. Cayatte tampoco escamotea la veracidad de ese destino.

El Paso del Rhin obtuvo el Gran Premio Internacional del Festival de Venecia 1960 "León de San Marcos". El premio levantó una tempestad. Cuando los "moralistas" se enojan hacen mucho ruido. Los "moralistas" son los extremistas de derecha o de izquierda, lo mismo da, del alma. Son duros, implacables. Para ellos la vida es un esquema porque tienen un esquema adentro. Si el esquema es traicionado

braman como chicos a quienes se les derrumba alguna imagen concebida en la brumosa infancia de los héroes y de los príncipes azules. Son más papistas que el papa. Es una raza de seres que está en pleno ascenso, justamente en esta nuestra época en que los valores materiales son más importantes que los espirituales. Pero hasta ellos saben que estamos en crisis, que estos días que vivimos son transitorios y no perdurarán. Quizás por eso griten más fuerte todavía para hacerse escuchar mejor y tapar cualquier grieta. En el fondo tienen miedo de sí mismos.

VALENTÍN FERNANDO

LA MANO EN LA TRAMPA, de Torre Nilsson.

Confieso que escribir sobre la última película de Torre Nilsson cohibe un poco. Ha recibido tantos halagos de la crítica nacional y espaldarazos extranjeros que cualquier opinión en contra, sobre todo en este país, supondría la sospecha de varias cosas: 1º) que uno es un amargado como todo buen porteño, y que nada le sabe bien; 2º) que es un envidioso, porque tiene varios argumentos de cine en el bolsillo que han sido bochados en los concursos del Instituto; 3º) que como aún no ha colocado nada en el cine, entonces todo lo que hacen otros le parece mal; 4º) que Torre Nilsson no me saludó el otro día en la calle Corrientes, a pesar de que hace más o menos seis años le fui presentado por primera y única vez; 5º) que ya me rechazó tres argumentos a pesar de ser muy buenos; 6º) en fin, la sexta causa, y las que siguen, las dejo a cargo de la imaginación de los lectores de SUR, aunque entre las previsibles figura, por supuesto, el ancestral sentimiento de dar la espalda al país y preferir en cambio todo lo que sea o venga de Europa.

Ahora bien, concretamente, resulta que siguiendo la filmografía de Tore Nilsson (creo que es la primera vez en nuestro cine que se puede hablar de la obra de un realizador, lo que supone cierta madurez en el camino avanzado), uno encuentra que Nilsson en realidad no ha encauzado aún firmemente su temática (me refiero casi exclusivamente a la parte literaria), mientras que su cine —dirección, encuadre, adaptación, montaje, en fin, todo lo que se refiere específicamente a su labor de director—, ha ganado en madurez y calidad.

En los últimos tiempos Nilsson intentó por dos veces apartarse de su clima temático. En *Un Guapo del 900* casi alcanza una medida de realizador cabal, aunque la obra de Eichelbaum no daba textualmente para una película. Algo se quedó en el tintero de Nilsson. Hubiera sido necesario adaptar la obra de Eichelbaum, pero Nilsson respetó al máximo el drama. En *Fin de Fiesta*, que en cierto modo continúa con esa temática "argentinita" (en el mejor sentido que tiene la palabra), sucedió el caso inverso. La adaptación de Nilsson no supo condensar la extensión, los hitos esenciales de la anécdota, y la novela superó en cierto modo a la película.

Los dos films fueron una laguna en la temática de Nilsson, que es otra. Nilsson es un introvertido y su lenguaje de imágenes busca expresar la riqueza de ese mundo interior. No es casualidad que él

haya filmado *La Casa del Angel* y *La Caída*, donde de alguna manera los héroes novelísticos chocan con un medio ambiente adverso, distorsionado.

En *El Secuestrador*, basado en un cuento de Beatriz Guido, a mi modo de ver la mejor película de Nilsson, el mundo literario aparecía captado con una profundidad fotográfica y una sobriedad de recursos que hacían pasar por alto los evidentes baches del tema: un cerdo que devora a una criatura, una violación en un cementerio, etc. Siempre eran hechos extremos (pueden ocurrir, claro está, lo sabemos) que no estaban engarzados dentro de la historia como situaciones dramáticas, sino que sorprendían por una violencia gratuita que hacía caer el film en lo truculento.

En *La Mano en la Trampa* el error se repite. El nudo dramático de esta obra gira alrededor de una sola situación de tinte bien melodramático. Todo el suspenso está dado por un ser deforme que es ocultado en la habitación misteriosa, y donde en cambio vive la tía defraudada. Ya no hay aquí situaciones violentas aisladas, sino que el peso del film recae todo en una sola situación extrema, que inclusive crea el clima, el suspenso, como dijimos antes. El personaje que encarna María Rosa Gallo tiñe toda la película de algo insólitamente anormal que de ninguna manera le da calidad al trabajo sino que lo desmerece.

No es gran guiñol como se ha dicho por ahí. Es melodrama de cabo a rabo, y no del mejor gusto, precisamente. Inclusive arrastra a una actriz de la calidad de María Rosa Gallo a un plano inclinado que no puede salvar porque el texto no da pie para ello.

Por un lado hay un mundo literario de Beatriz Guido, y por el otro la temática de Torre Nilsson. Aún no se han amalgamado como para dar por resultado un gran film. De verdad que lo lamentamos. Nilsson ha inyectado al mediocre cine nacional —nos referimos al actual— un soplo renovador, una cultura, una inquietud que le hacían falta imprescindiblemente, pero que aún no se ha plasmado en imágenes.

Con el cine de Torre Nilsson sucede lo que antes pasaba con el teatro independiente. Era un teatro distinto que aportaba por primera vez textos distintos, nacionales o extranjeros, y uno perdonaba evidentes gaffes de toda índole en un afán comprensivo. Han pasado varios años, muchos años desde la barraca del Teatro del Pueblo. Ahora se puede ver buen teatro independiente. Hasta varias de las figuras del teatro comercial de hoy han surgido de allí. Hoy le exigimos cada vez más a ese teatro no profesional, porque en el ánimo del espectador está la certidumbre de que existe un solo teatro: el bueno.

Con Torre Nilsson, y toda la pléyade joven y pujante que lo sigue, tal vez sucederá lo mismo dentro de un tiempo. Cuando Nilsson comprenda que no todo consiste en *épater les bourgeois*, sino en hacer cine de verdad empezando desde el principio, es decir, desde una temática valedera y no distorsionada sólo para eso, para *épater les bourgeois*, entonces el nuevo cine argentino ganará en altura y profundidad frente a gente que poco o nada tiene que decir. El cine bueno es uno, como el teatro. Torre Nilsson tiene algo que decir. Murúa, Kohon y Feldman también. Lo prueba *Shunko*, a pesar de las limitaciones del tema. El secreto, siempre, está en encontrar la difícil unidad entre tema y realización.

En cuanto a la interpretación de *La Mano en la Trampa*, se insiste

con actores jóvenes que no vibran y cuya formación dramática aún se resiente mucho.

La fotografía, sobre todo los primeros planos, muy bien. La música fuera de lugar. Hay un *piazzolismo* que aún está en el banquillo de los acusados.

V. F.

NOTICIA

La División de Filosofía y Letras y Ciencias del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana ha iniciado la publicación de un Diccionario de la literatura latinoamericana. Hasta ahora han aparecido las entregas dedicadas a Bolivia, Colombia y Chile. A la Argentina le han correspondido dos volúmenes: uno que incluye a los autores muertos, otro a los que viven. Toda obra de carácter antológico adolece de omisiones más o menos sorprendentes. Por otra parte, este tomo —cuidadosamente presentado, pese a estar impreso en el sistema rotaprint— es una especie de borrador de lo que será la edición definitiva. Pero aun hechas esas dos salvedades, no se puede dejar de señalar el relieve peculiar que adquieren ciertas (bastante numerosas) omisiones ante ciertos extensos artículos dedicados a quienes sólo tangencialmente están vinculados con la literatura. Y como todos los autores mencionados son considerados como de primera línea, ¿qué significado habrá que dar entonces a que no aparezcan los nombres de Arturo Cerretani, Julio Cortázar, Osvaldo Horacio Dondo, Carmen Gándara, Carlos Mastronardi, Manuel Peyrou y entre los más jóvenes Marco Denevi, Alberto Girri, Federico Peltzer —para citar unos poquísimos ejemplos? Un diccionario debe aspirar a ser una obra seria y objetiva: algunos artículos de éste lo son; la mayoría no parece estar dictada por esa aspiración; las omisiones parecen responder a consideraciones extraliterarias. Es una lástima.

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

Antes de partir para los Estados Unidos, invitado para dictar un curso sobre literatura argentina en la Universidad de Texas y a recorrer el país en viaje de estudios, JORGE LUIS BORGES rindió homenaje a Sarmiento al cumplirse el siglo y medio de su nacimiento. El original escritor francés ETIEMBLE es autor del más completo estudio sobre Rimbaud que se conoce y actual profesor en la Universidad de París, dictó en 1957 una serie de conferencias en Buenos Aires. El joven poeta argentino CARLOS F. GRIEBEN —que fuera agregado cultural en Bonn y acaba de ser acreedor de uno de los premios del Consejo del Escritor— presenta a la poetisa alemana INGEBORG BACHMANN. Con motivo del debate sobre la "Ley de defensa de la Democracia" y ante la inminencia de una arbitraria e incongruente ley de censura, H. A. MURENA expone sus puntos de vista. FRANCISCO AYALA —sociólogo y ensayista de reconocido prestigio, además de narrador— actualmente enseña en universidades norteamericanas. ENRIQUE MOLINA fue el primero en obtener el "Premio Martín Fierro", otorgado por la Sociedad Argentina de Escritores a su libro LAS COSAS Y EL DELIRIO. Se halla de vuelta en Buenos Aires luego de viajar durante años. El poema que se publica forma parte de un libro próximo a aparecer.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Claribel ALEGRIA *Huésped de mi tiempo* (Américalee, Buenos Aires, 1961); Germán ARCINIEGAS: *América mágica II: Las mujeres y las horas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1961); Rodolfo ALONSO: *Gran Bebé* (Buenos Aires, 1960); Enrique ANDERSON IMBERT: *Historia de la Literatura Hispanoamericana II, Epoca contemporánea* (Fondo de cultura económica, México, 1961); Carmen ABALOS: *Sencillamente* (Editorial universitaria, S/L, 1961); Ciro ALEGRIA: *El mundo es ancho y ajeno* (Losada, Buenos Aires, 1961); Ignacio B. ANZOATEGUI: *Manuel Gálvez* (Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Lázaro BARBIERI: *La integración de Latinoamérica* (Troquel, Buenos Aires, 1961); Poló BARDIN: *Pirayú* (Kraft, Buenos Aires, 1961); Delia BERRO: *Mar* (Buenos Aires, 1961); Hans BUNTE: *Ciro Alegria y su obra* (Lib. Juan Mejía Baca, Lima, 1961); René BULMAN: *Introducción a la Política* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Alberto Oscar BLASI: *El enamorado* (Colombo, Buenos Aires, 1960); Silvina BULLRICH: *Un momento muy largo* (Sudamericana, Buenos Aires, 1961); Américo CALI: *Coplas del amor en vano* (Donadei, Buenos Aires, 1960); Amiya CHAKRAVANTY: *A Tagore Reader* (Macmillan, Londres, 1961); *Conocimiento y desconocimiento de América* (Monografías publicadas por la Unión Panamericana, Washington, D. C., 1961); Domingo CASADEVALL: *El teatro nacional* (Cuadernos de las Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Lawrence DURRELL: *Mountolive* (Sudamericana, Buenos Aires, 1961); Alejandro Dumas: *Montevideo o la Nueva Troya* (Fabril, Bs. As., 1961); Hellen FERRO: *No hay burlas con el Señor* (Goyanarte, Buenos Aires, 1961); Anatole France: *El jardín de Epicuro* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Carlos A. FOGLIA: *Cesáreo Bernaldo de Quirós* (Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Graham GREENE: *Un caso acabado* (Sur, Buenos Aires, 1961); Beatriz GUIDO: *La mano en la trampa* (Losada, Buenos Aires, 1961); Enrique de GANDIA: *La independencia americana* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Franz GRILLPARZER: *El pobre músico* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Edgardo Ubaldo GENTA: *Flamero* (Montevideo, 1967); Sergio GOLWARZ: *126 ensayos de bolsillo y 126 gotas tóxicas* (Libro Mex, México, D. F., 1961); Eduardo GONZALEZ LANUZA: *Los martinfierristas* (Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Stanislaus JOYCE: *Mi hermano James Joyce* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Bernardo KORDON: *Vagabundo en Tombuctú y Alias Gardelito* (Losada, Buenos Aires, 1961); Mario LESING: *Paradoja del cisne* (Ed. El Matadero, Buenos Aires, 1961); Maurice LEENHART: *Do Kamo* (Eudeba, Buenos Aires, 1961); Emilio Alejandro LAMOCHÉ: *El barrio* (Fondo Editorial de la Municipalidad de Santa Fe, 1961); José Luis LANUZA: *Pintores del viejo Buenos Aires* (Cuadernos de las Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Pedro César MALVIGNE: *Llanto por Luisa* (Difusión, 1961); Juan B. MANSO: *Septentrión* (Sophos, Buenos Aires, 1961); José Luis MUÑOZ ASPIRI: *Capricho italiano* (Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Ismael MOYA: *Ricardo Rojas* (Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, 1961); Edgardo A. PESANTE: *Sitiados y Obando* (Castellví, Santa Fe, 1961); Jorge Oscar PICKERHAYN: *Psicopedagogía musical* (Ed. Casa Lottermoser, Buenos Aires, 1961); Valentín de PEDRO: *Vida de Rubén Darío* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Narciso POUSA: *Ricardo E. Molinari* (Ed. Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961); Juan Oscar PONFERRADA: *Ezequiel Soria, propulsor del teatro argentino* (Cuadernos de las Ed. Culturales

Argentinas, Min de Educación y Justicia, 1961); Pier Paolo PASOLINI: *Muchachos de la calle* (Fabrill, 1961); PESSOA: *Poemas* (Fabrill, Buenos Aires, 1961); Romilio RIBERO: *Tema del deslindado* (Colombo, Buenos Aires, 1961); Agustín RODRIGUEZ: *¿Dónde está el hombre?* (Ed. Diario La Capital, Mar del Plata, 1961); Florencio SANCHEZ: *Representative Plays* (Translated by Willis Knapp Jones, Gráfica Panamericana, México, D. F., 1961).

ÍNDICE

<i>Sarmiento</i> , por Jorge Luis Borges	1
<i>Aragon y Claudel</i> , por Etiemble	3
<i>Esquema de Ingeborg Bachmann</i> , por Carlos F. Grieben	21
<i>Salmo</i> , por Ingeborg Bachmann	23
<i>Historia de algo que ocultamos</i> , por H. A. Murena	26
<i>Baile de máscaras</i> , por Francisco Ayala	34
<i>Hermano vagabundo muerto</i> , por Enrique Molina	41

CRÓNICAS

<i>El escritor y el desierto</i> , por Luis de Elizalde	45
<i>Ernest Hemingway: Las muertes sucesivas de Achab</i> , por Carlos Viola Soto	46
<i>Observaciones sobre Molloy</i> , por Mario A. Lancelotti	50

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

M. A. L.: <i>Esencia y formas de lo trágico</i> , de Karl Jaspers	52
Héctor Oscar Ciarlo: <i>La clepsidra</i> , de Michele Federico Sciacca	53
Edith Beatriz de Kroon: <i>Nuestra Psiquiatría</i> , de Gregorio Bermann	55
Jaime Rest: <i>Unamuno and English Literature</i> , de Peter G. Earle	57
Hilda Burghi: <i>Crónica florida del mestizaje de las Indias</i> , de Alberto M. Salas	58
Jaime Barylko: <i>Las transformaciones del hombre</i> , de Lewis Mumford	60
Ignacio Díaz de Céspedes: <i>Los vagabundos del Dharma</i> , de Jack Kerouac ..	62
Rosa Chacel: <i>Esven</i> , de Arturo Jacinto Álvarez	65
César Magrini: <i>Borburatá</i> , de Ramón Díaz Sánchez	68
Augusto Raúl Cortazar: <i>Cancionero tradicional argentino</i> , recopilación de Horacio J. Becco	69
Oscar Hermes Villordo: <i>Poesía precolombina</i> , selección de Miguel Ángel Asturias	72
Fryda S. de Mantovani: <i>En un mundo de fugitivos</i> , de Carmen Conde	72
O. H. V.: <i>Cancionero de Samborombom</i> , de Enrique Azcoaga	75
C. M.: <i>Vengo a dar testimonio</i> , de César Rosales	76
C. M.: <i>La semilla muerta</i> , de Ana Gándara	77
C. C.: <i>Quaderni Italiani di Buenos Aires</i> , publicados bajo la dirección de Umberto Cianciolo	79
J. R.: <i>Flashback 2: Los maestros de antes, hoy</i>	82

ARTES PLÁSTICAS

<i>Arte y expresión</i> , por Alfredo E. Roland	84
<i>Artistas jóvenes en la exposición Di Tella</i> , por Hugo Parpagnoli	85

TEATRO

Jorge Cruz: <i>Nekrassov; Lavinia entre los condenados</i>	88
--	----

CINE

Valentín Fernando: <i>El paso del Rhin; La mano en la trampa</i>	90
--	----

NOTICIAS	90
----------------	----

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS	95
--------------------------------	----

BIBLIOTECA

Este número 273
de SUR se termi-
nó de imprimir el
día 6 de noviem-
bre de mil no-
vecientos sesenta
y uno en los talleres gráficos
Américalee, Tucumán 353,
en Buenos Aires, Re-
pública Ar-
genti-
na.

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: Tucumán 685, 2º - D
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

Graham
GREEN

Un Caso Acabado

"SU ULTIMA Y MAS
GRANDE NOVELA" *"Time"*

El tema de esta novela, la búsqueda de Dios por un hombre que es un triunfador en la vida pero que moralmente es —al igual que ciertos leprosos— "un caso acabado", se desarrolla en un leproso de la jungla congoleña. A tal lugar arriba un día el protagonista, Querry —apellido que en inglés suena como "indagar", "interrogar"—, para participar de una cautivante aventura interior y externa, tras la cual quedará en el ánimo del lector como uno de los más importantes personajes de la extraordinaria galería de Graham Greene.

Cabe hacer notar que la presente novela se publicó en primer término en su versión sueca. Ello —sumado a otras circunstancias— ha hecho que en círculos literarios internacionales se pronostique que esta obra será consagrada con el Premio Nóbel para 1961.

SUR

INDEPENDENCIA 802 / 23-9603 / BUENOS AIRES

JAMES JOICE

LA NOCHE
DE ULISES

Dos hombres, uno un hombre de mediana edad, otro un joven, que han recorrido las calles de Dublín desde la mañana, llegan ahora la Ciudad Nocturna. La ciudad nocturna de una ciudad, cualquier ciudad. Pero también el cubil de la Hechicera, Circe, que puede convertir en bestias a los hombres. Estos dos son, en los registros de la ciudad de Dublín, Leopold Bloom y Stephen Dedalus; en un libro más antiguo son Ulises y Telémaco, el padre en busca del hijo, el hijo en busca del padre.

INDEPENDENCIA 802

SUR

La doctrina
de la no-violencia

LANZA DEL VASTO

LAS CUATRO PLAGAS

También nuestra civilización de Occidente ha terminado por llegar al borde del abismo. Lanza del Vasto —maestro espiritual cuyo prestigio se ha afianzado tanto a través de sus libros como mediante su obra en el *Arca*— analiza en estas páginas *las cuatro plagas* en las que se ve las causas del continuo fracaso de las civilizaciones: *miseria, servidumbre, guerra y sedición.*

SUR

INDEPENDENCIA 802

LIBRERIAS RECOMENDADAS

Librería RODRÍGUEZ

Libros en Español e Inglés
Textos en Inglés
Revistas Extranjeras

Suscripciones

SARMIENTO 871

35-8125/26

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANCAISES

LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES

REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES

ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA
"SARMIENTO"

LIBERTAD 1214-20

T. E. 41-4792-9500

Librería
PREMIER

CIENCIA Y TECNICA
POLITICA - DERECHO
ECONOMIA Y COMERCIO
SOCIOLOGIA - PSICOLOGIA
FILOSOFIA - RELIGION
LITERATURA - HISTORIA
ARTES - TEATRO - POESIA

Av. CORRIENTES 1583
T. E. 46-6116

Carola

AV. LIB. GRAL. SAN MARTIN 13.777
T. E. 792-9966 - MARTINEZ

LIBROS: castellano - inglés
francés - alemán - arte
y regalos exclusivos

Sábados y Domingos abierto

Librería HUEMUL

- textos primarios
- secundarios y
- universitarios

solicite nuestros catálogos

SANTA FE 2237 - 83-1666

Buenos Aires

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

Noviembre: AL HELD

Diciembre: NILDA NUÑEZ DEL PRADO (joyas)
ARTISTAS EUROPEOS (litografías)

MAIPÚ 962 T. E. 31 - 2527
BARATA RIBEIRO 578

COPACABANA

BUENOS AIRES
RIO DE JANEIRO

GALERIA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

GALERIAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

RIOBOO

GALERIA DE ARTE

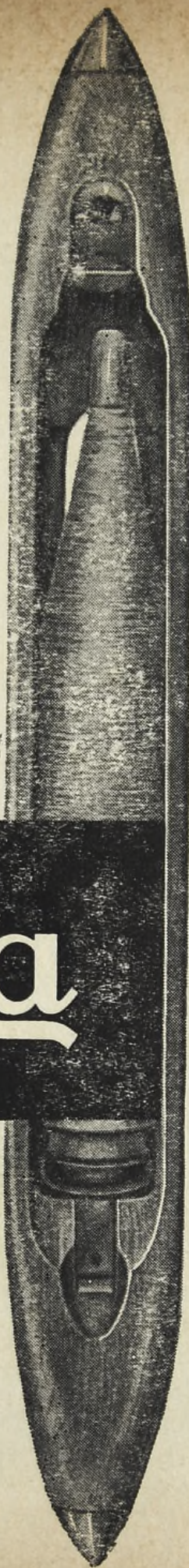
FLORIDA 948

Tel. 32 - 2544

**Cada
minuto
de
cada
día,
para
cada
argentino**

Grafa

**teje
calidad**



A través del tiempo, sus prestigiosos artículos: SABANAS "GRAFA", de calidad indiscutida y rendimiento insuperable, tanto en blanco como en su vistosa gama de colores... CAMISA Y PANTALON "OMBU", las prendas que han sido creadas especialmente para el hombre que trabaja... TELAS PRE-ENCOGIDAS "GRAFA", garantía de calidad y duración en toda aplicación... han respondido plenamente a todo lo que el público esperaba de ellas. Es por eso que "GRAFA" configura hoy un potente esfuerzo industrial que acrecienta considerablemente el prestigio de la industria argentina.

**DIEZ FABRICAS
OLIVETTI:
IDENTICOS
METODOS,
IDENTICAS
MAQUINAS**

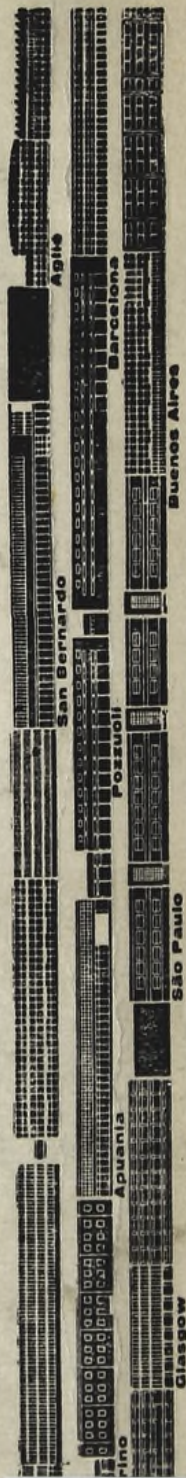


En estos establecimientos se fabrica según un plan común de trabajo unificado. Los métodos productivos están a la vanguardia de la actual tecnología. Olivetti de ambos continentes promueven e intercambian valiosas experiencias. Los materiales empleados, las pruebas, los controles, los criterios para seleccionar el personal, son idénticos en todo el mundo. Existe una política de asistencia a los clientes que, asimismo, en cada uno de los países del mundo, los mismos caracteres de continuidad y de eficiencia. En cualquier lugar en que se escriba y se calcule, el mismo espíritu de participación industrial y estilo comercial que se asocian al nombre de la Olivetti



olivetti

Olivetti Argentina S.A.
Buenos Aires - San Martín 800



S1CJ.15.1.