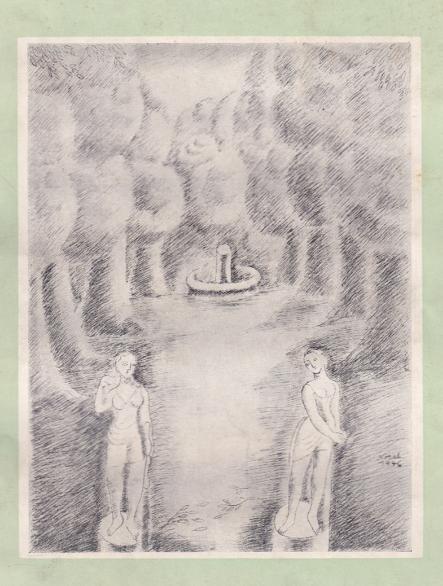
ABAB

LOSANALES

DE BUENOS AIRES



EN ESTE NÚMERO, PARCIALMENTE DEDICADO A WELLS, COLABORAN

RICARDO BAEZA
ADOLFO BIOY CASARES
JORGE LUIS BORGES
RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN
CECILIA INGENIEROS
DORA KRINER
B. LYNCH DAVIS
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
MANUEL MUJICA LAINEZ

SILVINA OCAMPO
CARLOS PÉREZ RUIZ
ULISES PETIT DE MURAT
MANUEL PEYROU
MANUEL PINEDO
NORAH BORGES
ANDREU DAMESON
MARIE ELIZABETH WREDE
AMANDA MOLINA VEDIA





LOS ANALES

DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: JORGE LUIS BORGES

SUMARIO

RICARDO BAEZA: H. G. WELLS	3
ADOLFO BIOY CASARES: ELOGIO DE WELLS	6
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: WELLS	8 4
JORGE LUIS BORGES: EL PRIMER WELLS	20 🗸
MANUEL MUJICA LAINEZ: A MI RETRATO, POR MANUEL	
ÁNGELES ORTIZ	23
SILVINA OCAMPO: FRAGMENTOS DEL LIBRO INVISIBLE .	24
ULISES PETIT DE MURAT: LA CASA	34
CARLOS PÉREZ RUIZ: MUERTE IMPENETRABLE	36
RAUL GONZÁLEZ TUÑÓN: POLKA DE LA TARJETA DE	
CARTÓN	49
CECILIA INGENIEROS: LA DANZA EN LOS ESTADOS	
UNIDOS	51
DORA KRINER: MÚSICA	55
MANUEL PINEDO: PINTURA	58
MANUEL PEYROU: CINEMATÓGRAFO	61
B. LYNCH DAVIS: MUSEO	63

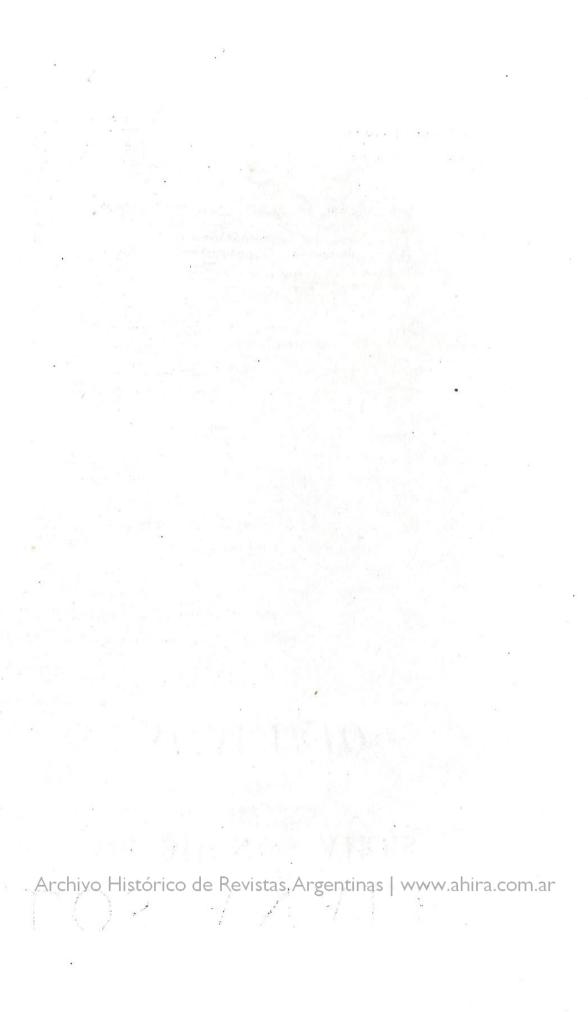
PORTADA: NORAH BORGES

ILUSTRACIONES: ANDREU DAMESON, AMANDA MOLINA VEDIA Y MARIE ELIZABETH WREDE

Dirección Editora: LOS ANALES DE BUENOS AIRES



AÑO I — Nº 9 SEPTIEMBRE 1946





Dibujo de Marie Elizabeth Wrede

H. G. WELLS

f I L mondo pareva diminuito de valore ... Estas palabras de la marcha funebre por la muerte de Ricardo Wagner que termina Il Fuoco nos vienen instintivamente a la memoria cada vez que desaparece alguien que ocupaba un gran sitio, intelectual o sentimentalmente, en nuestra vida. Pero d'Annunzio no se refiere a nuestro mundo, al mundo personal de cada uno, por ancho y esplendoroso que pueda ser, sino al mundo, y a aquellos hombres que con su obra o su acción lo han acrecentado y enriquecido, a aquellos cuya desaparición supone un empobrecimiento o una pérdida para todos sus semejantes —o para los mejores de ellos cuando menos.

La dificultad, dirán algunos, es determinar quiénes son estos "mejores". ¿Serán los más grandes, los más inteligentes, los más geniales, los creadores de bellezas o de valores nuevos, los que mejor hicieron en obra o en acto: en las artes, en las ciencias, en la vida social? También sin duda: "lleva quien deja" y a thing of beauty is a joy for ever. Pero pienso que aún hay quizás un signo mayor de la grandeza, más grande si menos perdurable; y esta misma Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

posible caducidad aumenta la grandeza. Es el signo de los que, antes que su gloria o su propia eternidad, o simplemente la realización de sí mismos, buscaron el bien de los otros hombres, el sostener y elevar su vida moral, el ayudarles no ya a conllevar la vida, sino a tener un ideal que la rebase. Estos hombres maestros y pilotos de muchos hombres, son siempre muy contados; en ocasiones puede transcurrir una época entera sin ninguno; y las condiciones que exige su misión son arduas y diversas, y difíciles de aunar. Su autoridad intelectual y moral tiene que estar firmemente asentada y que ser, pese a todas las restricciones individuales, universalmente reconocida; su voz ha de tener una vasta resonancia, capaz de traspasar todas las fronteras y de alzarse por encima de sí propio y de todo concepto de patria, de hablar al mundo entero y no tan sólo a una porción de él, de buscar el futuro y no atenerse tan sólo al presente.

Sí, son muy contados los hombres que pueden hablar así, aquellos cuya existencia es un beneficio, una seguridad y una esperanza para todos los hombres de buena voluntad, y su desaparición es una catástrofe para la especie. Ayer (un ayer reciente, pues sólo desde hace pocos años el mundo, como unidad social, existe, y la voz de un hombre puede llegar a todos sus rincones), ayer, fué Tolstoy; hoy, eran Bernard Shaw, Wells, Gandhi (este último, sin embargo, más en el campo moral y menos en el intelectual, y también con una proyección más nacional que los dos primeros).

Pero he aquí que hay ya que borrar de la lista brevísima el nombre de Wells, que acaba de morir.

H. G. Wells era sin duda uno de los más grandes escritores de la época, y desde luego uno de los más triunfantes. Escritor de varia ficción —con algunos cuentos y novelas que puede creerse, sin gran riesgo, llamados a perdurar, como obras maestras del género, y que seguramente no olvidarán tan pronto quienes los hayan leído—, ensayista, historiador, sociólogo, cronista, memorialista, la personalidad de Wells es multiforme y su obra extensísima, probablemente la más extensa de los escritores coetáneos. Fué también, en parte, gracias a una preparación científica de que, en general, suelen carecer los hombres de letras, un prodigioso vidente del porvenir, dotado de una imaginación singularísima, que le permitió prever una porción de maravillas de la mecánica y la ciencia, algunas (como el avión, el tanque, la radioactividad, etc.) cuya realización hemos ya visto, otras que es de desear no lleguemos a ver.

Es posible que, con el tiempo, su gloria descanse sobre todo en algunas de sus obras más puramente literarias: La Máquina del Tiempo, La Visita Maravillosa, La Guerra de los Mundos, El Huevo de Cristal, El País de los Ciegos, La Isla del Dr. Moreau, La Llama Inmortal, etc., pese a esas deficiencias de estilo que le reprochan los estilistas a ultranza. Pero, durante su vida, para nosotros su significación y su influencia social y moral han sido aún más esenciales. Como seguramente lo eran también para él, y debe recordarse que ese sentido social y moral jamás estuvo ausente ni aun de su obra más temprana, como puede advertirse, por ejemplo, en las citadas.

Mente lúcida, de una amplisima cultura e información histórica y social, sin prejuicios ni vanidades, ni otro propósito que la consecución de la verdad, por encima de todos los partidismos y nacionalismos, observador atento del presente y vigía sagaz del porvenir, su gran preocupación, la meta de todos sus esfuerzos, fué la mejora de la humanidad, el advenimiento de un mundo más justo, más habitable, en que todos los hombres pudieran vivir decentemente y dar lo mejor de sí mismos.

Nadie, en este sentido, tuvo una fe más firme, más constante y más encendida en la perfectibilidad del hombre. Nadie creyó más ahincadamente en sus posibilidades, en los resultados asequibles de la solidaridad humana. Su entendimiento, su voluntad, su espíritu entero estaba en los antípodas del escepti-

cismo. Nada aborreció tanto como esa actitud desengañada e irónica, cuyos verdaderos cimientos son el egoísmo y la indiferencia hacia el prójimo, que afirma que "los hombres serán siempre los mismos y el mundo siempre un campo de batalla".

"No es ésta una ociosa profecía. No es un sueño —escribe al final de sus artículos sobre la fallida Conferencia de Washington en 1921, después de describir el mundo sano, próspero y libre que entrevee.— Un mundo semejante sería el nuestro hoy mismo si pudiésemos volver hacia su comprensión la mente de los hombres. Todas estas cosas pueden ser llevadas a cabo; este mundo más hermoso está a nuestro alcance. Puedo hablar de ello hoy con la misma seguridad con que en 1920 dije que los hombres podían volar.

"Tan firmemente creo en este gran mundo pacificado, que yace tan contiguo al nuestro, pronto a existir en cuanto nuestra voluntad lo quiera, que sé que iré ya por este mundo de desorden y tinieblas como un desterrado, haciendo todo lo que en mí esté para el advenimiento de este mundo de mi deseo, unas veces con esperanza, otras sin ella, hasta el día de mi muerte."

H. G. Wells cumplió su promesa. Ninguno trabajó más tenazmente en su ideal de altruísmo y de amor al hombre, hasta el día mismo de su muerte. Esa fe y ese amor es lo que nos hace tan entrañable su memoria, lo que confiere tal importancia a su obra y su influencia, lo que le da derecho, como pocos hombres lo tuvieron, a descansar en esa paz perdurable que él soñó sobre la tierra para todos los hombres.

RICARDO BAEZA



ELOGIO DE WELLS

En este mundo de ecos y de sombras, de tiranos que repiten a tiranos, de poetas que repiten a poetas, de muchedumbres que repiten a un solo imbécil que repite las mal medidas cantilenas plagiadas por monótonos canallas, la clara inteligencia de Wells incontaminadamente buscaba la verdad —no la verdad del teólogo, acabada como un reloj; la verdad de los investigadores, el fragmentario rostro de una moneda enterrada, del tamaño del universo.

Con Wells muere la más activa inteligencia que defendía, contra los ídolos de la apasionada confusión, la dignidad del hombre y lo que podríamos llamar el buen espíritu científico del siglo XIX. Con él también se apaga uno de los mágicos manantiales del mundo: el increíble manantial que produjo la justa argumentación de The Conquest of Time y Crux Ansata, la compleja imagen de la vida de The Bulpington of Blup y A Propos of Dolores, las fantasías, poéticas e intelectuales, de The Time Machine, The Island of Doctor Moreau, The Invisible Man, The First Men in the Moon.

En su carrera literaria no falta esa crepuscular tonalidad de la frustración que hace más grande y más hermoso el desesperado destino de los hombres. Diríase que un día Wells sintió la vanidad de la forma; abandonó —aunque nunca definitivamente— sus rigurosos y afortunados relatos fantásticos y, con brillante elocuencia, escribió novelas, pensadas enérgicamente y construídas con sabia despreocupación; en sus últimos años publicó libros polémicos, casi tan desordenados como la realidad que los provocaba. Una deleitada admiración del estilo y una plena coincidencia en las aversiones no me ocultan que las primeras obras de Wells son las inmarcesibles y las perfectas.

Vivió y escribió con abundancia, con gusto, con irreductible coraje. Tenía la certera y múltiple versación de los grandes varones del Renacimiento. Estaba interesado en la vida y, con escándalo de los especialistas, su mente honesta y perspicaz indagaba todos los problemas. A manera de ejemplo recordaré su crítica de la pretendida suspensión de la ley de causalidad en la física atómica, suspensión muy grata a los amigos del caos (The Rediscovery of the Unique y Experiment in Autobiography, V. 2). Wells ha discurrido sobre el arte de componer novelas, sobre la naturaleza del tiempo y sobre la relatividad, sobre la biología, la geología, la historia, la política, la religión. Últimamente escribió, con animosidad predilecta, contra la monarquía, el racismo, el localismo (véase el agradable incidente del traje nacional birmano, en Travels of a Republican Radical in Search of Hot Water), el patriotismo, el partido comunista y la religión católica.

Con la muerte de Wells el mundo se empobrece. Lector, ya que no podemos ser tan lúcidos ni tan complejos como Wells, seamos tan valientes, tan sinceros, tan generosos; con igual ardor luchemos contra las mezquindades, las confusiones, las injusticias; con igual ardor defendamos y honremos la inteligencia.

ADOLFO BIOY CASARES



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira-com.ar

WELLS

Es indiscutible que Wells asignaba mucho mayor importancia a su personalidad que a su persona, a su inteligencia que a su vida, y esto encendió en su alma un conflicto entre su intuición sobrenatural y su obediencia a los dictámenes de la ciencia dogmática. Es el veredicto que suscita su Autobiografía (que comienza: "Este cerebro mío nació...") y toda su obra. Fué el panegirista de la civilización fabril y el profeta de la sociedad regimentada por la ciencia, venciendo sus náuseas de un hedor que lo circundaba, y que era precisamente el de la descomposición en los tubos de ensayo, de esa civilización mecanizada.

En su optimismo ingenuo y en su ilimitada generosidad asignó un valor superlativo a los productos de laboratorio y a la capacidad del hombre domesticado para realizar con su destino algo por lo menos parecido a lo que está realizando con las fuerzas físicas de la naturaleza. Para la ciencia y para el hombre de ciencia, Wells representa el prototipo más peligroso del hereje del saber, pues utiliza sus postulados para extraer conclusiones arbitrarias. Kant lo expresó con escrupulosidad muy suya y a la vez en nombre de todos sus congéneres: "...opino que sería deshonrar el carácter de la filosofía, si se la usara para afirmar con una especie de ligereza libres divagaciones del ingenio con alguna verosimilitud, aun cuando se declarase que sólo se haría con fines de diversión..."

Suponiendo que el escritor tenga derecho de invadir todas las jurisdicciones (sin hacer el juego al caos de que se aprovechan los pillos), no debe considerarse investido con ninguna representación oficial de las disciplinas científicas, ni debe alegar su investidura doctoral en cualquiera de esas disciplinas (ni siquiera en la festiva subrogación con que Mefistófeles se finge Fausto), para deducir con pretensión profesional la legitimidad de sus cavilaciones.

Como escritor, el hombre de ciencia no puede ignorar que las ciencias instituyen un país en un territorio orbicular inmenso, explorado y organizado con una finalidad muy particular, y que sus ambiciones de imponer al resto del mapa espiritual el imperio de sus propias leyes, supera la legalidad de toda tribu conquistadora. El mundo del escritor —del poeta, del novelista, del dramaturgo— es todo lo excedente en ese orbe, si pretende conservar la dignidad de su propia investidura. La ciencia es un instrumento auxiliar del conocimiento y para él la vida ha de ser un espectáculo que se observe con ojos de artista y con ojos de sueño en el seno de la misma naturaleza, de la misma sociedad, de la misma meditación, y no en los gabinetes universitarios. Conferir un valor normativo absoluto a la ciencia para comprender el sentido de las cosas, es renunciar a la intuición directa de las cosas, a sus vivencias, mecanizar la mente y la sensibilidad, ponerse una librea de instituto. Estas aseveraciones de Romain Rolland son persuasivas: "La vida política de una nación no es más que el aspecto superficial de su razón de ser. Para penetrar en su vida interior, fuente de su actividad, es menester penetrarla hasta su alma por medio

de la literatura, la filosofía y las artes, que es donde encuentran su mejor reflejo las ideas, pasiones y sueños de todo un pueblo".

Wells confió en que la ciencia resolviera los problemas de la justicia y del destino del hombre en sociedad por avasallamiento de sus otros órganos de exploración. Mejor dicho, confió en una filosofía ingenua extraída de un estadio ingenuo de la evolución de las ciencias físicas y biológicas, cuando habían resuelto fijar con carácter dogmático algunos principios lógicos abstraídos de observaciones imperfectas. Las leyes de las sociedades no son las leyes de Kepler, las leyes de la psicología no son las de Hume. Después de Max Weber y de Freud se han hecho perforaciones a napas de yacimientos de mayor riqueza, ligándonos con nuestros primitivos antepasados. Esto lo comprendió también Wells, pero muy tarde.

Determinar firmemente qué haya sido Wells en el acopio del saber provechoso, si un científico, un novelista o un predicador, sería limitar su talento y el alcance de su obra. En el campo de la utopía social, Tomás Moro y Swift lo superaron, para no mencionar a Platón en quien se inspira para Una Utopía Moderna; en su vaticinio de las posibilidades del progreso mecánico lo precede en todo sentido Julio Verne, y en la novela, como obra de ficción, su lugar está en rangos pretéritos. Él mismo se quejó de que se lo considerara siempre como el segundón de alguien.

Sin embargo, su gigantesca figura descuella por sobre casi todas las de sus contemporáneos, inmediatamente a la espalda de Bernard Shaw. ¿En qué consiste su indiscutible grandeza?

Fundamentalmente era Wells un hombre puro, ungido con una fe de índole religiosa, que aplicaba a una empresa catequística en pro de la libertad y de la dignidad, de la justicia y del orden. Contemplaba el Futuro como un mundo paradisíaco en la tierra, y pretendía seguir la marcha de la humanidad hacía una apoteosis que resultara de la dirección inicialmente emprendida, cuando en verdad era guiado por sus nobles y filantrópicos ideales. Tampoco se le escapaba, en dramáticas hesitaciones, la posibilidad de una reducción de toda lucha a dos estratos sociales, de los Elois y los Morlocks. Mas por sobre sus claudicaciones momentáneas subsistía firme su fe. Confió en todo: en las leyes de la evolución orgánica, mental y mecánica; en la autosalvación del género humano por su instinto largamente probado de sortear los peligros; en los métodos profilácticos de la educación racionalista; en el avenimiento del hombre y la mujer en virtud de intereses biológicos; en su propia prédica al servicio de toda independencia: política, sexual, religiosa, intelectual, económica. Vivía en un mundo del que extrajo, como el apóstol y el propagandista, sólo algunos datos favorables a su doctrina, y omitía sin mala fe los residuos nauseabundos con que elaboran sus albóndigas alimenticias los escarabajos usurpadores, que en última instancia son los que amazacotan el porvenir. Su asco por los políticos, los financieros, los sacerdotes, los militares, los tahures del destino humano; su sospecha de que lo que se había podrido en las sociedades era su flor de virtudes; y los relámpagos con que vislumbraba intermitentemente el abismo abierto a sus pies, aparecen en él muy entrado en la senectud.

Todo optimismo es culpable, pero el suyo se puede absolver, porque nacía de su esperanza y de la lucidez de su espíritu y no de ese limo mesiánico, del que es preciso decir que es un optimismo en la línea de negación de la vida, en cuanto los mejores ideales nacieron como sublimación de las mismas fuerzas oscuras que han organizado las sociedades para fines muy distintos que la felicidad o la justicia. Limo que habitó el saurio nuestro antecesor y con el que hemos amasado los más venerables ídolos.

Wells aspiraba a que la inteligencia, el saber técnico, rigiese al mundo y se esforzó en ser únicamente una máquina de pensar. Algo humorísticamente,

sin afán de menospreciarse, dijo: "El cerebro sobre el cual han sido escritas mis experiencias no es un cerebro señaladamente nuevo. Si hubiese exposiciones de cerebros como las hay de gatos y de perros, tal vez no obtendría un premio de tercera clase". Con lo que se refería a los límites hasta donde alcanzaba su pensamiento, y entre el sentido cabal de aquellas palabras y su esfuerzo pueden colocarse estos dos juicios valorativos: "Lo que yo pienso lo deben estar pensando muchos. Ellos tienen cerebros semejantes con materiales semejantes, y es sencillamente una casualidad el hecho de que yo haya sido de los primeros en expresar esta realización de un plan nuevo que dirija nuestra vida. Pero lo cierto es que he sido de los primeros". Y, con menos exceso: "Los intelectuales que producimos obras originales estamos rectificando la vida humana".

Con tales afirmaciones permite que se enjuicie su producción desde el punto de vista de su concepción del mundo y de la vida, considerándosele ante todo como guía espiritual y como arúspice que de las entrañas de las cosas actuales pronosticaba el porvenir. Para este oficio carecía Wells de la consagrada gracia de la intuición bruta que caracteriza a todos los profetas, y en cambio empleaba el poder silogístico de su imaginación, sobre la base, como tantas veces repite, del conocimiento del contexto de hechos de su experiencia.

El repertorio intelectual de Wells se delimita en una concepción positivista y racionalista del mundo y de la historia. La sutura entre su razón y su imaginación es elástica. No desarrolla hacia la metafísica los temas científicos, sino que los aisla en el portaobjeto de su microscopio. Al mismo tiempo somete su imaginación a la estrictez del pensamiento que ordena y deduce, lo cual es una ilegalidad en el concepto de Kant. Sólo aparentemente ciencia y fantasía forman en él un cuerpo intimamente fundido, un todo completo, pues su fantasía y su imaginación surgen por desarrollo melódico de principios basados en el conocimiento pragmático de los hechos. En estos hechos básicos nunca hay fantasía, sino la que está implícita en toda construcción estrictamente lógica, que él admite como cimiento real de la realidad. Sus hipótesis y conjeturas se acomodan, con docilidad de estudiante pobre, a un esquema previo que está conforme con el orden natural de las cosas del mundo. Admite que las cosas del mundo son tales como la ciencia las enumera y define, tales como la razón las interpreta; y sin embargo les adjudica gratuitamente una posibilidad muy flexible de deformación que pueda conducirlas hacia ulteriores formas mucho más complejas. Identifica, en suma, herencia con evolución y serie de sucesiones con progreso. Bertalanffy en biología y Russell, Whitehead, Bradley, Eddington en la epistemología de las ciencias físico-matemáticas han terminado con esas ilusiones. Del inconveniente de tener una información parcial, de recolectar hechos en sólo una zona de la experiencia y de sistematizarlos con arreglo al método de John Stuart Mill, por ejemplo, resultó que sus dotes de augur se volvieron en su contra, errando más veces que Verne, quien le llevaba la ventaja de su mayor ignorancia en asuntos que ninguno de los dos conocía bien.

Precisamente en esa facultad de concebir una realidad social simétricamente superpuesta a una realidad física, y de extraer de las premisas consecuencias estrictamente lógicas, consiste la facultad adivinatoria y al mismo tiempo la irremisible falibilidad de Wells. Sería absurdo, pues, hablar de pronósticos fallidos, cuando los hechos siguen un curso distinto del previsto, probando que los hechos poseen una flexibilidad aun mayor que la imaginación de Wells, ya que en determinados momentos de su historia saltan —en mutación brusca—hacia rumbos no conformes del todo con la buena lógica escolástica. Supongamos que en Wells esa facultad de adivinar basada en los hechos fuera infalible y que sus vaticinios, a pesar de ello, no se cumplieran: el problema permanecería extraño a la legitimidad de la adivinación y la masa entera de los acontecimientos merecería el dictamen de actos fallidos. Justamente esto demues-

tra algo en sumo grado interesante: que la estructura real de los hechos que Wells toma como premisas es inconcebiblemente más compleja de lo que la razón pueda suponer, y que la desviación de los acontecimientos en el orden natural del proceso que la razón les fija de antemano, obedece a leyes de indeterminación y de estadística que inclinan a pensar no solamente en la existencia de formas de desarrollo extrañas al pensar lógico silogístico, sino en una posible estructura absurda para nosotros de la realidad, aunque al fin dócilmente obediente a otras leyes más complejas de exactitud condicional.

Es muy sensible el hecho de que ante el fracaso de sus vaticinios, Wells no se haya planteado la pregunta de si él seguía teniendo razón, a pesar del curso en contrario de los acontecimientos. Dudó; y ante el desastre de la guerra de 1914 y el amago de la de 1939, llegó a desesperarse como si los pueblos y sus miserables líderes se colocaran fuera del juego lícito de la historia. Pensó en una catástrofe pavorosa, pero no pensó si la catástrofe pavorosa estaba dentro del juego lícito de la historia, ni si esa catástrofe era el resultado lógico de una concepción del mundo, de la sociedad y del hombre sujeta a premisas exageradamente ingenuas. Pues esto le habría llevado, más que a la duda de sus facultades adivinatorias, a reconsiderar su concepción simplista del mundo, de la sociedad y del hombre. Roger Caillois, con más humilde apostura, dice: "Solamente lo que es de naturaleza social puede actuar eficazmente sobre la sociedad. No se la reforma sin arrostrarla de potencia a potencia y sin crear en su seno un centro de atracción capaz de dislocarla"; "Si es posible gobernar las energías vírgenes de la sociedad como las fuerzas de la naturaleza, sólo lograrán esta doma los seres que habrán sabido ponerse antes fuera de su alcance. Hay que romper con la sociedad para oponerle una de nuevo género, sin pasado ni raíz, ni lazos de ninguna clase".

Es frecuente que en sus obras ulteriores a cada decepción, Wells prevenga al lector de que sus pronósticos puedan no cumplirse. ¿Por qué no aplicó al orden entero de los acontecimientos que examinaba la perplejidad que aplicó a su propia capacidad?, ¿por qué, simplemente, no concibió la estructura de los acontecimientos y su desarrollo sometidos a leyes de azar, más aproximadas a la verdadera realidad tal como el hombre puede concebirla? En un ser dotado tan excepcionalmente como él del sentido de los procesos históricos, habría alcanzado su obra una dimensión muchísimo más grandiosa, y su don de profecía no se hubiera visto defraudado por los episodios contingentes de ese fluir histórico, sino que habría acertado en el cuadro de las posibles variaciones de lo imprevisible. Algo así como lo que Boutroux, Renouvier y Bergson intuyeron en cuanto a la contingencia de las leyes de la naturaleza, pero asaz más adecuado a la índole propia de las sociedades y de los individuos. Por la audacia de sus experimentos mentales, por su consagración como misionero de un evangelio del progreso moral, nadie en el mundo tuvo como él la obligación de romper con toda la ortodoxia de la concepción del mundo basada en la Biblia, en Aristóteles, en Newton, en las XII Tablas, en la civilización industrial. El éxito educativo de su misión habría sido aún más dudoso, pero habría contribuído a esclarecer la visión del mundo libre de toda rutina de contemplarlo desde un solo ángulo.

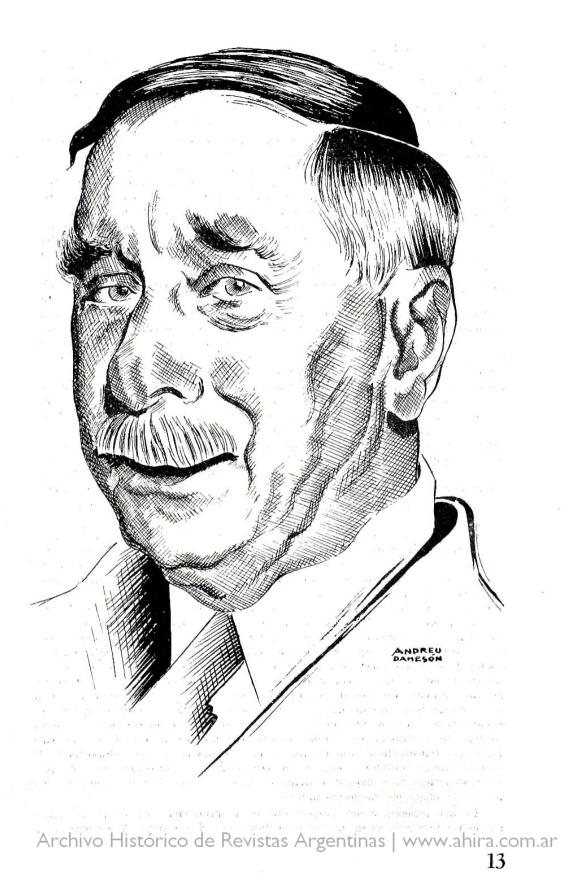
Su fantasía, por lo tanto, quedaba restricta, encerrada mejor dicho, en una concepción ancestral e ingenua para la cual influyó su formación científica de fines del siglo, sin que las exploraciones y conquistas hechas en los últimos cuarenta años hayan influído sensiblemente en sus ideas. Deberemos lamentarnos siempre de que Wells haya tenido tan poca imaginación que desdeñara las nuevas y amplias vías abiertas al conocimiento, precisamente por las dos ciencias —la Biología y la Física— e nque depositó su fe, que ya volaban en alas de la fantasía mucho más velozmente que su imaginación. De ahí la impresión que

siempre se tiene, mientras se leen las obras de Wells, de que sus atrevimientos son en verdad muy tímidos y que sus predicciones siguen una línea excesivamente restringida de las posibilidades que las cosas —y muy especialmente las cosas espirituales, sociales, políticas o económicas— siguen. Era un conservador insatisfecho, que buscaba más que nuevas formas de vida, el acomodo de las formas antiguas a variantes canónicas del texto de la realidad tal como él lo había interpretado en su juventud. Corrobora esta impresión la circunstancia de que abogara por la creación de cátedras "para la enseñanza de un asunto viejo con un espíritu nuevo", y de que en libros como Primeras y Últimas Cosas, Pasado y Futuro o El Destino del Homo Sapiens tome, para sus cálculos, elementos perecientes de la realidad, hechos accesorios.

Indiscutiblemente el pasado puede servir de orientación para estructurar un futuro —es un vector—, desde que lo acontecióo aconteció dentro del marco de las posibilidades más lógicas y de acuerdo con leyes propias de su desarrollo, que nada insta a suponer que no se repitan en lo sucesivo; pero, ¿qué pasado se toma en cuenta? Hay un pasado físico, el de la Geología —no para la Física sino para la Historia—, por ejemplo, pero no hay un pasado histórico. Hay las historias escritas sobre el pasado, aun las crónicas coetáneas de diversas épocas -ya en Tucídides y Jenofonte- con las que se configura el pasado histórico, mas el mismo Wells ha dicho bastante en el artículo Un documento incitante sobre el veneno llamado Historia, que leyó en el Departamento de Educación de Camberra, y su Bosquejo de la Historia intenta, más que rectificar, fundar un concepto histórico recogiendo los datos depositados en las Historias. Ni tuvo en cuenta estas palabras de Carlyle: "Lo que yo deseo ver no son listas del libro Rojo ni cronologías de la Corte ni Registros Parlamentarios, sino la vida del hombre en Inglaterra, lo que los hombres hicieron, pensaron, sufrieron, gozaron... Es verdaderamente deplorable observar cómo en estos tiempos tan cultos e ilustrados, subsiste aún esa clase de historia". Es natural que el trabajo es infinito, pero alguna vez habrá de realizarse para tomar del pasado normas que aplicar al porvenir; y Wells no se engañaba acerca de ese género de dificultades: "El espíritu de la humanidad —escribió en El destino del Homo Sapiens- continúa siendo un juego de rompecabezas cuyas piezas están desparramadas, fragmentos de saber aquí y fragmentos de saber allá, sin ningún patrón común visible. Y hasta que no nos sea posible conseguir algo que se asemeje a esa Enciclopedia Universal permanente que he intentado describir, continuaremos viviendo dentro del mismo estado de cosas". Sí; pero su Enciclopedia habría nacido muerta dentro del mismo estado de cosas, sin nuevos datos de la realidad humana. Pues eso le ocurrió con respecto al presente, al tomar los mismos datos que recogería cualquier historiador ortodoxo; es decir, aquellos acontecimientos gruesos seleccionados de un contexto infinitamente rico de significados que tradicionalmente no se reputan materia auténticamente histórica. ¿No puso su esperanza en los políticos y en los estadistas como en los hombres de ciencia? ¿Qué significan ellos sino los cuerpos opacos que no permiten ver detrás la realidad?

Sobre esas hipótesis y con tales materiales del pasado y del presente era muy difícil que él ni nadie pudiera deducir los hechos del Futuro. Y este es un reproche que no se dirige personalmente a Wells cuanto a una formación intelectual académica; a una forma realmente anticuada de concebir los hechos humanos que dan fisonomía a la historia, en cuanto se desperdician aquellos otros que la vida del hombre en sociedad produce como exudaciones vivientes de su cuerpo, como vástagos genuinamente representativos de su existencia y que el novelista y el poeta valoran mucho más equitativamente que el historiador y el sociólogo,

En su Experimento de Autobiografía declara paladinamente: "Durante toda Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



mi vida me he esforzado por amarrar las personas a un concepto común de realidad", y en ese esfuerzo radica la debilidad de su concepción social, política y hasta biológica del hombre. Lo más sensato era amarrar la realidad al concepto integral de persona, puesto que ésta es la última realidad, la última forma inteligible de la realidad, la creadora de realidad, la única intérprete que conoce—para nosotros— el lenguaje simbólico de la realidad.

Lo que yo exijo es, sin duda, trabajos muy difíciles y que un solo hombre no podría emprender: los de constituir una imagen infinitamente más rica y complicada de la sociedad y del hombre, conforme a los actuales conocimientos de la naturaleza y de la cultura, pero no puedo conformarme con menos. Todo lo que no sea un trabajo sistematizado, con nuevas ideas, por equipos, es entretenimiento de ociosos imaginativos y un lindo sostén para la injusticia, la ignorancia y el desorden. El mismo Wells se encontró con que había de formar un equipo para componer una "Biblia de la Civilización", que podría haber llevado el título de uno de sus libros: El Salvamento de la Civilización. Él sugirió fundar un Ministerio de Previsión Futura y hasta se ocupó, con algunos adeptos, en "hacer el nuevo mapa del mundo". Mas, en cuestiones relacionadas con la humanidad y el destino del hombre ¿qué datos habrían de tomarse para confeccionar ese mapa? No creo que hubiera resultado un mapa nuevo si se recolectaban esos desperdicios de la existencia de las sociedades y de los individuos que acumula la Historia y que se conocen con el denominador de Hombres o Hechos Representativos. La historia viva, la que del pasado engendra el porvenir, corre por debajo de esos puentes. Y no creo que Wells y sus acólitos hubieran podido realizar otra cosa que una nueva-vieja construcción con tales escombros, porque hasta la hora de su muerte estuvo fascinado por las ideas centrales de esos Hombres y Hechos Representativos, descuidando los genes inmortales de la historia, que tampoco recogió en sus novelas desgajadas de su concepción científica del acontecer. Pues la historia se construye con cromosomas y no con cadáveres, y esos agentes microscópicos de la vida en toda su recapitulación, de sus caracteres típicos, hay que recogerlos cuidadosamente en fecundas matrices y sólo en ciertos instantes vivos de la historia mecánica de los pueblos. Nunca en el montón de detritus que dejan a su paso.

Estas objeciones hechas a Wells son graves; pero hechas a cualquiera de los escritores que toman la realidad bruta o la historia bruta o la naturaleza bruta para sus obras, exigirían un tono de desprecio. Sirven, desde el punto de vista de mi limitado propósito de ahora, para invalidar de arriba abajo una concepción pobre e ingenua de la realidad, que es la que priva en las letras de todos los tiempos, excepto en algunos casos excepcionales. De ahí que las profecías de Wells no hayan fallado, hablando con propiedad, sino que fallaba su concepción restringida y teúrgica de la vida y del hombre, que no le pertenecía sino que la tomó de cualquier libro de texto con visación oficial. Esto se manifiesta claramente en La Ciencia de la Vida, escrita en colaboración con su hijo y con Julián Huxley, y en el Bosquejo de la Historia. En vano aseveró que los descubrimientos de las ciencias, con su exploración en lo maravilloso, reemplazarían a los cuentos de hadas, reconstruyendo un mundo mejor: ese mundo mejor y ese reinado de lo maravilloso no serán posibles sin un ajuste del mundo mental del hombre al mundo de los símbolos que representa al mundo real y cuya conexión es muy imperfecta. El animal humano destruiría esos descubrimientos o los utilizaría para su propia destrucción, pues para el disfrute en masa de tales divinos beneficios está aún en la etapa del homo-no-sapiens.

El otro aspecto, menos importante, de la producción de Wells: el exclusivamente literario, es de mayor superficialidad. Sus asuntos inspirados en la Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.arma.com.ar

vida corriente penetran apenas en los tejidos profundos de los problemas humanos. Es verdad que se encaminó a dilucidar los conflictos trágicos de las relaciones sexuales, pero dió a esos problemas una dimensión de latitud, circunscribiéndolos al aspecto social o conyugal, con múltiples derivaciones. Es natural que Henry James y Joseph Conrad lo contemplaran como a una criatura en la tarea de descender a las profundidades de la psique y de los laberintos de la psicología glandular. El desdén que él experimentaba por Virginia Woolf debió de ser piedad en ésta para con él. No se explicaban cómo podía satisfacerse con un planteo elemental y un desarrollo cortical de esos problemas, o con sus excursiones de turista por el paisaje de la naturaleza y de la historia. Tales objeciones, que él recoge candorosa, honradamente en su Experimento de Autobiografía, penetraban hasta el centro mismo de su labor de escritor. Nos sorprende la admiración de Wells por Einstein y Freud, como no nos sorprende su no comprensión de Conrad y James, en la que hay mucho del propio descontento de si. Pues no fué Wells un hombre negado por completo a los valores del pensamiento y de la sensibilidad afinadas -bien templadas-, como lo demuestra el reconocimiento de los méritos de exactitud y fuerza que hallaba en Stephen Crane; sino que su obra estaba hecha, su reputación consolidada, su suerte echada y era imposible reconstituírse. Prefiere no mirar hacia atrás y continuar en su titánica empresa de no corregir sino de escribir de nuevo sobre los temas viejos .

Sólo así se explica esta página de autocrítica en que hay tanta indulgencia como compasión para consigo mismo: "Me he esforzado en ser preciso en la expresión cuando la precisión es importante, y algunos pasajes míos, las secciones preliminares del capítulo sobre "Cómo ha aprendido el hombre a pensar", en El Trabajo, la Riqueza y la Felicidad de la Humanidad, por ejemplo, los rehice una docena de veces. Pero yo tengo la sensación de que la palabra feliz es una "gracia", la gracia momentánea y caprichosa de los dioses, una llamita genial. No hay ejercicio que valga; no se puede escribir bien y enérgicamente, si de vez en cuando no se escribe mal, y la verdadera virtud del escritor es, como la divinidad, inalienable". "Este esfuerzo incesante por componer una prosa brillante y "vívida" siempre traiciona su fin. Yo encuentro que mucho de la obra de Conrad es opresiva y demasiado trabajada, como una tarasca india, y sólo en ciertos pasajes de algunos de sus cuentos me parece que su labor adquiere el nivel del vigor desnudo de Stephen Crane". "Todas estas charlas que sostuve con Conrad, con Hueffer y con James sobre la palabra exacta y la expresión perfecta; sobre lo que debe escribirse y no debe escribirse, me fatigaban sobremanera, me llevaban a una actitud interrogativa y defensiva. No pretendo decir que yo veía completamente clara la cuestión, que no fuí arrastrado por su crítica, y que no fluctué ni me esforcé por levantarme sobre sus normas misteriosas, elusivas y sin sistemas. —"Yo soy un periodista -declara-; no quiero jugar al "artista". Si a veces aparezco como artista es por capricho de los dioses. Yo soy un periodista siempre y lo que escribo es para ahora y sé que morirá en seguida. Desde entonces me he aferrado a esta declaración. Escribo lo mismo que ando, porque quiero llegar a alguna parte, y escribo tan correcto como puedo, de la misma manera que ando tan correctamente como me es posible, porque esta es la mejor manera de llegar a algún sitio".

Más adelante insiste en éste para él peligroso tema del estilo y del objeto de la obra literaria, tomando para el caso a Arnold Bennett: "La diferencia entre Bennett y yo, singularmente en nuestras últimas épocas de desarrollo, es tal vez interesante desde el punto de vista psicológico, aunque no sé bien cómo ponerlo en lenguaje psicológico. Estábamos cada vez más en contraste, en nuestras relaciones con el mundo externo, a medida que se desarrollaba

nuestro mundo. Él desarrolló su relación con el mundo exterior, y yo las relaciones del mundo exterior conmigo. Él aumentó su precisión y debilitó sus generalizaciones. Yo perdí precisión y mis generalizaciones se hicieron más amplias y más fuertes. Este es un paralelismo algo superficial y quizás no muy exacto. Me han gustado siempre estas comparaciones entre la vida mental sistematizada de aquellos que están científicamente dotados y educados a la vez. y aquellos otros que se mueven hacia la expresión viva y sin coordinación, del artista".

Estas declaraciones son comprometedoras; comprometen una fama. Además de triviales son inexactas, porque Wells nunca fué un periodista profesional, y es una evasiva para cohonestar todo lo restante, de mayor endeblez. Justamente el párrafo 6 del Capítulo VI de su autobiografía se titula "Fracaso en el periodismo literario". Únicamente si Wells consideraba los acontecimientos mundiales como noticias y los descubrimientos e invenciones como novedades podía él considerarse como reportero, un reportero de Dios en calidad de fundador de un diario que años después de su muerte pasa al condominio de una sociedad anónima. Pero esto es sutilizar: sus palabras son claras y tristes, sobre todo si se juzga por la ligereza con que valora su trabajo que al mismo tiempo juzgaba ligeramente del mundo y de los deberes de la inteligencia. Lo cual tampoco es del todo verdadero ni falso. Si ha tratado de robustecer sus descuidos y su falta de madurez en la elaboración de su obra literaria, entonces ha recurrido estéril y subrepticiamente a modelos que no se propuso tener en cuenta como tales: Balzac y Dostoiewsky. En ambos casos el descuido y la ligereza estaban suplidos con una carga central de intención, con una penetración en las relaciones de las cosas y no en las cosas mismas que Wells nunca tuvo ni procuró tener. En el caso de Balzac o de Dostoiewsky la inmensidad de los materiales y el esfuerzo de su ordenación y exposición eran superiores a sus propias fuerzas —más allá de las fuerzas humanas—, mientras que Wells siempre da la impresión de que juega con su asunto, que lo arroja al aire y lo recibe con la destreza de un malabarista. Cabe observar, por añadidura, que cuando un autor cree que está jugando con un asunto es que el asunto está jugando con él. Las moles más ingentes son manejadas como en el circo, con la fuerza un poco y otro poco con el hueco que se les deja dentro. Cuando él atribuye a la angustiosa, dramática tarea de Conrad, James, Hueffer o Bennett un afán exhibicionista de la fuerza personal, porque sucumben al intentar levantar una piedra de piedra, suponiéndola análoga al arte teatral del expositor o del virtuoso que ejecuta con mecánica exactitud, olvida ese otro aspecto de lo teatral que consiste en simplificar la prueba, cuando no en cambiar el plomo por el cartón. No hay empresa fácil para un escritor consciente, como no hay intrascendencia en ningún acto del vivir consciente —ni del otro—. Todo se entreteje en una malla que, tirando de un hilo, atrae la red en que está apresado el mundo. Nuestras manos manejan a cada instante esos hilos, mas nunca tiramos sino que los enredamos. Igualmente suena a explicación no convincente su desvío hacia temas trascendentales, que es una forma de sus "fugas" confesadas. Por ejemplo, cuando dice: "La atracción científica fué la primera y la más fuerte. Me alejé más y más cada vez del arte consciente y de sus exaltaciones y peligros; me fortalecí contra la propia teatralidad y afiancé mi propia inclinación hacia los propósitos socia les". Declaración que nada compone, sino que lo desarregla todo más. Pues los propósitos sociales no eximen de la responsabilidad de un ajuste a fondo entre el contenido y la forma, entre el pensamiento y la elocución, si es que no se cree que los problemas sociales se resuelven también, como los del estilo, por la gracia. Mucho menos eximen, por supuesto, del análisis minucioso y del trabajo intensivo de clasificación y ordenación previa de los materiales. En Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anifa.com.an

la novela podía improvisar y dejarse llevar de la impresión del momento; en asuntos sociales que comprometen la suerte de los pueblos, no. Ese es el mesianismo que ha infestado el mundo. Nada de esto respondía en él a su atracción científica.

Como no basta tampoco la obsesión sexual, la conciencia de que este terreno anegadizo es el limo donde se generan y cultivan las especies más monstruosas o sublimes del pensamiento, la emoción y aun la vida en bruto del hombre. Fea cloaca. No basta; y Wells creyó que podía exponer en una serie de obras ese problema sin intensificar la comprensión de sus líneas y ramales antes de lanzarse por sus vericuetos. Se metió por el laberinto y se encontró con el Minotauro - suerte que a todos los atrevidos espera- sin saber qué hacer. Las novelas de tema sexual en Wells son muchas y abarcan un período extenso de su vida. El mismo declaró que luego de la preocupación científica fué ésa la que más le fascinó, antes de los temas políticos. Escribió con esa mira: El amor y el señor Lewisham (1900), La dama del mar (1902), Una utopía moderna (1905) —su última palabra, "hasta donde quepa una teoría general de la conducta y de la ley sexual"-, Ana Verónica (1909), Los Nuevos Maquiavelos (1911), Matrimonio (1912), El Padre de Cristina Alberta (1925), Los lugares secretos del corazón (1922), Entretanto (1927), El mundo de William Clissold (1926); a las que puede agregarse: El socialismo y la familia (1906), y una trilogía de los celos: En los días del cometa (1906), Los amigos apasionados (1913) y La esposa de Sir Isaac Harman (1914). El descubrimiento de que el resorte secreto de los celos es el egoísmo en estado de plasma sanguíneo, lo conduce directamente a los temas sociales. "Vi la historia de las asociaciones humanas extenderse ---confiesa---, como una dominación sucesiva y esencial del grupo de los patriarcas ,hacia necesidades de mayor radio colectivo, mediante la regulación de los celos. La civilización se había estado desarrollando sin cesar, librándose de los celos, generalizando, socializando y legalizando los celos y la posesión en el sexo y en la propiedad. Se nos priva de la comodidad sexual como se nos priva de la comodidad económica, por el excesivo fomento en nuestras instituciones del instinto de propiedad, ya fuerte en demasía. Yo dije que la familia era el correlativo inseparable de la propiedad privada. Encarna los celos en la vida sexual, como la propiedad privada encarna los celos en la vida económica. Y para desconcierto de los estrategos habilidosos de la Sociedad Fabiana y de los socialistas del Partido Laborista, comencé a exponer sin consideración estas ideas y a intentar sexualizar el socialismo" (en Breve Historia del Mundo se pregunta: "¿Qué es el socialismo?", y responde: "Esencialmente el socialismo no es más ni menos que una crítica de la idea de propiedad desde el punto de vista del bien público"). Problemas sencillos, sin rizomas; naturales, sin la centésima parte de las resonancias y reverberaciones con que se ornamentan en Proust, Gide o

Era Wells también en este aspecto de su producción un hombre sano, un hombre sencillo, un minucioso observador de hechos a quien, por lo tanto, se le escapaban de nuevo las imbricaciones y las proyecciones hacia la topología —"la geometría de la goma" del alma— de ese problema que, en resumen es el Problema en torno del cual giran todos los otros, desde la religión hasta el nacismo en la escala mundial, desde el contrapunto en música hasta el horrible y divino mundo microscópico. Wells quedó satisfecho con la publicación de esa serie, algunas de cuyas piezas (Ana Verónica) produjeron escándalo en los lectores británicos. No le inquietó tampoco ese enérgico llamado a la realidad para estudiar las perversiones sexuales en el plano de la moral convencional, en el corazón de estopa de todo puritanismo, para sajar el tumor maligno en el cuerpo de la organización social entera. Prefirió, luego del ensayo sobre So-

cialismo y Familia, pasar directamente al tema social, sociológica y políticamente ,cortando todo nexo entre uno y otro mundo, como lo había cortado antes entre sus obras de imaginación inspiradas en la ciencia, en la fe científica. mejor dicho, ("En mis primeros artículos el asunto del sexo está ausente siempre, de manera singular", confesó), y las inspiradas en tópicos sexuales. Pero también aquí, en la novela social y política, meditó poco y a la manera periodística. ¿Cuál es, en definitiva, esa fe de Wells en la humanidad? Un residuo de sus primeras experiencias mentales, una forma de pensar sugerida por los manuales de ciencias aplicadas, particularmente de la mecánica, los sostuvo hasta el fin. Aunque en vísperas de la última guerra (la de 1939) su ánimo decayó porque habían fallado todos sus supuestos. Surge de él entonces el profeta verdadero, el de las desdichas: "En verdad --escribe--, llamar la convulsión que amenaza al mundo, cuando haga crisis, una guerra entre las "democracias aliadas" del mundo y los "Estados totalitarios", será ponerle un nombre demasiado lindo. La realidad será ésta: una guerra entre gobiernos establecidos y sistemas de gobierno que pretenden representar la "democracia", pero a los cuales les faltan deseos y preparación para realizar la idea democrática moderna contra los gobiernos expansionistas de aventureros que han manifestado su desprecio por las pretensiones democráticas y son un peligro para la paz general. Será otra guerra para alterar o conservar fronteras". "Por eso la proximidad de otra guerra ofrece perspectivas tan sombrías. El bando que resulte victorioso en cualquier fase de la lucha será, en realidad, asunto de menor importancia. La pérdida de la libertad y la usurpación del control parecen cosas inevitables".

Se encontró con un mundo muy echado a perder, cuando abrió los ojos ante su monstruoso espectáculo. Sintió de inmediato la náusea y el vértigo, que son las dos sensaciones orgánicas con que el problema social y político se acusa a cualquier alma pura y sensible, y fué directamente a los resortes que movían ese mecanismo de Leviatán. Acertó en ubicarse para contemplar ese panorama, pero procedió con exagerado optimismo. Primero, al considerar simples las fuerzas en juego y más o menos bajo el dominio de la voluntad o de la inteligencia de los estadistas; segundo, al considerar con indulgencia la conformación intelectual y pasional de los estadistas; tercero, al proponer una terapéutica homeopática a males que exigen el trépano, el bisturí y el serrucho; cuarto, al confiar en los pillos, y así sucesivamente. Es natural que después de reiteradas experiencias desconsoladoras, cayera en un escepticismo muy grande que amenazó con raer de raíz su concepción darwinista (perfectible) del mundo social; pero le faltó alguna energía —la que tuvieron los profetas verdaderos— y romper con los compromisos de tribu adquiridos durante cuarenta y cinco años, si bien con una tribu escogida dentro del fangal de la política. Bernard Shaw es mucho más expeditivo que él, y hasta con menos gesticulación. Bernard Shaw usó del teatro, literalmente, para exponer sus ideas, se encaramó en los fiacres y en los balcones para atraer público que le escuchara decir sus verdades osadas, pero Wells agitó un área mayor con su propaganda, sus discursos, sus viajes, entrevistas, publicaciones y apelaciones al Juicio Final del triunfo de la razón. En el fondo, era más tímido que su camarada y antagonista, mucho más conforme con las leyes ordinarias de la organización social contemporánea, por lo mismo que más atenido al método científico y al desarrollo sistemático de las ideas. Sus obras sociales quedan en la literatura junto con sus obras utópicas y fantásticas (La máquina de explorar el tiempo, La isla del doctor Moreau, El año 1.000.000, Hombres como dioses, La guerra de los mundos, Los primeros hombres en la luna, La humanidad en el yunque, La forma de las cosas que vendrán, etcétera), educativas y amatorias, sujetas a la inexorable suerte que él mismo anunció, de perecer muy pronto.

Acaso sea de toda su producción, ésta, la política-social, la menos consistente. Mas de ahí surge la verdadera, la grande personalidad de Wells, su persona humana, su honradez intelectual y moral, su instinto de la justicia y de la libertad, su repugnancia por la servidumbre que el poderoso impone al infeliz bajo el amparo del Estado, sin ley y sin piedad. Pudo equivocarse en su esperanza de fundación de una República mundial, en su fe en que la divulgación de la ciencia supliría la superstición y, por lo tanto, nueve décimas partes de la crueldad en la lucha por la vida; en su credulidad de que la educación sin prejuicios, abierta, íntegra, veraz, respetuosa de la inteligencia del niño y del destino del hombre, pudieran contrarrestar las olas oceánicas de ignorancia, de perversidad y de egoísmo de la especie. Pudo estar equivocado en muchas esperanzas y proyectos más, pero estaba en lo cierto al dedicar sus últimos años a combatir a las falanges de seres humanos insurgentes contra la civilización, al fanatismo religioso, a la sevicia del capitalismo, a la estulticia de la caridad, a la torpeza del militarismo, a la sensualidad del poder, a la osificación en flecha puntiaguda de los viejos prejuicios de casta, de secta y de partido contra los derechos individuales y la responsabilidad moral.

Si tal era el propósito social que se propuso al abandonar la literatura de ficción, la utópica y la sexual, entonces importa menos la calidad de su obra que la calidad de su alma. Pues detrás y por encima, recubriéndolo todo está su persona, el buen muchacho pobre y enfermo, Heriberto Jorge, grande como una montaña y luminoso como un ángel.

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA



EL PRIMER WELLS

Harris refiere que Oscar Wilde, interrogado acerca de Wells, respondió:
—Un Julio Verne científico.

El dictamen es de 1899; se adivina que Wilde pensó menos en definir a Wells, o en aniquilarlo, que en pasar a otro tema. H. G. Wells y Julio Verne son, ahora, nombres incompatibles. Todos lo sentimos así, pero el examen de las intrincadas razones en que nuestro sentimiento se funda puede no ser inútil.

La más notoria de esas razones es de orden técnico. Wells (antes de resignarse a especulador sociológico) fué un admirable narrador, un heredero de las brevedades de Swift y de Edgar Allan Poe; Verne, un jornalero laborioso y risueño. Verne escribió para adolescentes; Wells, para todas las edades del hombre. Hay otra diferencia, ya denunciada alguna vez por el propio Wells: las ficciones de Verne trafican en cosas probables (un buque submarino, un buque más extenso que los de 1872, el descubrimiento del polo Sur, la fotografía parlante, la travesía de África en globo, los cráteres de un volcán apagado que dan al centro de la tierra); las de Wells en meras posibilidades (un hombre invisible, una flor que devora a un hombre, un huevo de cristal que refleja los acontecimientos de Marte), cuando no en cosas imposibles: un hombre que regresa del porvenir con una flor futura, un hombre que regresa de la otra vida con el corazón a la derecha, porque lo han invertido íntegramente, igual que en un espejo.

Las razones que acabo de indicar me parecen válidas, pero no explican por qué Wells es infinitamente superior al autor de Héctor Servadac -así como también a Rosny, a Lytton, a Robert Paltock, a Cyrano o a cualquier otro precursor de sus métodos 1. La mayor felicidad de sus argumentos no basta a resolver el problema. En libros no muy breves, el argumento no puede ser más que un pretexto, o un punto de partida. Es importante para la ejecución de la obra, no para los goces de la lectura. Ello puede observarse en todos los géneros: las mejores novelas policiales no son las de mejor argumento. (Si lo fueran todo los argumentos, no existiría el Quijote y Shaw valdría menos que O'Neill.) En mi opinión, la precelencia de las primeras novelas de Wells — The Island of Dr. Moreau, verbigracia, o The Invisible Man— se debe a una razón más profunda. No sólo es ingenioso lo que refieren; es también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos. El acosado hombre invisible que tiene que dormir como con los ojos abiertos porque sus párpados no excluyen la luz es nuestra soledad y nuestro terror; el conventículo de monstruos sentados que gangosean en su noche un credo servil es el Vaticano y es Lhasa. La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del

Wells, en The Outline of History (1931), exalta la obra de otros dos precursores: Francis Bacon y Luciano de Samosata.

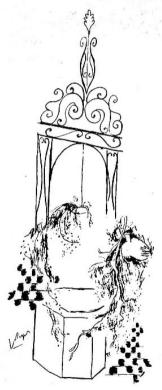


autor; éste debe parecer ignorante de todo simbolismo. Con esa lúcida inocencia obró Wells en sus primeros ejercicios fantásticos, que son, a mi entender, lo más admirable que comprende su obra admirable.

Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas, suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas. Desde luego, tal no es mi caso; agradezco y profeso casi todas las doctrinas de Wells, pero deploro que éste las intercalara en sus narraciones. Buen heredero de los nominalistas británicos, Wells reprueba nuestra costumbre de hablar de la tenacidad de "Inglaterra" o de las maquinaciones de "Prusia"; los argumentos contra esa mitología perjudicial me parecen irreprochables, no así la circunstancia de interpolarlos en la historia del sueño del señor Parham. Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos; a Dios le toleramos que afirme (Exodo 3,14) Soy El Que Soy, no que declare y analice, como Hegel o Anselmo, el argumentum ontologicum. Dios no debe teologizar: el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte. Hay otro motivo: el autor que muestra aversión a un personaje parece no acabar de entenderlo, parece confesar que éste no es inevi-Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar table para él. Desconfiamos de su inteligencia, como desconfiaríamos de la inteligencia de un Dios que mantuviera cielos e infiernos. Dios, ha escrito Spinoza (Etica, 5,17), no aborrece a nadie y no quiere a nadie.

Como Quevedo, como Voltaire, como Goethe, como algún otro más, Wells es menos un literato que una literatura. Escribió libros gárrulos en los que de algún modo resurge la gigantesca felicidad de Charles Dickens, prodigó parábolas sociológicas, erigió enciclopedias, dilató las posibilidades de la novela, reescribió para nuestro tiempo el Libro de Job, esa gran imitación hebrea del diálogo platónico, redactó sin soberbia y sin humildad una autobiografía gratísima, combatió el patriotismo, el marxismo y el cristianismo, polemizó (cortés y mortalmente) con Belloc, historió el pasado, historió el porvenir, registró vidas reales e imaginarias. De la vasta y diversa biblioteca que nos dejó, nada me gusta más que su narración de algunos milagros atroces: The Time Machine, The Island of Dr. Moreau, The Plattner Story, The First Men in the Moon. Son los primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos... Pienso que habrán de incorporarse, como la fábula de Teseo o la de Ahasverus, a la memoria general de la especie y que se multiplicarán en su ámbito, más allá de los términos de la gloria de quien los escribió, más allá de la muerte del idioma en que fueron escritos.

JORGE LUIS BORGES



Archiva Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

A MI RETRATO POR MANUEL ANGELES ORTIZ

Cuando en mi torno tejió con lápiz su telaraña, en ella me aprisionó Manuel Angeles de España.

Tan sutil fué su tejer que el que está dentro imagina que podría deshacer un suspiro su neblina.

Mas es tan fuerte el telar que ni el viento más severo la red podría cortar en que soy su prisionero.

Para los tiempos estoy en el humo de estas rejas. Tú te irás, yo no me voy, amigo que aquí me dejas.

Queda conmigo en su tul la vibración de tus plumas, Manuel Angeles azul, ángel tejedor de brumas.

FRAGMENTOS DEL LIBRO INVISIBLE

C ERCA de las ruinas de Tegulet, en la Ciudad de los Lobos, antes de mi nacimiento, hablé. Mi madre, encinta de ocho meses, me oyó decir una noche: "Madre, quiero nacer en Debra-Berbam (Montaña de Luz). Llévame, pues allí podrás ser la madre de un pequeño profeta y yo, el hijo de esa madre. Cumpliendo mis órdenes te aseguras un cielo benévolo.

De mi discurso prenatal conservo un recuerdo vago envuelto en brumas; una festividad de flores y de cánticos, a medida que pasa el tiempo, lo alegra.

El viaje era largo y peligroso, pero mi madre que era ambiciosa, pintó sus ojos, untó de manteca su pelo, elevó su peinado como una colmena, y con todas sus pulseras —que le servían por las mañanas de espejos—, los pies desnudos y su mejor vestido, obedeció a mi voz. El sol del verano como una enorme hoguera abrasaba a los hombres. Ella lo atravesó sin perecer porque me amaba.

Los relatos de mi madre, que guardaba como una reliquia el vestido hecho girones por el viaje (además de una fiebre palúdica y una erupción en forma de rosas, sobre la dorada oscuridad de su piel), exigían mis explicaciones: "No fué por vanidad que te ordené un viaje tan penoso. Si no me hubieras oído hablar en tu seno antes de nacer, si no hubieras acudido a Debra-Berbam, no hubieras sido mi madre: esto molestaba a tu alma y no a mi soberbia. Tengo muchas cosas tuyas que juntar en este mundo para llevar al cielo."

"Contemplar un árbol o una jirafa, respirar el olor de la lluvia o del fuego, oír las risas de las hienas, mirar de frente el sol, en éxtasis la luna, no parecen cosas importantes: no sabremos nunca todo lo que hemos perdido o ganado en esos instantes de contemplación. Un mes antes de mi nacimiento si no hubieras estado, en la noche, esperando los cantos del alba; si hubieras estado como tus hermanas, dormida, no hubieras escuchado mi voz en tus entrañas. Fuiste dócil al destino, fuiste atenta; de ese modo se logra la dicha:"

Mi caballo rojo espanta los reptiles cuando lo llevo al río a beber agua.

Grutas, follajes intrincados son mis guaridas en los días de tormenta, pues nunca duermo debajo de un techo. Me alimento de frutas, de hierbas y de raíces. Mi rostro, como los cielos del poniente y de la aurora, jamás se repite.

No me conozco. Conozco a los otros, a los que me conocen.

Algunos pastores dicen que soy un monstruo, con largo y sedoso pelo, otros que soy de una belleza des!umbrante y altiva. Dicen que mis ojos son de un azul profundo, de un verde desvaído, tan hundidos en las órbitas que no se pueden ver sino a ciertas horas. Dicen que mis pupilas reflejan sólo el rostro de los seres que comparten mi fervor y que los otros ven en e!las el mero reflejo de una calavera o de un mono.

La mentira origina el miedo y el miedo la mentira.

Conozco el lenguaje de los muertos, de las plantas abisinias, de las bestias y de los minerales. He compuesto dos libros, dos libros invisibles cuyas frases imprimí únicamente en mi memoria, sin recurrir a la tinta, al papel y a la pluma. Desdeño esos groseros instrumentos que fijan, que desfiguran el pensamiento: esos enemigos de las metamorfosis y de la colaboración.

El que se atreva a imprimir mis palabras las destruirá. El mundo no se reirá de mí sino de él. Mi libro, en caracteres impresos, se tornaría menos importante que un puñado de polvo reseco.

Al primero de mis libros, que se titula "El Libro de la Oscuridad", lo comencé a los doce años. Ni en un árbol ni en una piedra, ni en la tierra donde a veces dibujo, grabé uno solo de mis pensamientos. Al principio las frases se formaban en mi mente, con dificultad, con lentitud. Una vez que se arraigaban en mi memoria las hacía repetir por mi madre, y, cuando fuí mayor, por mis discípulos, que a veces se equivocaban. Estas equivocaciones todavía me deleitan: suelo modificar mi texto de acuerdo a estas equivocaciones.

La memoria es infinita, pero más infinita y caprichosa, como los Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

25

senderos de un dédalo, es la invención que la modifica. Mis discípulos tratan de reemplazar la memoria por la imaginación.

El segundo libro, que actualmente compongo, y que contiene, hacia el final, mi autobiografía, se titula "El Libro Invisible". Nunca compongo más de nueve frases por día, nunca menos de tres. Al principio necesitaba recurrir a los objetos y a los lugares inspiradores: si hablaba de una piedra, tenía que tenerla en mis manos mucho tiempo, si hablaba de una gruta, permanecía en su recinto varios días y varias noches contemplando los cambios de la luz según las horas; si hablaba del agua de un lago tenía que vivir en sus orillas; si hablaba de alguno de mis discípulos tenía que pasar largas horas con él, escuchando su voz, estudiando la estructura de sus frases, las formas de sus equivocaciones, la expresión de su dicha o de su tristeza.

Creo en un número incalculable de dioses que moran en el sonido, en la forma, en el color, en la fragancia.

Ninguna cosa es más importante que otra.

Yo no deseaba asombrar a nadie, pero ciertas actitudes mías lograron el asombro.

En lugar de aspirar una flor, la acercaba a mi oído, y ante los trémulos discípulos, decía: "Puedo oír el corazón de esta flor como el vuestro. Ella clama por agua como vosotros por la gracia divina, y vuestra voz es pequeña como la voz de esta flor. Dios tendría que acercarnos a su oído como yo acerco esta flor al mío, pero no existe un dios que atiende estas cosas.

"En las flores hay una voz misteriosa y fina como la del violín que escuchó mi madre, en Persia, a los nueve años. ¿No la oyen ustedes? Las flores y todos los elementos que componen la naturaleza tienen voces sutiles. El espacio está tejido por estas voces. El silencio jamás es absoluto. En las noches más profundas oímos siempre un mumullo lejano, revelador de una suma de infinitesimales voces: todos los pensamientos que se formulan en el mundo vibran en esas voces. En una piedra podemos oír, si escuchamos con atención, el trayecto del tiempo; en el ruido de la lluvia podemos oír el diálogo vacilante de los primeros hombres; en ciertas plantas podemos oír a las mujeres de la antigüedad



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

elaborar secretos; en el estruendo de las olas que se elevan en los mares podemos oír la aclaración de algunos hechos históricos; ciertas alondras nos traen anuncios del futuro más próximo. ¿Si ustedes no se dignan oír estas voces cómo podría un dios oír las vuestras?".

A veces en medio de nuestros diálogos instaba a mis discípulos a cerrar los ojos y a estudiar la oscuridad (éste era uno de nuestros ejercicios diarios). Era penoso al principio. Los ojos cerrados, las moradas de nuestros ojos cerrados eran mundos luminosos donde existían flores, pájaros, rostros, paisajes, objetos imprecisos. Mis discípulos tenían que describir estos mundos, uno por uno, detalladamente. Era difícil, casi imposible precisarlos: se interponían imágenes indefinidamente variadas, y al final intervenía siempre el sueño. En "El Libro de la Oscuridad" aparecen más de mil láminas detalladas, más de mil formas distintas, que me transmitieron mis discípulos y que yo mismo estudié en largas meditaciones. Todas tienen un significado. Tratábamos vanamente de hacer coincidir las formas que veíamos en cada una de nuestras oscuridades.

Uno de mis discípulos descubrió en mi mano, al abrir los ojos, una hierba amarilla que nació en los dominios de la oscuridad. Él solo la había visto y la encontró en mi mano. Éste fué tal vez el milagro más involuntario que realicé en mi vida. ¿Por qué no elegí un rostro, o aquel jardín con grutas azules, o aquel océano incendiado, para trasladarlos a este mundo en lugar de aquella hierba minuciosa cuyo origen nadie conocerá?

Esta planta se llama "Planta dorada". El viento llevará sus semillas al Monte del Líbano y a las sendas que llevan a Damasco. Florecerá en mayo y será invisible durante el día. La buscarán los alquimistas porque puede transmutar los metales.

He vivido mucho; demasiado. Veré morir a mis discípulos. Un día penetraré en las regiones que se extienden más allá de la vida. Las visitaré antes de morir. Para eso he estudiado.

Lebna, el menor de mis discípulos, era reservado y meditó su muerte con pudor. Era difícil advertir un cambio en él. Con la cabeza inclinada sobre el brazo izquierdo, como cuando descansaba boca abajo, yacía entre las hierbas. No es cierto que ordené un breve silencio a los pájaros

y que agrandé el tamaño de la primera estrella, en señal de duelo, como algunas personas lo aseguran.

"La puesta de sol no es más dolorosa que el alba: si no me afligió tu nacimiento por qué ha de afligirme tu muerte". ¡Ah, qué vana me pareció mi voz sin el eco de la suya! Todas nuestras frases llevan un signo inicial de interrogación: la respuesta está en el oído que la escucha y no en las palabras que la contestan. Con dolor penetré en ese vacío templo del silencio.

¡Ah, qué joven era yo entonces! Después de estas palabras designaré sólo la hora de aquel lugar desierto. Las horas son mansiones en lugares donde no hay edificios. Las horas son personas en lugares solitarios. El mediodía, como una torre, brillaba con cien espejos. El mediodía, como cien jóvenes, deslumbrantemente pesaroso permanecía inmóvil.

"A la hora en que nace la primera estrella vendrás a mi encuentro. Lebna, no me ocultes nada. No eres un adulto en el reino de los muertos; todavía eres un niño". Con estas palabras llamé a Lebna.

Siguiendo la luz de la primera estrella llegó a las nieblas rosadas de este mundo. Se sentó a mi lado en el banco de la plaza desierta y me dijo: "Lo único terrible de la muerte, es no saber cuándo uno muere. ¿Qué podría decirte ahora de mi trayecto, de mi viaje al otro mundo? Pasé por muchas puertas; algunas modestas, conmovedoras, otras con incrustaciones de oro y de piedras preciosas que me escandalizaron. Pasé por muchas puertas transparentes, como de hielo, en cuyas transparencias se veían ciertos colores que los mortales no alcanzan a ver; por muchas puertas altísimas, silenciosas, cubiertas de follajes, de frutos y de pájaros cuyas alas trémulas irradiaban luz en las maderas labradas. Pasé por muchas puertas horribles —algunas eran diminutas, algunas tenían una mano de hierro o de bronce, a un lado, o la cabeza de un león mordiendo un arco, en el centro- antes de hallar el otro mundo, en un paisaje complicado, entre edificios y objetos heterogéneos, entre camas, cuadros, armarios, arcos, estatuas, columnas, glorietas, miniaturas, látigos, sistros, tabernáculos, aureolas, espadas, baldaquines, linternas mágicas, barajas, astrolabios, cariátides, mapamundis."

Lebna me hablaba con una naturalidad que parecía fingida. "Al principio creí que había llegado a una casa de remates, pero había jardines y bosques y lagos. Es un lugar bello y a la vez horrible. Algunas Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cosas son idénticas a las que yo había imaginado después de oír tus palabras; otras seguramente se me hubieran ocurrido si hubiera meditado más tiempo sobre la posible complejidad del cielo junto a ti; otras, no se me hubieran ocurrido nunca, porque te hubieran desagradado. Allí. todo lo que nos parecía de oro y no era de oro en el mundo, es de oro: por ejemplo, las retamas iluminadas por el sol, o el pelaje de algunos animales. Todo lo que nos parecía de plata, y no era de plata en el mundo, allí es de plata: por ejemplo, el follaje del cedro del Líbano, o el agua de un pantano en la noche. Pero lo que es más maravilloso es la muchedumbre de objetos que hay y la música dulce que se escucha en sus recintos." "Qué parecido eres muerto, Lebna, a lo que eras cuando vivías. Te gustaban los objetos. Hacías colecciones de plumas de pájaros, de dientes de leche, de piedras que lustrabas con la palma de tu mano hasta que brillaban y que luego horadabas para hacer collares. Te deleitaba el canto de las ranas."

"¿No habremos soñado que has muerto? Las cosas que me dices no me asombran. Las puertas que me describes me repugnan como me repugnan algunas de las puertas de las casas de la gente rica. Sabes que no tengo predilección por las puertas. He vivido siempre afuera. Las grutas y los follajes donde me he guarecido no tienen puertas. En este mundo las cosas que te parecían bellas no me agradan. Sin embargo, no confío mucho en ti. Nunca fuiste observador". "Siempre me decías que no era observador. Para disimular mis mentiras muchas veces hablabas de mi imaginación."

"En el cielo, si es que estoy en el cielo, no necesito ser observador", me decía Lebna, "no necesito mentir. Allí puede tocarse el fuego: esto no es una mentira. El interior de las llamas que parece a veces el interior de una fruta al sol puede probarse, el gusto que tiene es superior al gusto de la miel de las abejas más refinadas: esto no es mentira. Como se junta un ramo de flores, podría juntar un ramo de llamas, con las llamas más ardientes, anaranjadas, azules o violetas."

"Las frutas adivinan los deseos de quienes las van a probar, tienen más o menos azúcar, son más o menos ácidas de acuerdo a cada paladar. Cambian también de forma para agradar a las personas que las miran. La primavera es eterna en algunas regiones y hay ríos de leche, de miel y de licores, cuyo gusto es inmaterial como el de las flores. Hay lámparas que pueden iluminar diez mil jardines a la vez y que son pequeñas como Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



luciérnagas o como la piedra preciosa de un anillo. Hay grutas azules donde la sed no existe y mares obedientes donde cantan sirenas benignas en los bordes nacarados de las olas. La salud es variada como eran variadas en el mundo las enfermedades. La ausencia de dolores tiene distintos grados de agudeza. En los senderos de los jardines hay piedritas en cuyo fondo se encuentran diminutos jardines, millones de diferentes jardines; penetrar en ellos no es imposible. En cada gota de rocío hay otra noche en miniatura, con sus estrellas. Contemplar estas bellezas es un entretenimiento inagotable, pero también hay cosas horribles que no sabría describir sino muy lentamente. Hay pájaros anaranjados, con seis patas y cuatro alas, sin caras, sin ojos. Hay un crisantemo grande como un imperio en cuyos pétalos mil hombres pueden pasearse. Los pensamientos vuelan como las mariposas. Hay lagos donde el agua es dura como una piedra transparente. Hay perros con caras de hombres y ovejas como árboles. Hay fuentes de donde mana un agua que no moja; árboles con plumas suaves. Hay casas de hielo con muebles de hielo. Hay soles pequeños como granos de azúcar pero más brillantes que el mismo sol. Hay un ajedrez de nácar con verdaderas reinas y un ruiseñor mecánico cuyas veinte mil canciones corresponden a cada una de sus veinte mil plumas.

Descubrí veinte de las figuras del "Libro de la Oscuridad" diseminadas. Apenas las reconocí, se perdían entre tantos objetos. Reconocí tam-Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar bién unas plumas lustrosas como las que más codiciaba en este mundo, unas piedras horadadas, unos dientes de leche del color de la nieve."

Oh hermanos, reprimid los suspiros, no guardéis luto por los objetos perdidos ni por los hombres muertos. Que la hierba se seque, y que la flor se caiga, pero que el pensamiento dure para siempre.

Muchos muertos creerán que están en el cielo cuando llegan al infierno; esto no sucede por obra de una misericordia divina ni por la perversidad de un demonio que colmándonos de lujo y de belleza física agota la pureza de nuestro espíritu: esto sucede porque está en la naturaleza del hombre equivocarse.

En el invierno de una noche murió Nastasen, el primogénito de mis discípulos. Follajes oscurecidos me anunciaron su muerte. Lo imaginé a la distancia, con el cabello ensangrentado y un tigre a sus pies. Encontramos su cuerpo flotando en la superficie de un lago donde solía bañarse a la luz de la luna, en verano. Un tigre lo había herido, en el lago; ya casi muerto intentó lavar sus heridas.

A la hora más blanca del alba cuando rompen a cantar los pájaros, envuelto en las alas del viento, llamé a Nastasen.

Siguiendo la luz del alba llegó a mi lado. Reclinados en el parapeto de un puente mirábamos el agua mientras hablábamos. Su voz tranqui'a y melodiosa se elevaba como un rayo de luz entre las sombras. "Pasé por muchas puertas modestas, cubiertas de follajes o de marfil con rosas, o con incrustaciones de oro y de piedras preciosas, o transparentes, en cuyas transparencias se veían colores que los mortales no alcanzan a ver, o silenciosas y altísimas." De acuerdo a sus descripciones reconocí muchas de las puertas que me había mencionado Lebna en su narración, comprobé que otras eran nuevas, recién coolcadas: en algunas me dijo que había sentido un olor fresco a pintura o a madera. Las basuras, los aljibes, los pisapapeles, las glorietas se habían acumulado. Había visto unas pulseras iguales a las de mi madre, unas pesadas rosas como las que regaba en su jardín. Había oído una hermosa música, dulce y penetrante como la del violín de Persia en su recuerdo.

Si Lebna y Nastasen están en el infierno trataré de merecer la misma suerte.

Estoy casi muerto, pero estoy pensando. Estaré muerto y seguiré pensando. El cielo o el infierno se compone de todos los objetos, sensaciones y pensamientos que los hombres tuvieron en la tierra. Esos objetos, esos pensamientos, esas sensaciones determinarán el porvenir de ese lugar infinito.

Oh trama suspendida en el espacio, tejido luminoso y abyecto, que unirá el presente al pasado y el pasado al futuro. ¿Dónde nació tu primer hilo? ¿Somos el mero sueño de algún dios ¿Somos una escala prismática?

Lebna, Nastasen, Alda, Miguel, Aralia, mis discípulos, a la ánfora de la sabiduría he acercado vanamente mis labios. Qué amarga es su agua cristalina.

Mi madre desapareció misteriosamente. No he de llamarla como a mis discípulos, la visitaré; no le pediré que haga otro viaje. Ahora comprendo porqué sus pulseras, sus rosas y la música de su memoria se encuentran en el otro mundo.

Tal vez volveremos a nacer y un día todo lo que pensemos o hagamos en la tierra alguien ya lo habrá hecho o pensado antes que nosotros. Entonces, sólo entonces, sabremos si ese lugar que nosotros los mortales hemos preparado es el cielo o el infierno.

Tanto afán tuve en nacer en Debra-Berbam y ahora lo que llevo en mis manos es un puñado de tierra, unas figuras de la oscuridad, una hierba, unas pulseras, unos frutos y unas flores. Con qué lentitud tan minuciosa tendré que esperar que los siglos renueven las palabras de mis libros y originen un nuevo caudal de objetos que perfeccionarán la felicidad o el dolor.

Dios me verá como yo vi las imágenes en la oscuridad. No me distinguirá de las otras imágenes. Soy la continuación desesperada de mi libro, donde encerré a mis discípulos, a mi madre y a mí mismo.

Soy Lebna, soy Nastasen, soy Alda, soy Miguel, soy Aralia, soy mi madre, soy el caballo que espanta a los reptiles, soy el agua del río, soy el tigre que devoró a Nastasen y el terror de la sangre, soy la oscuridad múltiple y luminosa de mis ojos cerrados.

the marget of returned attachments in the solar of the M. Whereners Service of the superior of the Artist Arms of the Artist Arms of the Artist Arms of the Arms of the Artist Arms of the Arms of of the of the contraction of the comments of the contraction of the second of the second

- waste to be the statements rate, who will be that

aliming in the second control of the state of the state of the second of La ví crecer, triste y desgarrada, abierta basta la raiz 'al viento, las lluvias, las miradas.

and a standard a continued abuse propagation on biologique auctor Her district the notice of the court to a making to a mineral to be transported to be and

. Y de pronto sus duros harapos concentra e conducer contain est de confusa cal, de ladrillos y dudosas maderas se cerraron, tapiando a son estados en como se discome un pequeño sitio del borizonte, alzando de mon para la managarante su frágil misterio.

Ya tiene la sombra rosada de una muchacha en el pórtico. Ya los que pasan e antical a con antical a contrator ven su cintura más fina, sus ojos de calaba la sa albanaga a anaci del color del sueño, sus cabellos dándose como un pañuelo en el adiós, su rostro negandose como los rostros amados en el recuerdo.

esi masan a kalimpalika esa

Ya tiene un interior en sombras, en luz. Ya tiene un interior hondisimo para esperar las cosas calladas y tediosas que siempre llegan, insaciables: las horas, los sueños, la enfermedad, la muerte.

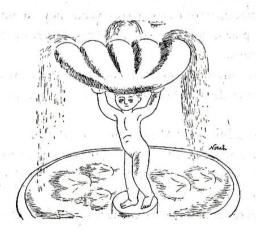
Ya tiene techos repetidos pesando sobre los ojos. del insomnio y la fiebre. Ya tiene sus tapias cómplices, muertos espejos de gestos, de gritos, de suspiros. Ya tiene altos muros iguales

para el insulto o la palabra enamorada.
Ya esconde furia, miedo, ansiedad, deseo,
espera triste, monótona llegada, dulce abrazo
trayendo las estrellas y los ríos y los árboles
al cuarto apasionado.
Y alguna música. Y ciertas risas. Y la sombra rosada
de una muchacha en el pórtico
mencionando tímidamente la aventura
y la belleza al que se aleja, al que pasa, al que se extingue ya
como una sombra castigada que desciende
al ámbito oscuro de la realidad, llevando
—flor de ceniza impalpable—
un poema imposible, una cintura de corola, una tarde cualquiera,
y una casa vista bondamente y olvidada.

ULISES PETIT DE MURAT

renairska sack hat interesek priferag to eterstrepië.

al de relation la regardament e messare temsare memore le relevali can continua lei arcana e



MUERTE IMPENETRABLE

HAMLET. — Murder!
GHOST. — Murder most foul, as in the best it is,
But this most foul, strange and unnatural.

Hamlet, I, S.

- ¿Trabaja aquí Mr. Percy Stokes? preguntó el mensajero al anciano que vigilaba la entrada de los artistas.
 - -En efecto. ¿Qué es eso? ¿Un telegrama para él?
 - -Sí, señor. Un telegrama urgente.
 - -Bueno, dámelo. Te firmaré el recibo.
- —Buenas tardes —se despidió el muchacho, cuando le devolvieron el talonario.

De haber sabido la importancia que revestía la entrega del telegrama, el mensajero no se habría retirado, como lo hizo, con aire indiferente y silbando.

Tom Miller, el viejo guardián, entornó la puerta y se dirigió hacia el interior del teatro. Siguiendo el pasillo, ascendió los siete escalones que daban al vestíbulo interior y tomando por el corredor de la izquierda se detuvo ante la puerta del camarín que llevaba el número tres y golpeó con los nudillos.

Como no obtuvo respuesta, insistió con más vigor y con idéntico resultado. Probó entonces la manija, que giró, pero la puerta no cedió, pues estaba cerrada por dentro.

Algo fastidiado, llamó dos o tres veces por su nombre al presunto ocupante de la pieza, sin que sus palabras tuvieran más éxito que sus anteriores esfuerzos.

En esto, oyó que se abría otra puerta, la del camarín número ocho, y en seguida la voz de Mr. Louis Silvert que le preguntaba con tono intrigado:

- -¿Qué pasa, Miller? ¿Alguna broma de Percy?
- —No, señor, sino que acaba de llegar este telegrama para Mr. Stokes y aunque lo he visto entrar al teatro hace una media hora y la puerta está cerrada, no obtengo contestación.
- —Acaso cerró con llave su camarín y habrá ido a visitar a algún compañero.
- —Sí...—vaciló el anciano— pero no ha entrado nadie, salvo usted Archigo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y, al menos que haya ido a hablar por teléfono a la cabina que está a la vuelta del corredor, no se me ocurre dónde puede haberse metido. En fin, voy a ver si es así.

Momentos después, regresó algo preocupado, a juzgar por la entonación de sus palabras:

- -No, tampoco está allí, ¿no le habrá sucedido algo?
- —Hombre —respondió Silvert— no veo por qué. A lo mejor se ha quedado dormido y si es así, ahora va a ver cómo se despierta.

Sin esperar más se encaminó a la puerta cerrada y comenzó a golpearla con tal violencia que si alguien hubiera estado durmiendo del otro lado, habría contestado, enfurecido. Sin embargo, la única voz que se oyó fué la del tramoyista Fynn, que apareció por el extremo derecho del corredor, exclamando, cuando Miller y Silvert se volvieron al oír sus pasos:

- —¿Qué diablos pasa? Juraría que alguien estaba ensayando con mi "caja de los truenos". Ah... Mr. Silvert, ¿era usted?
- —Sí —respondió el aludido— sucede que Miller traía un telegrama para Stokes y no lo puede entregar porque éste se ha esfumado.
- —Bueno —bromeó Fynn— para algo es el ilusionista de la compañía. Está acostumbrado a desaparecer ante centenares de personas. Miren; la vista engaña. Presto. ¡Pop!
- —Pero tú sabes, Fynn —explicó el anciano— que no es lo mismo desaparecer en el escenario por un escotillón de los que tú preparas que hacerlo en cualquier otro lugar.
- —A ver —exclamó Silvert— voy a mirar por el ojo de la cerradura...—y después de hacerlo.
- —¡Qué raro! El otro lado de la puerta se refleja en el espejo del tocador y el pasador está corrido. Stokes debe estar adentro.
- —Déjame mirar a mí —dijo el tramoyista. Al momento, se incorporó palideciendo y gritando:
- —¡Hay que derribar la puerta! ¡He visto las piernas de un hombre acostado en el suelo!

Y uniendo sus esfuerzos a los de los otros dos, se lanzaron contra la hoja cerrada que cedió al segundo envión.

Apenas rehechos del encontronazo, pudieron ver sobre la alfombra, a la izquierda del tocador que enfrentaba la puerta, el cuerpo de un hombre recostado en posición poco natural. Su palidez era cadavérica. Estaba en mangas de camisa y en el costado izquierdo del pecho asomaba el mango de un cuchillo en el centro de una mancha escarlata. Archivo histórico de Revistas Argentinas | www.anira.

37

-¡Es Stokes! -dijeron los tres a coro.

Silvert se arrodilló al lado del cuerpo y, después de tomarle la muñeca izquierda, exclamó, dirigiéndose a sus petrificados oyentes: ¡Está muerto! —y en seguida—: ¡A ver, Fynn! ¡Llame por teléfono a la Comisaría! ¡Y tú, Miller, corre a la puerta y no dejes entrar ni salir a nadie del teatro hasta que llegue la policía!

Ante este llamado a la acción y tal vez por el deseo de alejarse del espectáculo que los había paralizado, ambos salieron de la habitación para cumplir la orden y momentos después no se oía ni el rumor de sus pasos.

A los cuatro o cinco minutos, regresaba Fynn ya más tranquilo, asegurando haber tenido que telefonear desde el aparato de la tienda vecina, pues, al intentar emplear el de la cabina del corredor, advirtió que no funcionaba. Dijo también que se había comunicado con la Comisaría y que dentro de unos minutos llegaría la policía.

Confirmando las palabras del tramoyista, a los pocos instantes se oyeron voces y fuertes pisadas en el corredor, indicadoras de que venían las autoridades.

Tres hombres entraron. El de uniforme se quedó de espaldas a la puerta y, de los otros dos, el más joven se adelantó hacia los ocupantes de la habitación y después de echar una rápida mirada al cadáver, se enfrentó con Silvert a quien requirió sus datos personales y luego le interrogó:

—¿Puede usted relatarme lo sucedido? ¡Ah!, doctor —exclamó dirigiéndose a quien lo había acompañado— vaya examinando el cuerpo.

El interrogado narró los detalles conocidos —coincidentes con lo que ya había declarado el portero— desde que oyó a Miller golpear en la puerta de la habitación hasta el hallazgo del cadáver. Su declaración fué confirmada por Fynn, que había recobrado por completo la calma.

—Bueno —comentó el sargento Banks, después de echar una ojeada a la habitación— una sola puerta cerrada por dentro; la ventana con un enrejado que no permitiría pasar ni a un gato... el arma hundida todavía en la herida. Creo, doctor Mullins, que puedo anticipar su opinión. Suicidio.

Después de un silencio algo prolongado, el médico policial contestó con una leve sonrisa que desequilibró momentáneamente su rostro: —Pues bien, sargento, lamento tener que desengañarlo. Este hombre no pudo suicidarse.



-No, sargento, no lo sugiero; lo afirmo.

Pero vea, doctor. La pieza no tiene otra salida que la puerta y hay tres testigos que afirman que tuvieron que derribarla para entrar, pues tenía el cerrojo corrido por dentro. ¿En qué se basa su certeza de que no se trata de un suicidio?

-En la dirección de la herida. Observe que el cuchillo ha entrado oblicuamente en el costado, siguiendo una trayectoria que parte aproximadamente de la axila izquierda hasta clavarse en el corazón o seccio-

nando alguna de las membranas serosas que lo envuelven. No hay persona que pueda infligirse semejante herida.

—Me permite... —interrumpió tímidamente Fynn— la víctima era ambidextra... pues se dedicaba al ilusionismo y a la prestidigitación. Acaso con la mano izquierda...

Demasiado alta la boca de la herida y además la dirección, descendente. Imposible —terminó el facultativo y después de un breve saludo se retiraba ya cuando Banks le advirtió que necesitaría lo más pronto posible un informe detallado del *post mortem*.

Instantes después, partió a su vez el sargento, no sin ordenar al policía que custodiaba la entrada de la habitación que no saliera ni tocara nada hasta su regreso. Al llegar a la calle, dió instrucciones a otro agente para que acompañara a Miller hasta el camarín junto con sus compañeros de aventura y dejó la custodia en la entrada.

Al llegar a la Comisaría, distante unas dos cuadras solamente, el corto trayecto recorrido no había bastado para que Banks pudiera co-ordinar sus confusas ideas. Una vez en presencia del Comisario, sacó su libreta — donde había anotado las declaraciones recibidas y trazado un plano del camarín y sus contornos— y leyó la información recogida en el lugar y las desconcertantes palabras del médico.

—¿Quiere usted decir —comentó con sorna el Comisario Steeve—que nos encontramos en presencia de un nuevo Misterio del Cuarto Amarillo? ¿Cuáles son sus últimas lecturas, Banks? Ahora en serio; lo que usted me acaba de leer es un verdadero disparate. Procure otra vez informar después de examinar mejor el lugar y las circunstancias del hecho. Esa habitación tiene que tener otra entrada. ¿Me entiende? Lo creía con más experiencia sumarial y agradezca que soy yo su superior pues este informe le valdría, sino, una mala nota.

—Le aseguro, Comisario —explicó el sargento, con cierta firmeza— que he revisado la habitación y no hay otra salida que la puerta. Las paredes son lisas así como el techo. El piso es de cemento y la única ventana tiene sólidas rejas.

—En ese caso —estalló Steeve— el doctor Mullins está equivocado de medio a medio. Ahora mismo voy a ir al Teatro y comprobaré yo mismo los hechos. Y le aseguro que ni creo en aparecidos ni me intoxico con la llamada literatura policial.

Y salió como una tromba, seguido a duras penas por su subordinado, en dirección al Starlight Theatre.

Al llegar, se dirigió al camarín número tres, que seguía custodiado Archiyo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar por el agente, y sin detenerse a saludar echó una mirada al cadáver y se puso a revisar las paredes, golpeando en algún que otro lugar, retirando el tocador y el diván e incluso descolgando un cuadro que representaba a Stokes en el acto de serruchar una caja alargada por cuyos extremos asomaban la cabeza y los pies de una muchacha.

Examinó y tanteó los barrotes de la ventana, así como el cerrojo semiarrancado y la puerta astillada.

Volvió a mirar el cadáver, con detenimiento esta vez, concentrando su atención en el cuchillo que extrajo de la herida, no sin protejer el mango con un pañuelo, en el que lo envolvió, guardándolo en el bolsillo. Dedicó una mirada de compromiso al piso de la habitación, efectivamente de cemento y después de un instante de reflexión se dirigió a Silvert y le requirió detalles minuciosos del hecho. Estos confirmaron las anotaciones del sargento Banks, que iba readquiriendo su aplomo habitual a medida que su superior perdía la calma.

El interrogatorio de que Miller fué objeto y las preguntas dirigidas a Fynn confirmaron la exactitud del relato de Banks.

—Por el momento —exclamó— y en vista de las circunstancias, no veo motivo para ordenar una detención, pero... mucho cuidado con alejarse de la ciudad, pues en cualquier momento puedo necesitarlso.

Y se retiró con el aire digno de quien no desecha la posibilidad de la victoria.

Llegado a su despacho, dió instrucciones para que compareciera el resto del personal de la compañía de variedades, al administrador del teatro, acomodadores, boleteros, peones de limpieza, etc.

El más afligido de todos era el administrador, que contemplaba la perspectiva de una temporada arruinada. Poco sabía de la víctima, no obstante lo cual se mostraba ferviente partidario de la hipótesis del suicidio, acaso más por conveniencia que por otro motivo.

—¡No se olvide, Comisionado —repetía— que Stokes era prestidigitador e ilusionista y hay que ver la cantidad de trucos que sabía! Lo que para cualquiera parecería imposible, para él resultaba elemental.

El Comisionado Steeve, a quien no le desagradaba la teoría, se abstuvo, sin embargo, de comentarios.

Al poco rato, el despacho presentaba un aspecto inusitado. Enanos, forzudos, jovencitas que ensayaban un poco de danza, un elegante "chansonnier" y su "commère" un tanto amartelados y el tragasables que lanzaba miradas golosas al espadín que colgaba del paragüero.

Lo único que pudo sacarse en limpio fué que la víctima no era Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar muy popular entre sus compañeros. La razón de esa malquerencia era, sin duda, su afición a las bromas pesadas.

Salieron a relucir, por vía de ejemplo, algunas de sus ocurrencias: la noche en que cargó de plomo las pesas del atleta, quien salió del paso, no muy airosamente, simulando el desgarramiento de un bíceps; la tarde en que aflojó la cincha del caballo de la "écuyère"; el fracaso del nuevo equilibrista al espolvorearle con pimienta el bastón que sostenía en la nariz y otras anécdotas por el estilo.

Cuando el Comisionado quedó solo, al fin, con sus anotaciones y sus pensamientos, encontró que cada uno de los miembros de la companía tenía motivos de resentimiento con la víctima y acaso alguno hasta para desear su muerte, pero en lo que no avanzó ni un paso fué en aclarar la forma en que pudo haberse cometido el crimen.

A la mañana siguiente, Steeve se encerró en su despacho. Releyó las hojas del sumario con las declaraciones pasadas en limpio; el telegrama dirigido a la víctima, que sólo contenía un saludo; echó una ojeada al informe del médico forense que confirmaba sus peores sospechas: el suicidio era imposible; examinó el plano del teatro que, en lo que concernía al camarín número tres, demostraba la inexistencia de puertas secretas. Había dejado para el final la temida lectura de los diarios de la mañana.

Antes que ninguno abrió el *Post*. En primera plana relataba el suceso en estilo truculento en un artículo encabezado por el siguiente título: "El misterio del camarín número tres".

El Morning Advertiser aventajaba a su colega en el cuerpo de los tipos empleados y calificaba al crimen de "muerte hermética".

El London Dispatch preveía el fracaso de la policía, sólo capaz de descubrir crímenes susceptibles de ser resueltos por métodos rutinarios o mediante la aplicación del "third degree".

No pudo continuar con la lectura de los restantes y, apartando bruscamente la montaña de papeles que cubría su mesa y después de vacilar un momento, marcó con decisión un número en el teléfono.

El coronel C. H. Brackenbury acababa de tomar su copioso desayuno, cuando su *val*et le acercó el aparato telefónico que momentos antes había repicado estruendosamente.

—Aquí Steeve —estalló una voz, apenas descolgado el receptor—, tengo para usted un problema de los que le gustan y que a mí maldita la gracia que me hacen.



—He leído los diarios —respondió el coronel— y no hace falta ser muy lince para darse cuenta que se trata de ese nuevo Misterio del Cuarto Amarillo.

—¿Usted también? Le aseguro, Brackenbury, que el problema que tengo entre manos es endiablado; sencillamente endiablado. Le hablo porque necesito su colaboración y porque sé que estos casos le entusiasman. Además no quisiera hacerle el gusto a "mi amigo" Hasley del Departamento de Investigaciones Criminales, que debe estar relamiéndose a estas horas. ¡No! Antes que eso, cualquier cosa.

—Bueno, Steeve. Cuente conmigo, aunque reconozco que el asunto, por lo que he leído, parece sencillo pero difícil.

—¿Cómo? ¿En qué quedamos, es sencillo o difícil? ¡Ah! Vamos, Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar otra de sus sutilezas. Bueno ¿qué le parece si nos vemos dentro de una hora, aquí en la Comisaría?

—Perfectamente —respondió el coronel— es mejor que nos encontremos ahí no sólo porque tendremos a mano los elementos del caso, sino también porque estaremos cerca del "teatro" del suceso.

Apenas el coronel Brackenbury llegó a la Comisaría, lo hicieron pasar al despacho del Comisionado, quien hacía en esos momentos derroche de energía hablando a gritos al sargento Banks, mientras caminaba de un lado a otro de la habitación.

Al entrar el coronel, se detuvo en seco, despidió al sargento y con efusión excesiva sacudió la diestra del recién llegado.

Después de acomodarse los dos en sillones contiguos, el Comisionado relató a su amigo todos los pormenores del asunto. Mientras hablaba, Brackenbury lo escuchaba con los ojos entornados y sin dar muestras de interés y, únicamente al terminar la narración, pareció salir de la modorra que súbitamente le había acometido.

- —En primer lugar —empezó el coronel— el informe médico no admite dudas respecto a que Percy Stokes fué asesinado. Y un asesinato requiere un mínimo de dos personas: la víctima y el victimario. Ahora bien; en este caso la víctima fué encontrada encerrada en una habitación y la causa de su muerte, una puñalada. ¡Ah! Antes de seguir adelante. ¿Ha contemplado usted la posibilidad de que el arma haya sido arrojada a la distancia? Porque acaso entre los componentes de la compañía hay quien sabe lanzar puñales.
- —Imposible —respondió Steeve— con la ventana y la puerta cerradas.
- —Usted me dijo que la ventana era infranqueable por estar enrejada, pero a través de una reja se puede arrojar un cuchillo.
- —Tampoco ha sido posible en este caso. La muerte fué instantánea y Stokes no pudo hacer el más leve movimiento una vez que recibió la herida. Pues bien, desde el exterior de la ventana no era posible ver el cadáver.
- —Entonces, prosigo. En el momento de la muerte debió haber dos personas en la habitación, luego, si la puerta estaba cerrada por dentro, o bien ha mediado un dispositivo para correr el cerrojo desde afuera, o el asesino quedó también en el camarín.
- —Ninguna de las dos cosas —interrumpió Steeve— el cerrojo corría con dificultad, pues estaba muy ajustado, aparte de que la puerta Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.anira.com.ar

encajaba con precisión en sus cuatro bordes y ni un hilo habría podido deslizarse. En cuanto a que el asesino quedó en el camarín, no olvide que tres personas derribaron la puerta y que no había ningún lugar donde ocultarse.

- —Entonces —sonrió Brackenbury— usted cree en la posibilidad de que un fantasma sea el autor. Le va a ser difícil esposarlo.
 - -Vea, corone!, que la cosa no es para tomarla a broma.
- —Pero, Steeve, si el que bromea es usted. Le he enumerado las únicas formas posibles en que pudo cometerse el crimen y usted las rechazó. Entonces tuve que recurrir a las imposibles. Pero . . . se me ocurre que tal vez el criminal estaba solo con la víctima y salió acompañado.
- -Otra bromita ¿eh? No podía salir una persona, pero sí una manifestación.
- —A propósito. Se me ha ocurrido que como la víctima era ilusionista y aficionado a dar bromas, quizá todo sea un pasatiempo...
- —Pero, Brackenbury, usted no raciocina como otras veces —saltó con vehemencia el Comisionado—. Llama usted pasatiempo a la muerte de un hombre. ¡Sepa usted que Stokes está muerto; definitivamente muerto y al menos que tuviera un concepto muy personal de las bromas... además, hemos quedado en que no se suicidó sino que fué asesinado!
- —Bueno, Steeve, no se exalte de esa manera. Tal vez tenga usted razón; pero en casos como éste, hay que elaborar una o más hipótesis y desecharlas sólo cuando no pueden comprobarse.
- —Pues creo que tendrá usted que empezar a desechar unas cuantas de las que acaba de esbozar —replicó el comisionado.

Al día siguiente por la mañana, el coronel Brackenbury, que la noche anterior se había quedado levantado una hora más tarde que de costumbre, se comunicó por teléfono con el comisionado Steeve y, después de unas breves palabras de saludo, lo asombró al decir:

- —Bueno, la solución no puede ser sino la única lógica y creo saber por tanto quién es el asesino y cómo hizo para salir del camarín...
- —¿Quiere usted decir que está en condiciones de demostrar cómo el crimen fué cometido y cómo se las arregló el criminal para desaparecer?
- —No he dicho tal cosa, sino que sé cuál es la solución y ello sólo por vía de razonamiento. El crimen no ha podido cometerse sino de una manera. Pero me faltan las pruebas...

- -¡Ah! Con que sólo teorías... por un momento pensé que usted había resuelto el misterio.
- —Lo he resuelto, en efecto. Para mí es un caso concluído y por lo tanto ya ha dejado de interesarme; ahora que usted o, mejor dicho, la policía, necesitará pruebas para presentarlas ante la justicia.
- -Pues claro que necesito pruebas. No pensará que voy a arrestar a nadie en base a una fantasía.
- —Bueno, como usted quiera. Vea; le voy a sugerir varios puntos que conviene aclarar. En primer lugar, averigüe si la cara de Stokes presenta rastros de pintura. Después, haga analizar la mancha de sangre de la camisa que llevaba la víctima. ¡Ah! Me imagino que habrá localizado a la persona que envió el oportuno telegrama.
- —No. Todavía no, pues el empleado que debió recibirlo tomó licencia ese mismo día y esta tarde estará de nuevo en su puesto. El texto original del mensaje está escrito a máquina y, como usted recordará, sólo contiene unas palabras de felicitación enviadas por un tal Joe Smith. Uno de los diez mil Joe Smith de Londres. Me ocuparé en seguida de las averiguaciones que me indica y pronto le informaré.

Esa noche a las nueve, el comisionado Steeve fué recibido por el Coronel Brackenbury en la biblioteca de su piso en el edificio Waltham Crescent.

Apenas sentados en los profundos sillones que enfrentaban la chimenea, Steeve le informó:

- —Detrás de las orejas del cadáver, había rastros de pintura que, analizada, resultó ser de la que usaba comúnmente. ¿Pero, cómo diablos lo adivinó usted?
- —Adiviné, ya que usted lo llama así, además, que esa pintura es de un color amarillo cera. ¿No?
- —En efecto. Pero lo más curioso es lo de la camisa. Cuando fué sacada del depósito para el análisis, la mancha sangrienta presentaba un curioso aspecto...
- —... aparte del color ocre de la sangre resecada —interrumpió el Coronel— había zonas de un tinte rojo puro.
- -Pero, por vida de . . . a usted le han informado antes de venir yo, porque así era efectivamente.
- —No, Steeve. No. Es que de acuerdo con mis conclusiones no podía ser de otra manera. Por eso le indiqué la conveniencia de aclarar lo de la pintura del rostro y la mancha de sangre. Dígame, la parte de color rojo estaba teñida con tinta ¿eh?

- En efecto respondió el comisionado pero entonces... Déjeme pensar...
- —Para qué, Steeve. El crimen fué simulado por el propio Stokes para dar un susto al viejo Miller, que se entrometía demasiado en sus asuntos amorosos. Se pintó la cara de color cadavérico; tiño la camisa de rojo y en el centro de la mancha plantó un puñal de ilusionista, es decir, de hoja retráctil. Previamente, había asegurado la puerta por adentro y esperó la llamada de Miller.
- —Pero, entonces, el telegrama sólo fué enviado para que el portero lo llevara al camarín de Stokes en el momento oportuno.
- —Claro —prosiguió Brackenbury— y despachado por el mismo asesino.
- —Pero... en qué quedamos... la escena fué preparada por Stokes... y sin embargo, el telegrama lo envió el asesino. La verdad, no lo entiendo.
- —Es que de no ser así, el asesinato no podría haberse cometido con cierta seguridad. El criminal colaboró con la víctima hasta determinado momento, pero después siguió solo, aprovechando la ocasión que tan cuidadosamente había preparado con el ilusionista... Lo que se habrá reído Stokes cuando derribaron la puerta del camarín; pero el que rió último fué...
 - -Silvert ¿verdad? -interrogó el comisionado.
- —En efecto —respondió Brackenbury—; Silvert, que odiaba sin duda a Stokes por alguna deslealtad o acaso por una broma sangrienta. Disimuló sus verdaderos sentimientos y fingió amistad con Stokes. Enterado de la jugarreta que tramaba contra Miller, que siempre andaba espiándolo, se ofreció para ayudarlo. Su papel se concretaba a enviar el telegrama urgente y auscultar el "cadáver" para darle al portero un susto mayúsculo. Pero hizo algo más; descompuso el teléfono cercano para tener más tiempo disponible cuando quedara solo con Stokes, y adquirió un cuchillo de empuñadura igual al del ilusionista.
 - -Pero ¿y qué papel desempeñaba Fynn?
- —Ninguno. Fué un colaborador espontáneo e inocente. Su aparición en la escena le proveyó de un testigo más, sin peligro de que obstruyera sus planes, pues estaba tan asustado como Miller. Una vez solo con su víctima, Silvert le clavó el cuchillo en el pecho y le limpió la cara empastada con el maquillaje de "cadáver" y la sangre que manaba de la herida se superpuso a la tinta, parcialmente para su desgracia. En el primer momento la diferencia no era visible, pero, al secarse la

sangre tomó el color pardusco característico y si en algún punto de la camisa no coincidían ambas manchas el color de la tinta aparecería inalterado.

En ese momento sonó la campanilla del teléfono, que Brackenbury se apresuró a contestar.

-Lo llaman a usted, Steeve. Creo que es el Sargento Banks.

El comisionado empuñó el receptor con inusitado vigor.

El sargento le informó que el empleado del telégrafo acababa de llegar a la comisaría. Pedía instrucciones para interrogarlo.

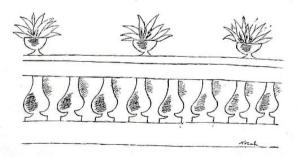
—Reténgalo hasta que yo llegue. ¡Ah! Haga buscar a Silvert y que nadie hable con é!. —Cortó bruscamente la comunicación y partió como una exhalación sin casi despedirse del coronel.

Una hora después, telefoneaba el comisionado, con entonación ya tranquila.

—El empleado del telégrafo identificó a Silvert, sin dar lugar a dudas, como la persona que envió el mensaje urgente. Este empezó a tartamudear, ensayando una explicación, pero era fácil advertir que había perdido su aplomo y diez minutos después confesaba de plano. Su declaración coincide con lo que "habíamos" descubierto —y pronunció el plural con entonación equivalente a una sonrisa.

El coronel Brackenbury también sonrió en la soledad de su biblioteca.

CARLOS PÉREZ RUIZ



POLKA

DE LA TARJETA DE CARTON

¿Quién no conoció el peinado que usaba Misia Felisa, su pollera con bordado, su cara llena de risa, sus patios con emparrado, sus fiestas con pericón y quién no estuvo invitado "con tarjeta de cartón"?

Entonces un chorro fino caía en la canaleta haciendo su remolino saltarín en la pileta. Si faltaban los de al lado se decía en la reunión que no estaban invitados con tarjeta de cartón.

¿Quién no conoció la gloria de matear bajo la parra cuando cantaban victoria los dedos en la guitarra, cuando el mísero colado salía por el balcón porque no estaba invitado con tarjeta de cartón?

Ah, las reuniones, comadre,
comentadas por semanas;
"five o'clock tea" de Las Ranas
de la gente más compadre;
de los que recién llegados
ligaban un ginebrón,
porque estaban invitados
con tarjeta de cartón.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

49

Reuniones de rompe y raja, de malevos orilleros que largaban la baraja cuando olían entreveros; chinas empingorotadas hacían sonar el tacón porque estaban invitadas con tarjeta de cartón.

Época en que se formaba corrillo al cantor del Bajo y Buenos Aires fumaba cigarrillos "Vuelta Abajo". Patios de cielo entoldado con estrellas de ocasión... ¡Ah, no haber sido invitado con tarjeta de cartón!

Farolito a kerosén

del Almacén de Profumo,

mozos que se iban al humo

si les seguían el tren;

moños, cintas, charolados,

puro corte y confección,

porque estaban invitados

con tarjeta de cartón.

Polka de cintura fina
y peinado a la banana,
polka que fué la mañana
de la milonga argentina;
ya terminó tu función
y yo nunca te be bailado,
pues nunca estuve invitado
con tarjeta de cartón.

LA DANZA EN LOS ESTADOS UNIDOS

LA DANZA en los Estados Unidos refleja la actitud mental de un pueblo que sale de dos guerras con un arte que ya no es un simple escape de emociones sino la desapasionada pintura de los estados y hechos cerebrales que constituyen su preocupación principal.

Como gran parte de la literatura y pintura contemporáneas, la danza maneja hoy sujetos en constantes luchas psicológicas. Luchan a veces, con el medio, pero principalmente consigo mismos, con complejos de su pasado, desequilibrios de su imaginación o sus deseos, con una serie de estados mentales que el tiempo actual ha mostrado peligrosamente incontrolables.

De este escrutar los pensamientos en el interior del individuo surge el movimiento "hacia adentro", el hoy ya característico movimiento distorsionado que tanto se discutió en un principio, calificándolo de "snobismo" como a tantas escuelas pictóricas hoy impuestas.

Se explica así por su verdad el triunfo de esta manera sigilosa y súbita —un poco como el animal acosado y un mucho como el neurótico, mezcla de temor y agresión— sobre el lirismo de Isadora Duncan.

A veces frente a la naturaleza se piensa que lo que ella inspira no es naturalmente distorsionable; no sin duda en cuanto tiene de manso y acogedor. Pero cuando la naturaleza aparece en la danza moderna lo hace como aquella indomable extensión ilimitada a que hicieron frente los primeros colonizadores. No se nos muestra al pueblo bailarín y cantarín de las danzas folklóricas sino al fuerte y áspero pioneer que conquistó esa naturaleza hostil.

Es necesario precisar que esta danza es más esencialmente la expresión de las grandes ciudades, contrapuesta al duncaniano bailar la naturaleza y a la introvertida e individualista escuela alemana. Es la resultante y el exponente de la realidad humana actual y aquí.

Junto a lo dramático-psicológico no aparece lo amable ni lo cantarín. Ha surgido, en cambio, una personalísima forma de sátira, de valores crecientes.

No es la sátira atormentada del Ballet Joos; el público ríe muchísimo de ella, porque está ejecutada sobre la base del absurdo en movimiento — (nos hace esto recordar los "esperpentos" de Valle Inclán) cómica, no feliz sino llena de un profundo y trágico sentido social.

Encontramos a la danza transformada en una ciencia, con sus reglas y formalismos, encabezados por la exigencia de originalidad.

Como en la música y sobre principios semejantes, hay una técnica básica para la composición, formas preestablecidas y reglas para desarrollar los temas iniciales. Se exige como base de una buena danza: un tema (de movimiento, no literario) realmente original, universalmente humano—a través de lo norteamericano actual— lo suficientemente áspero y angular para reflejar la época en que aquí se vive, amplio, exterior, extravertido, que no caiga en romanticismos ni madonas medioevales, ni flores, ni velos.

El tema se desarrolla luego naturalmente por repeticiones parciales, por variaciones, por sumas o divisiones, con un sistema que el estudio muestra simple y conciso.

El problema del movimiento distorsionado se resuelve comparándolo a disonancias en el espacio, semejantes a las de sonido o de color. Después de cada movimiento no viene la resolución esperada sino un suspenso, seguido de nuevos suspensos, terminado en una disonancia que establece como una tensión interior hacia algo eterno. Una tensión que recorre todos los músculos sin abandonarlos ni un instante, tirando de ellos, como la vida de los individuos.

El movimiento se dirige sobre una línea más recta, "como de extrañeza" y este buscar lo extraño es el gran recurso para producir lo nuevo.

Se quiebra el cuerpo en planos en lugar de curvas, como en la escultura primitiva, preocupándose más del dibujo en sí que de las relaciones del movimiento en el espacio que genialmente instituyó Wigman en su tiempo.

La "manera" moderna de moverse se conquista a través de una total simplicidad, como quien se moviera por primera vez, explorando el espacio a su alrededor, viendo y sintiendo cosas originalmente.

Es el mismo problema de la pintura de Picasso, que retrocede hasta más allá de toda tradición, tan atrás en la historia del arte como para llegar al momento en que nada puede serle anterior. Es también esa cosa infantil y primitiva de Paul Klee. Un hombre de los albores del mundo no diría "es una hermosa puesta de sol". Tendría para todo esto una sola palabra, quizá sólo un gesto pero que contuviera toda la frase anterior.

Así el movimiento moderno es simple, distinto, pero cargado de intensa fuerza interna.

Junto a estas características que diríamos escultóricas, está lo esencialmente danzante, lo que surge como única posibilidad física de llevar el "impresionismo" al terreno del movimiento.

La gran conquista de Martha Graham —hoy cabeza indiscutible de la danza moderna de todo el mundo— es la de poder dar esa sensación que los pintores obtienen con sus colores no superpuestos sino colocados uno junto a otro, esa "vibración" lograda en la danza por una serie de indecisiones, por pequeñísimos y súbitos cambios de frente —siempre en planos perpendiculares— un como arisco sentido de estupor, acompañado por bruscas contracciones del cuerpo que fingen sucesivas huídas.

La técnica moderna no se basa en ostentosas elevaciones. Sólo raramente y con significado muy concreto, hallamos los saltos, cabriolas y acrobacias que fueron esplendor y jerarquía del ballet clásico. Esta danza se aferra al suelo, casi como para introducirse en él y los despliegues técnicos que la caracterizan son una serie de "caídas" de una dificultad y complejidad crecientes, velozmente intercaladas a contracciones del cuerpo, dando el efecto como de un desplomarse, de reptar, de huir a refugiarse en la tierra y escapar luego de su dominio, y volver a caer en ella, repetidamente.

El lirismo y el naturalismo se han abandonado en la danza por las mismas razones que las desterraron de la música y la pintura, por el hecho—indiscutible en Nueva York— de que la vida ha perdido su lirismo y realismo en proporción directa al crecimiento de un concepto cerebral, mucho más controlado y determinado.

Anotemos que así como Mary Wigman y Rudolf von Laban superaron en su tiempo al romanticismo "de túnica griega" que hizo famosa a la genial Isadora, en este actual rechazo no ya sólo de lo romántico sino de lo pasional es donde estriba la diferencia de la danza moderna norte-americana con la escuela alemana de principio de siglo, que era esencialmente introvertida, no una proyección de lo interior en el mundo sino la exposición de lo interior en sí mismo. A veces realista en demasía, sin otro fin que la expresión individual de cada bailarín, llegó esta escuela a tener una como pedantería de diario íntimo escrito para una posible posteridad, sin interés humano cuando el individuo carecía de una personalidad trascendente.

Es evidente, sin embargo, que para quienes desean seguir dedicándose

—por razones o sinrazones qu no discutiremos— a temas no trascendentes,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

líricos o románticos, la técnica moderna no es una ayuda sino un difícil y peligroso obstáculo.

Ha surgido así ya, infortunadamente, tal como en otras escuelas que también sufrieron a una serie de continuadores e imitadores de pocas luces, una generación de jóvenes industriosas que, luchando desesperadamente con la profunda verdad de la "nueva manera", han conseguido hacerla fría, sin sentido, grotescamente inhumana y terriblemente aburrida. Nada hacen desde el corazón o la emoción, incapaces de controlarlos, y sus movimientos geométricos, sin interés humano suenan en el espacio "como una risa vacía".

Sería importante para el desarrollo futuro de la danza que los críticos no forzaran a todo el mundo a bailar "distorsionadamente" y dejaran a estas vacías señoritas moverse desenfrenada o románticamente, pues no debe privarse a nadie de exhibirse o cazar mariposas, a riesgo de dañar profundamente al arte con A mayúscula.

Así como en la literatura han surgido los sombríos personajes de "Cumbres Borrascosas" o de "Jane Eyre" (justamente uno de los trozos compuestos por Martha Graham para su conjunto se subtitula "...a la manera de las hermanas Bronte"), o los torturados por la velocidad y los dólares de Dos Passos o de Faulkner, así la danza se ha desinteresado de la naturaleza amable, de la música de Debussy y las redondeadas figuras de Renoir, para hacerse oscura, disonante, áspera, calculada.

Es evidente que este pueblo permanentemente tenso, alerta, rápido y cerebral necesita para emocionarse algo que contenga sus elementos representativos intensificados.

Todo el sistema de danza donde el cuerpo se relaja parcialmente para producir una sensación de dulce abandono, no sirve para expresar este tiempo humano.

La técnica moderna no abandona su tensión por un solo instante, sino que la hace crecer más y más hasta que el espectador llega, por simpatía muscular, a una fatiga mental capaz de superar a la suya diaria, y así vencida la resistencia de un permanente cerebrar, se abandona a sus sentimientos.

De tal modo, si bien esta danza no consigue matices muy sutiles, posee en cambio un poder de intensidad superior a toda técnica anterior.

Esta danza lleva en sí la capacidad de levantar su voz lo bastante alto como para hacerse oír en medio del caos, para que nadie pueda negarse o sustraerse a escucharla.

CECILIA INGENIEROS

MÚSICA

CHOPINIANA O LES SYLPHIDES

Si las fijaciones son desplazamientos de la impotencia, tendríamos una de las explicaciones acerca de la necesidad que experimentan algunos creadores en cuanto a la renovación total o parcial de sus obras, sobre la base de temas utilizados. O tal vez obedezcan al deseo del creador de profundizar sobre elementos ya conocidos, a los que no habría sabido captar todas sus posibilidades en un momento dado.

Una de las obras más importantes dentro de la coreografía moderna, y que en cierto modo constituye una síntesis de la tendencia romántica en danza, es el ballet *Les Sylphides* —trabajo juvenil de Fokin— cuyo proceso de elaboración, hasta su versión definitiva, es sin duda interesante reseñar.

La suite Chopiniana, orquestada por Glazunow, consistió originariamente en cuatro piezas para piano del compositor polaco Federico Chopin: Polonesa, Nocturno, Mazurka y Tarantela, a las cuales agregó Fokin un Vals, que Glazunow instrumentó posteriormente a pedido suyo. Éstas eran páginas ordenadas según una visión coreográfica y no musical, con un desarrollo independiente; tampoco existían entre ellas relaciones de estilo. La selección fué hecha en base a una primitiva idea de oposición en cuanto al aspecto rítmico.

El 8 de marzo de 1908 se estrenó en el teatro Mariinsky, de San Petersburgo, a cargo de artistas del Ballet Imperal. La Polonesa era una evocación de una fiesta señorial, en la que aparecían bailarines ataviados con lujosos trajes regionales. El Nocturno estaba inspirado en un episodio simbólico de la existencia de Chopin, en el que presentaba al músico, protegido por su inspiración, en pugna con fuerzas adversas. Se ve que este asunto era particularmente caro a Fokin, porque lo vuelve a utilizar de la misma manera, a la distancia, en una de sus últimas producciones: Paganini.

La Mazurka representaba unas bodas polacas, que dan origen a un episodio sentimental desprovisto de interés. El Vals, como anota Beaumont, es el fragmento más importante de Chopiniana, porque en él está en germen todo el futuro Sylphides; consistía en un pas de deux bailado según una concepción puramente plástica, en cuya interpretación la

bailarina usaba el traje introducido por la Taglioni, que consistía fundamentalmente en el tutú blanco. — Tal vez después de la primera representación de *Chopiniana*, deseó saber el coreógrafo qué podía darle una obra (de más amplias dimensiones) integramente realizada " en blanco", sin puntos de referencia, en cuanto al aspecto anecdótico y a la decoración sino el problema del movimiento planteado y resuelto en sí mismo—. La *Tarantela* era otro cuadro de danzas regionales, que transcurría en Nápoles, con la inevitable imagen del Vesubio...

Como se puede apreciar, Chopiniana es un conjunto heterogéneo de divertissements, unidos algo caprichosamente, y que, salvo el Vals, no se destacan por su originalidad ni por su buen gusto.

Un mes después, el 6 de abril de 1908, fué conocida la nueva y actual versión de *Chopiniana*—orquestada ahora por Maurice Keller, con excepción del primitivo *Vals*— en una representación de alumnos para una fiesta de fin de curso. Fué la elaboración del núcleo que a los ojos del visionario podía darle un nuevo elemento de expresión. Y lo logró. La importancia del cuerpo de baile, desde el punto de vista técnico y plástico, la gracia de sus grupos, la liviandad de sus movimientos y la falta de anécdota, profunda o superficial, dan al movimiento el valor del movimiento mismo.

Otro detalle importante es poder entrever la manera con que Rusia asimila la escuela clásica, y nos la devuelve con una fisonomía propia a través de la personalidad de Fokin, quien recurre a lo que en danza clásica se denomina "línea larga", en oposición a la "línea corta", casi circense, de las escuelas italiana y francesa.

No es una obra preparada para destacar virtuosismos, como erróneamente se cree, sino que para interpretar Les Sylphides es menester conservar el sentido del estilo, pureza de línea, gran elegancia y delicadísimo port-de-bras (cuya aplicación intensa es una de las características más sobresalientes). El coreógrafo no pensó en el intérprete al elaborarla, sino en la obra, como idea y arquitectura.

Contrariamente a lo que dice Beaumont, las sílfides, seres etéreos y ajenos, por lo tanto, a problemas materiales, no necesitan absolutamente ninguna expresividad. La expresividad de Les Sylphides de Fokin emana del cuadro compuesto, ensembles, port-de-bras, pasos, y, por sobre todo, la concepción y la realización de esta obra. Nada de sonrisas ni gestos de dolor o tristeza, ni concesiones de ninguna clase en cuanto a la expresión de la cara, ni souplesse exagerada (salvo en la última parte). La serenidad en el rostro, en la iniciación y resolución de los movimientos, es la clave.

Fokin dió mayor amplitud a los conceptos que sobre el movimiento de las masas en escena había aplicado anteriormente Salvador Vigano, en obras como *Prometeo*, *Dédalo*, *La Vestal y Los Titanes*. El cuerpo de baile interviene de una manera activa, creando una atmósfera de tensión

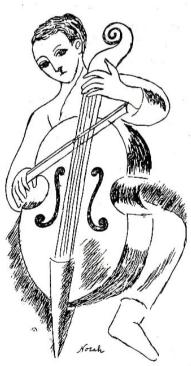
por su presencia constante en escena, aunque a veces permanezca casi inmóvil, formando grupos interrumpidos solamente por el cambio de figuras y posturas.

Una de las cosas que nos extraña en un creador de la talla de Fokin es la falta de respeto demostrada con trozos musicales cortados o agregados según su conveniencia plástica; así el *Preludio op. 28 Nº 7*, es repetido tres veces, para ampliar un baile que a su vez repite también los mismos pasos.

Chopiniana fué rebautizado como Les Sylphides cuando Diaghilew la seleccionó para la primera temporada en París del Ballet Russe, única y exclusivamente por el parecido de su vestuario con el traje utilizado por María Taglioni en la antigua Sílfide, sobre coreografía de su padre, Filippo.

Les Sylphides fué dada a conocer en el teatro Chatelet, de París, el 2 de junio de 1909, con trajes y decorados de Alexandre Benois, siendo interpretada, en los papeles de mayor responsabilidad por Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky, Thamar Karsavina y la Baldina.

DORA KRINER



PINTURA

DOMINGUEZ NEIRA

SALON PEUSER

Con qué lentitud y deleite vamos recorriendo los paisajes al temple, húmedos de frescura —viejos rincones de Adrogué con tonos finísimos de tapicería, una torre rosa malva, "el laberinto" entre los pinos, invadido por las hierbas de verdes mustios— hasta llegar a las grandes naturalezas muertas al óleo, de una gama tan rica en los pliegues de sus paños, en sus rosas y amarillos, sus calientes anaranjados y sus grises tan sutiles que nos recuerdan el colorido deslumbrador del San Mauricio del Greco.

¿Cómo este pintor tan lleno de silencio y de modestia guarda dentro de sí este misterioso resplandor?

Trabaja con gran amor sus cuadros, de ahí la perfección del dibujo, la amplia comprensión de los valores; Domínguez Neira compone con maestría.

¡Qué gran lección para los pintores que pintan sólo con los sentidos! Al lado de estos cuadros cuán débiles resultan la mayoría de las naturalezas muertas, sin composición, ni formas.

Tiene las cualidades de los maestros antiguos. Todo lo suyo está rodeado de una mágica luz que hace resplandecer los objetos y las frutas de traslúcida pulpa. Elige los elementos: grandes jarras con flores pintadas, redondos limones, una venus de yeso, una bandeja de cartón, y al fondo de esos objetos sencillos, pero transfigurados en formas grandiosas, un paisaje lleno de melancolía. Vemos fundidas en su personalidad algunas influencias de Picasso y de Bracque. El cubismo ha dejado en él hondas huellas. Pero, al igual de Severini, prefiere la profundidad y la plenitud realista de las formas y ese amor por los frutos y las palomas. Sus figuras son tiernas y melancólicas.

HORACIO MARCH, ORLANDO PIERRI, ARMANDO CHIESA, RAUL RUSSO Y MARCOS TIGLIO

Exponen estos cinco pintores de tan distinta personalidad: Orlando Pierri tan cerebral, de dibujo picassiano y áspero como si gustara siempre la forma Archiva Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de las espinas, de colorido seco y frío, con un leve recuerdo de Leonardo, siempre raro y profundo y magnífico en el dibujo. Melancolía, El llanto, El hombre y el caracol es lo que podríamos llamar representación de las sensaciones con su imaginación tan profusa. En El mensaje, una serena figura de mujer, en azul, se destaca sobre un desolado paisaje.

Raúl Russo pinta con tintas planas y jugosas y es audaz en el empleo del negro (que es siempre lo más difícil de dosificar), con el que consigue raros efectos en sus grandiosas naturalezas muertas.

Marcos Tiglio pinta ramos de flores un poco mustios, de colores marchitos llenos de encanto; recordamos entre sus naturalezas muertas un gran pan muy sazonado.

Armando Chiesa, cuyos cuadros cubistas dan una impresión de serena belleza. Anunciación, Leda, Primavera y verano y Concierto sacro son hermosas composiciones ejecutadas con un amplio sentido del color y de la construcción, llenas de claridad, con raras combinaciones de color y graciosos arabescos de línea.

Horacio March tiene en sus telas todo el encanto de lo misterioso. Las largas calles solitarias sin salida bañadas en una luz como de sueño, parecen a la espera de un milagro. Pinta los barrios pobres transformados con colores delicados. Pinta esa Esquina antigua casi mágica y pone un rosa salmón magnífico al Paisaje de Purmamarca.

CESAR LOPEZ CLARO

GALERIA MÜLLER

Nuestros paisajes empiezan a tener sus pintores verdaderos. Los pobres elementos: zarzas y espinas, manojos de leña y la tristeza de las orillas de los ríos mezclados con hombres y mujeres en esas actitudes incomprensibles que les dan tanto encanto —como el grupo tan bien compuesto de Los rinconeros o la mujer vestida de amarillo, nos harán sentir mejor la desolación de la llanura y no podremos volver a verla sin recordar estos cuadros.

HORACIO BUTLER

Vemos en sus cuadros una gran madurez. Todo plástico y firme con sus horizontales tan acusadas y la composición tan estudiada y serena. Pintando cielos, árboles y ríos con la misma fuerza, sin ningún desmayo, ni concesión para lo cerebral o lo poético, puramente pintor. Con qué fruición, con qué jugosas pinceladas pinta esos pesados cielos violeta del atardecer, esos paisajes compactos de infinitas variedades de verde, desde los más sombríos, casi

negros, hasta los más luminosos, esos olivos, esas aguas lechosas, o las copas redondas de los árboles!

Y sin embargo, aunque él no lo quiera, la poesía está en todas sus telas, en esos jardines un poco enmarañados, en ese castillo entre el follaje, en el bochorno tropical que envuelve los embarcaderos y las húmedas terrazas en las largas siestas estivales, donde se abanican las figuras en las hamacas de mimbre, en esas aguas turbias de los canales.

DEL PRETE

SALON PEUSER

Del Prete es uno de nuestros pintores que ha recibido más influencias europeas. Dos tendencias opuestas se funden en su obra: las tintas planas, el colorido claro y el arabesco de Matisse; las dos dimensiones, el predominio de las rectas, el claro oscuro de la época cubista de Picasso. Pero sin embargo sus cuadros son inconfundibles. Brota de sus telas una alegría primitiva, casi salvaje. Al lado de un rojo-etrusco pone un precioso celeste-lívido. Todo lo dice con el color, siempre sensual y delirante. Parece que sólo existiera para seguir pintando. Pintura sencilla al parecer, pero que ya lleva años en estilizar las formas y dejar solamente las líneas más esenciales —un hilo tenue que nos ata aun a la realidad— hasta llegar a las composiciones de 1945 donde el dibujo, el claroscuro y el color forman magníficas armonías.

MANUEL PINEDO



CINEMATÓGRAFO

Gilda (Columbia) tiene un planteo inicial apasionante. La situación de la mujer que se casa con un hombre por estar cerca de otro permite un infinito juego dramático. Y los caracteres, sofisticados como el ambiente, agradan como expresión arquetípica: con ingenuidad inconfesable, parece que todo hombre aspira a ser ese hombre y toda mujer aspira a ser esa mujer. Pero la misma intensidad inicial conspira contra el interés del film cuando se agotan las situaciones. Empieza la repetición y lo que fué un buen principio empieza a contaminarse de confusión y de tedio. El interés del film continúa sólo gracias a algo ligeramente alejado del arte, aunque no de la vida: la espectacular exhibición de sex appeal de Rita Hayworth dirigida al sector masculino, y la presentación de Glenn Ford, que según apasionados informes, amenaza directamente el cetro de Charles Boyer y Humphrey Bogart.

Como es habitual en los films americanos cuya acción se supone fuera de los Estados Unidos, el héroe arrasa con todos los nativos, aplica infinitas trompadas a un émulo de Ruggerito, sale ileso de todas las emboscadas que le tienden los González, Obregón y Pérez del reparto, y refirma el indudable triunfo de la viveza americana sobre todas las otras, confundiendo completamente a varios pequeros subecuatoriales.

El diálogo es brillante. Rita Hayworth entona, además, dos canciones de extraordinaria sugestión. La dirección es de Charles Vidor.

Que el cielo la juzgue (Fox), es un film rodado en espléndido color, con paisajes hermosos, que aborda en forma casi exclusiva el tema suministrado por un carácter de mujer. Es una mujer celosa y malvada. Cuando el cielo la juzgue, difícilmente encontrará un ángel picapleitos que la defienda, un querubín que le sirva de testigo, un Dios que firme su libertad condicional. Pero se han acumulado tantas vulgaridades en el núcleo dramático en que ella se mueve que por momentos el espectador toma humorísticamente su defensa. Ama intensamente a un escritor, pero éste se pasa el día escribiendo trivialidades en lugar de atenderla; quiere vivir sola con su marido, pero él lleva a su casa a un hermanito tullido que interfiere constantemente; quiere tener un hijo, pero adivina que el mismo será una nueva pasión divergente de su marido.

El carácter de la protagonista está detallado con precisión y profundidad.
El espinoso tema de los celos, los sutiles matices que la sospecha les imprime, los
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

arranques aparentemente arbitrarios, pero oscuramente verosímiles, están expuestos con un indudable acierto. En este aspecto Que el cielo la juzgue es un film de exposición directa; no recurre a los contrastes de situaciones para revelar al personaje, y la tensión argumental no depende de las escenas sino de la fuerza de este último.

Hay un momento dificilísimo, de bárbaro sentido místico y poético, que está a un paso del ridículo. Se salva por el director y por la actriz: es la escena en que ésta, a caballo, arroja las cenizas de su padre en el sitio estipulado por él antes de morir.

Gene Tierney actúa con intensidad. Sus arranques pasionales tienen la autenticidad requerida; su ternura es diáfana y comunicativa. Físicamente, el tecnicolor la revela y la mejora. El film fué dirigido por John B. Stahl.

MANUEL PEYROU



MUSEO

MUERTE DE ALMOTANABÍ

Almotanabí, famoso poeta y guerrero, había salido de Shiraz con su hijo; al caer la noche, quiso buscar albergue. Uno de sus esclavos le dijo:

¿No eres tú acaso el Almotanabí que escribió

El caballo, el desierto, la noche me conocen, El huésped y la espada, el papel y la pluma?

El poeta se tendió a dormir a orillas del Tigris y ahí lo sorprendieron y lo mataron.

Del capítulo XXV del PILGRIMAGE TO EL-MEDINAH AND MECCAH (1856), de R. F. Burton.

MUERTE DE ALEXANDER POPE

¿Qué es eso? —preguntó el moribundo, indicando el aire, y al rato murmuró con una sonrisa feliz:

-Era una visión.

Del último capítulo de Alexander Pope (1880) de Leslie Stephen.

MUERTE DE ENRIQUE HEINE

Junto al lecho de muerte, uno de sus amigos lo exhortaba a reconciliarse con Dios. Heine le respondió, sonriendo:

-Pierda cuidado. Dios me perdonará; es su oficio.

De Heine und Seine Zeitgenossen (1888), de Gustav Karpeles.

TRADUCCIÓN

De mortuis nil nisi bonum -hablemos siempre mal de los vivos.

De los GEDANKEN UND EINFAELLE, de Heine.

MUERTE DE UNA SEÑORA

Doña Trinidad Haedo de Rivarola, que vivía en el Barrio del Alto, oía misa todas las mañanas en San Francisco. Un día, al salir como de costumbre, oyó cantar a su canario, se detuvo y dijo:

-Pobre canario. Nunca se acuerdan de ponerle su hojita de lechuga.

Trajo la lechuga, subió a una silla baja y al poner la hojita en la jaula, perdió pie y se mató. De Threescore Years and Ten in the La

PLATA BASIN (Buenos-Aires, 1876) del Reverendo

CAUSA Y EFECTO

Se ha dicho muchas veces que la gallina no es otra cosa que un procedimiento del huevo para fabricar otro huevo.

Del capitulo WIII de LIFE AND HABIT (1878) de Samuel Butler.

EUFORIÓN

Una dama se enamoró con tal frenesí del predicador puritano Mr. Dod que pidió a su marido le permitiera entregarse a él, para que procrearan un ángel, pero habiendo logrado el permiso, el parto fué normal.

De BEN IONSIANA de William Drummond (1585-1649).

EL IMÁN

Hablábamos de libre albedrío; Oscar Wilde improvisó esta parábola:

Había una vez un imán y en el vecindario vivían unas limaduras de acero. Un día, a dos limaduras se les ocurrió bruscamente visitar al imán y empezaron a hablar de lo agradable que sería esta visita. Otras limaduras cercanas sorprendieron la conversación y las embargó el mismo deseo. Se agregaron otras y al fin todas las limaduras empezaron a discutir el asunto y gradualmente el vago deseo se transformó en impulso. ¿Por qué no ir hoy?, dijeron algunas, pero otras opinaron que sería mejor esperar hasta el día siguiente. Mientras tanto, sin advertirlo, habían ido acercándose al imán, que estaba muy tranquilo, como si no se diera cuenta de nada. Así prosiguieron discutiendo, siempre acercándose al imán, y cuanto más hablaban, más fuerte era el impulso, hasta que las más impacientes declararon que irían ese mismo día, hicieran lo que hicieran las otras. Se oyó decir a algunas que su deber era visitar al imán y que hacía ya tiempo que le debían esa visita. Mientras hablaban, seguían inconcientemente acercándose.

Al fin, prevalecieron las impacientes, y, en un impulso irresistible, la comunidad entera gritó:

-Inútil esperar. Iremos hoy. Iremos ahora. Iremos en el acto.

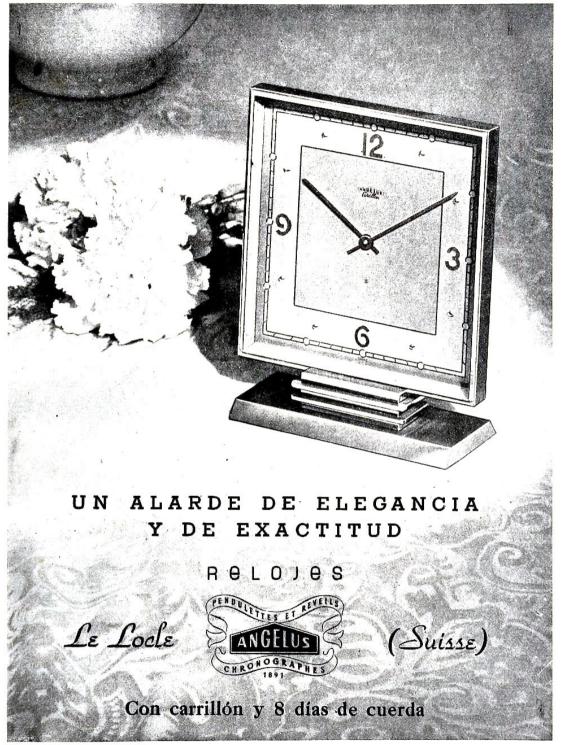
La masa unánime se precipitó y quedó pegada al imán por todos lados. El imán sonrió, porque las limaduras de acero estaban convencidas de que su visita era voluntaria.

Del capítulo 13 de The Life of Oscar Wilde (1946), de Hesketh Pearson.

EL INTUITIVO

Dicen que en el riñón de Andalucía hubo una escuela de médicos. El maestro preguntaba: —¿Qué hay con este enfermo, Pepillo? —Para mí, respondía el discípulo—, que se trae una cefalalgia entre pecho y espalda que lo tiene frito. —¿Y por qué lo dices, salado? —Señor maestro: porque me sale del alma.

Alfonso Reyes: EL DESLINDE (1944).



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Todo el material literario que aparece en esta revista es propiedad exclusiva de Los Anales de Buenos Aires (Reg. Nº 177.858)

Dirección y Administración: Av. Roque Sáenz Peña 1119, Buenos Aires — U. T. 35 - 8512