

EDICIONES

Hachette

COLECCION "EL PASADO ARGENTINO"

CROQUIS Y SILUETAS MILITARES

por EDUARDO GUTIÉRREZ

Estudio Preliminar de Alvaro Yunque

256 páginas - Precio \$ 28.—

LA AURORA EN COPACABANA

Por CALDERÓN DE LA BARCA

Estudio Preliminar de Ricardo Rojas

Edición anotada por Antonio Pagés Larraya

224 páginas - Precio \$ 28.—

COLECCION "NUMEN"

SCHUMANN Y EL ALMA ROMANTICA

Por MARCEL BRION

384 páginas - Encuadernado - Precio \$ 70.—

COLECCION "EL MIRADOR"

GURDJIEFF

(El hombre más extraño de este siglo)

Por LOUIS PAUWELS

508 páginas - Precio \$ 50.—

COLECCION "DIORAMA"

LOS HOMBRES DE BLANCO

Por ANDRÉ SOUBIRAN

(Segunda edición)

Tomos I, II y III: \$ 20.—, \$ 25.— y \$ 35.—

ROMANCES Y CANCIONES DE ESPAÑA
Y AMERICA

Por LUIS SANTULLANO

996 págs. - Cuero con rótulos en oro - \$ 175.—

EDICIONES

HACHETTE — BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

\$ 15.-^m/arg.

3

F I C C I O N

F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

Escriben

Páginas:

Luis GUDIÑO KRAMER

Chamamé

10

Manuel MUJICA LAINEZ

El retrato amarillo

52

Gloria ALCORTA

La tortura perfecta

11

Enrique ANDERSON

IMBERT

El beso

4

Aristóbulo ECHEGARAY

S.O.S. Música de Jazz

14

Luis PICO ESTRADA

Paraguay y Talcahuano

4

Luis Emilio SOTO

Juan María Gutiérrez y

y la tradición del juicio

literario

9

F. J. SOLERO

Eugenio Cambaceres y

la novela argentina

20

Romualdo BRUGHETTI

Rembrandt y el alma

acongojada

3

Pablo BOJAS PAZ

El centauro moribundo

10

Atilio DABINI

Notas sobre Cesare Pa-

vese

12

Eduardo DESSEIN

"Una fábula"

5

Juan Pedro FRANZE

Discos

8

NOTAS DE LIBROS: Ezequiel Martínez Estrada: "Vida de Almagro" de Romualdo Brughetti; "Las flechas azoradas" de Hugo Acevedo - Carlos A. Loprete: "La mochila" de D'Arcy Niland; "El genio helénico" de Rodolfo Mondolfo; "Introducción al modernismo literario" de Rafael Alberto Arrieta; "Cuentos breves y extraordinarios (Antología)" de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; "Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata" de Manuel José de Lavardén - Celia de Diego: "El oro de sus cuerpos" de Charles Gorham; "El espectáculo debe continuar" de Elmer Rice - Augusto Indarrega: "Grandeza y errores de los curas obreros" de Pierre André - E. J. Solero: "Teatro completo" de Roberto J. Payró; "El tango" de Tulio Carella; "Los amigos lejanos" de Julio Ardiles Gray; "El viaje de Simón McKeever" de Albert Maltz - Omar del Carlo: "Los llamados a Mechthilda de Barby" de Gertrude von Le Fort; "Los Traidores" de Silvina Ocampo y J. R. Wilcock - LIBROS RECIBIDOS.

3

SEPTIEMBRE -

OCTUBRE 1956

BUENOS AIRES

SEPTIEMBRE
OCTUBRE
1956

Tarifa Reducida

Concesión N° 5823

Argentino
G C

Archivo Histórico de Revistas Argentinas.com.ar

ediciones "doble p"

el sello de los grandes
escritores argentinos

novedades 1956

las tierras blancas, novela, por **juan José manauta**; la madre, odiseo, el primo, angélica, son los nombres de seres que arrastran sus vidas en las tierras blancas de gualeguay, pero también son símbolos de realidades argentinas que el autor nos entrega en esta apasionante novela 1 tomo... \$ 39.-

la culpa, novela, por **francisco jorge solero**; hondo es el tema de esta novela, donde el personaje central, un turbio individuo que ha hecho fortuna en el tráfico de alcaloides, es mostrado hasta en los más ocultos pliegues de su compleja personalidad. 1 tomo \$ 39.-

otras novedades 1956 aclamadas por la crítica!

los amigos lejanos, novela, por **julio ardiles gray**. 1 tomo.
\$ 30.-

el tango, mito y esencia, ensayo, por **tulio carella**. 1 tomo.
\$ 26.-

otros éxitos:

el pentágono, novela en forma de cuentos, por **antonio di benedetto**. 1 tomo... \$ 20.-

tierra arisca, novela, por **diego r. oxley**. 1 tomo... \$ 24.-

pasto seco, novela, por **carlos prelooker**. 1 tomo... \$ 18.-

cayó sobre su rostro, novela, por **david viñas**. 1 tomo \$ 24.-

próximas novedades:

la boca sobre la tierra, novela, por **néstor bondoni**.

cimaris, cuento escénico, por **carlos prelooker**.

zama, novela, por **antonio di benedetto**.

en venta en todas las
buenas librerías del país

Invitamos a los escritores
argentinos a remitirnos
originales

ediciones "doble p."

tavalle 1171 - t. e. 35 - 9735

Señor EDITOR:

Le sugerimos reservar un espacio para contarse entre los 15 avisadores permanentes de "FICCIÓN":

1º Porque "FICCIÓN" es leído por más de 30.000 personas especialmente interesadas EN LA LECTURA DE LIBROS.

2º La revista comienza con los avisos permanentes de las EDITORIALES más activas del país expuestos por orden alfabético y dedica de cincuenta a sesenta de sus 220 páginas a comentarios, reseñas y crónicas de todo lo relacionado con el movimiento bibliográfico.

3º Después de los avisos bibliográficos, el lector se acostumbra a leer los sumarios de todas las publicaciones importantes dedicadas a la industria, gestación y crítica del libro.

4º La revista-libro "FICCIÓN" queda en las bibliotecas de todo el país y del extranjero como un exponente permanente del esfuerzo editorial argentino. En esta exposición del aporte del gremio a nuestra cultura general, no puede faltar, señor EDITOR, una muestra de su propio esfuerzo creador.

TARIFAS GENERALES:

1 pág. en papel sub-glacé	\$ 1000.— m/n.
1/2 " " " " " "	600.— m/n.
1/4 " " " " " "	350.— m/n.
Contratapa posterior en tres colores	1500.— m/n.
Solapa primera	1200.— m/n.
Solapa segunda	900.— m/n.
Inserción de un volante PRENDIDO entre las pági- nas de la revista	1000.— m/n.

REVISTA-LIBRO

FICCIÓN

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

Ultimos volúmenes
de la Colección
ESQUEMAS

Nº 24. *Introducción al modernismo literario*, por Rafael Alberto Arrieta.

Nuevos y decisivos datos acerca del modernismo, y ajustadas apreciaciones sobre la renovación que este movimiento suscitó en nuestra vida intelectual.

Nº 25. *El genio helénico*, por Rodolfo Mondolfo.

Estudio de la formación y los caracteres del genio helénico en un enfoque que, apoyándose en eficiente documentación, se aparta de la corriente tradicional.

Nº 26. *Qué es el átomo*, por Desiderio Papp.

Exposición de las más significativas etapas de la historia de la atomística, desde la antigüedad helénica hasta nuestros días.

Precio de cada volumen
\$ 12.—

*En venta en todas las
buenas librerías*

EDITORIAL
COLUMBA

Sarmiento 1889
Buenos Aires

REAPARECE

PROXIMAMENTE

**Cuadernos de
Arte Dramático**

Publicación bimestral del

Centro de Estudios de

Arte Dramático

TEATRO

INDEPENDIENTE

FRAY MOCHO

Nº 11

INTEGRAMENTE

DEDICADO AL

TEATRO ARGENTINO

Posadas 1059

Buenos Aires

américalee

editora e impresora

tucumán 353 - t. e. 32-0958/3750 - buenos aires



IMAGO MUNDI

REVISTA DE HISTORIA DE LA CULTURA

PUBLICACION TRIMESTRAL

Director: JOSE LUIS ROMERO

*En su próximo número especial consagrado
a la crisis contemporánea publicará:*

¿Existe una crisis contemporánea?

Respuestas de Walter Goetz, Eduard Spranger y Jean Wahl

Francisco Romero
Diagnóstico y pronóstico
de la crisis

José Babini
Ciencia y crisis

Francisco Ayala
Nota sobre la crisis

Guillermo De Torre
La Crisis contemporánea
y la literatura

Sebastián Soler
La llamada "crisis del Derecho"

Jorge Romero Brest
La crisis y las artes plásticas

Renato Treves
Consideraciones sobre la crisis
del liberalismo contemporáneo

Tulio Halperin Donghi
La crisis de la historiografía

Dirección y Administración:

Avda. Pte. Roque Sáenz Peña 832 (of. 309), Buenos Aires

Distribuidores: Fondo de Cultura Económica, Independencia 802

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Independencia 802 - BUENOS AIRES, Argentina - T. E. 23-9603

NOVEDADES - Colección Letras Mexicanas:

Vol. Esp.: REYES: Obras completas, Tomo I \$ 98.— Tomo II \$ 119.—	
Nº 21—AZUELA: La Maldición	56.—
Nº 22—GARCIA CANTU: Los Falsos Rumores	42.—
Nº 23—CHUMACERO: Palabras en Reposo	31.50
Nº 24—AZUELA: Esa Sangre	49.—
SCHWIDETZKY: Etnobiología, 444 p.p.	105.—
DIANOIA: Anuario de Filosofía (1956)	126.—
OSBORN: Los límites de la tierra. 200 p.p.	42.—
RECASENS SICHES: Nueva Filosofía de la Interpretación del Derecho. 300 p.p.	63.—
LINTON: Estudio del Hombre (3ª edición) 482 p.p.	87.50
VELARDE: Historia de la Arquitectura. Nº 17 de Breviario	42.—
KARDINER: Las Fronteras Psicológicas de la Sociedad	119.—
VARIOS: La Caricatura Política, 140 p.p. (Grabados)	168.—
CARVAJAL: Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas (Biblioteca Americana)	56.—
HAYWARD: Historia de la Medicina (Breviario Nº 110)	42.—
RATTEY: Los Hebreos (Breviario Nº 111)	30.—
RUGGLES: Ingreso Nacional, introducción y análisis	77.—
SUKHATME: Teoría de encuesta por muestreo con aplicaciones (empastado)	245.—

En circulación:

Nos. 85 al 89 de Trimestre Económico	\$ 23.— c/u.
Nos. 1, 2 y 3 de CUADERNOS AMERICANOS. Año 1956	44.—
Nº 10 de IMAGO MUNDI. Revista de Historia de Cultura	15.—
Nº 4 Año IX. Revista de Filología Hispánica.	

Revista del Mar Dulce

UNA VOZ ESTUDIANTIL

Nº 5 — Aparece en Septiembre

- * LITERATURA
- * CIENCIAS
- * TEATRO
- * CINE
- * MUSICA
- * PLASTICAS
- * PROBLEMAS ESTUDIANTILES Y UNIVERSITARIOS

Aparición mensual, suscripción a 3 Nos. \$ 12.—

Colaboraciones de: Florentino Sanghinetti, A. Etchepareborda, Gregorio Selser, A. Castelpoggi, P. Amati, E. Herscher.

PEÑA 2033 - 1º D.

T. E. 84-1364

BUENOS AIRES

Novedades KRAFT

EL ULTIMO AMOR DE CAMELIA, por Frances Winwar

La mujer que durante un siglo se hizo famosa como Margarita Gauthier o La Dama de las Camelias, es el personaje central de esta obra, descendido por el autor del pedestal en que fué colocado por el romanticismo.

Colección Vértice \$ 35.—

LOS INMORTALES TONTOS, por Paul Gallico

El autor, uno de los más distinguidos novelistas y periodistas de Estados Unidos, dirige en este libro su atención a la Tierra Santa, y teje una colorida y maravillosa historia en torno a los lugares bíblicos.

Colección Cúpula \$ 38.—

MI PROPIA HORCA, por Juan Manuel Villarreal

La compleja protagonista de esta novela es un tipo femenino sumamente interesante por las múltiples facetas de su carácter, descripto magistralmente por una de las plumas más avezadas de nuestra novelística.

Colección América en la Novela \$ 32.—

EL FATAL ESTADISMO, por Federico Pinedo

Verdadero documento sobre la situación económica en los últimos años, en el que se combate el excesivo dirigismo económico estatal, que convierte al Estado en un poder totalitario.

Edición primorosamente impresa \$ 24.—

CAMPAÑA EN EL EJERCITO GRANDE, por Domingo Faustino Sarmiento

El boletín del Ejército Grande comandado por Urquiza para vencer a Rosas, es el autor de este vívido y atrayente relato de la hazaña que, inspirada en los ideales de Mayo, finalizó en los campos de Caseros.

Edición de gran lujo, con ilust. de Melgarejo Muñoz \$ 500.—

EL ORO DE SUS CUERPOS, por Charles Gorham

Magnífica obra de ficción basada en la vida de Paul Gauguin, el gran pintor revolucionario y renovador del arte pictórico, que surge de estas páginas como un ser extraordinario.

Colección Vértice \$ 38.—

EDITORIAL

GUILHERMO KRAFT LIMITADA

Reconquista 319

Buenos Aires

Florida 681

Simultáneamente:

6 OBRAS ARGENTINAS DE FICCIÓN:

- EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: *Tres Cuentos sin Amor*.
El autor de "Radiografía de la Pampa" nos ofrece el valioso aporte de su imaginación creadora \$ 23.—
- BERNARDO VERBITSKY: *Un Noviazgo*.
La vida de las salas de redacción expuesta en sus detalles más evocadores „ 38.—
- ESTELA CANTO: *El Estanque*.
Una fina sensibilidad puesta al servicio de un estilo recio en el desarrollo de un relato apasionante „ 28.—
- MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Week-end en Guatemala*.
Durante sus años de permanencia entre nosotros, el autor de "El señor Presidente", "El Papa Verde", "Hombres de maíz" ha escrito sus más bellas y poderosas páginas sobre las convulsiones de su país de origen „ 38.—
- BONIFACIO LASTRA: *El Prestidigitador*.
Lo fantasmagórico, lo irreal, está ejecutado con un virtuosismo que capta y envuelve al lector para arrastrarlo en un torbellino de pesadilla „ 28.—
- JUAN GOYANARTE: *Tres Mujeres*.
El hombre común, el peatón, escucha desde el suelo el fragor de la revolución de septiembre „ 20.—

EDITORIAL  GOYANARTE

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

NOVEDADES

- ALFRED WHITEHEAD: *Proceso y realidad* \$ 65.—
La obra cumbre de la metafísica actual. El espíritu de la ciencia y la filosofía más reciente en una profunda interpretación de la realidad.
- ARMAND SALACROU, *Teatro II: Los novios del Havre. El soldado y la hechicera. Las noches de la cólera* „ 40.—
Nuevo tomo con otras tres de las obras más representativas de este famoso autor francés.
- RAFAEL ALBERTI, *Teatro: El hombre deshabitado. El trébol florido. El adefesio. La gallarda* „ 45.—
Nueva edición de este tomo de teatro del gran poeta español, aumentado con *La gallarda*.
- FRANÇOIS MAURIAC: *Genitrix* „ 24.—
Según se ha escrito, sobre los "monstruos" de sus novelas, Mauriac proyecta los rayos de una atmósfera celeste que los ilumina.
- WILLIAM FAULKNER: *Estos trece* „ 40.—
Conjunto de relatos admirables en los que pueden advertirse las características esenciales de su poderosa personalidad.
- BEATRIZ GUIDO: *La caída* „ 24.—
La última novela de la autora de *La casa del ángel*, una de las más valiosas revelaciones de la actual novelística argentina.

NUEVAS EDICIONES

- LUIS JUAN GUERRERO, *Psicología* (14ª ed.) \$ 40.—
- JEAN ANOUILH, *Teatro: Piezas rosas: El baile de los ladrones. La cita en Senlis. Leocadia* (2ª ed.) „ 35.—
- JEAN COCTEAU, *Teatro: Los padres terribles. Los monstruos sagrados. La máquina de escribir* (2ª ed.) „ 40.—

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERU

COLOMBIA

EDITORIAL NOVA

ofrece a la consideración de los señores libreros y del público culto en general, una serie de novelas, relatos y piezas teatrales de alta jerarquía literaria.

COLECCION IMAGINACION

- SABADO DE GLORIA, por E. Martínez Estrada. Relatos \$ 19.—
LA HIEDRA, por Pierre Brisson. Novela ... \$ 20.—
CUENTOS, por N. Asch, L. Bromfield, W. Faulkner, E. Ferber, M. E. Wilkins Freeman \$ 19.—
SU GENERACION, por E. Dessen. Novela. .. \$ 18.—
EL ICONOCLASTA, por Gabriel Marcel. Comedia dramática \$ 20.—
MARTA RIQUELME, por E. Martínez Estrada. Relatos \$ 20.—
LOS NIÑOS DE GUERNICA, por Hermann Kesten. Novela \$ 20.—
MUCHO DESPUES DEL VERANO, por Robert Nathan. Novela. \$ 18.—
LOS LLAMADOS A MECHTILDE DE BARBY, por G. von Le Fort. Novela \$ 14.—
PROSERPINA Y EL EXTRANJERO, por Omar del Carlo. Dos piezas dramáticas \$ 19.—
BARNABO DE LAS MONTAÑAS, por Dino Buzzatti. Novela \$ 16.—
ALBERTINA, por V. Bompiani. Comedia dramática \$ 15.—

EDITORIAL NOVA
PERU 613, BUENOS AIRES

SABER VIVIR

Arte y

Literatura

Próximamente

en venta el

Nº 116

NOVEDADES

AGOSTO

Félicien Marceau: EL PRIMER MINISTRO.

Esta novela rápida y apasionante se debe a la pluma de uno de los mejores novelistas de la hora presente —premio de la Crítica Francesa— quien ha logrado trazar un cuadro realmente impresionante de la pasión al servicio de la sed de poderío \$ 30.—

Sheila Cousins: UNA MUJER DE LA CALLE.

Una Mujer de la Calle constituye, en cierto modo, la réplica inglesa a "La Romana" de Alberto Moravia, pues refleja en forma impersonal y descarnada toda la miseria moral del demi-monde de cualquier parte del mundo \$ 34.—

Georges Bernanos: DIALOGOS DE LAS CARMELITAS.

El testamento espiritual de un gran escritor. La patética historia de las dieciséis carmelitas guillotizadas en 1794. Esta obra constituye uno de los éxitos más resonantes de la actual actividad teatral en el mundo entero \$ 28.—

Adquiéralas en las buenas librerías

EDITORIAL TROQUEL S. A.

VIDT 2826

BUENOS AIRES

T. E. 72-7572



\$ 48.-

el ejemplar, más
\$ 2.— para envío.

En este libro encontrará un estudio sistemático y completo sobre placards. Detalla las medidas de cientos de prendas y objetos usuales, sugiriendo formas de guardarlos.

Contiene diagramas constructivos, descripciones y 195 fotos de armarios realizados en el país y el mundo entero, concretando ideas y soluciones fácilmente aplicables y adaptables, que le ayudarán a resolver su problema.

Editorial CONTEMPORA S.R.L.
SARMIENTO 643 CAPITAL
TELEFONOS: 31-1893-2574

editores de las revistas "Nuestra Arquitectura" y "Casas y Jardines"

LA REJA

Novelistas de Hoy

FRANÇOIS MAURIAC: La carne y la sangre \$ 30.—

La lucha entre el cielo y el infierno en una conmovedora novela del consagrado autor de *El nido de las víboras*.

CORRADO ALVARO: Gente de pueblo \$ 30.—

Máxima expresión de la literatura italiana contemporánea.

BÉATRIX BECK: Acomodos con el cielo \$ 28.—

Última novela de la autora de *León Morin*, sacerdote. Premio Goncourt.

ERSKINE CALDWELL: El predicador viajero \$ 28.—

La más extraordinaria novela del autor de *El camino del tabaco*.

OLIVIER SÉCHAN: El expediente negro \$ 32.—

Un caso judicial. Una extraordinaria novela. Una película premiada en Cannes. Cuarta realización de André Cayatte, director de *Todos somos asesinos*.

Dramaturgos de Hoy

VITO DE MARTINI: El Dios indiferente \$ 22.—

Seleccionada en el Concurso Internacional de Bruselas.

JEAN GIRAUDOUX: Judith \$ 23.

La creación dramática contemporánea más discutida del primer dramaturgo de Francia.

PÄR LAGERKVIST: El veredicto \$ 22.—

Única obra teatral del autor de *Barrabás*. Premio Nóbel 1951.

SERGIO M. EISENSTEIN: El sentido del cine .. \$ 40.—

Distribuidor exclusivo D. E. R.

Tucumán 865 - T. E. 35-8946
Buenos Aires

DAVAR

REVISTA LITERARIA
BIMESTRAL

Editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA
ARGENTINA

El N° 65 está en circulación

SUMARIO

El Genocidio, Biografía de un Crimen contra la Humanidad, por Francisco P. Laplaza - *De la Cuestión Judía a la Existencia de Israel*, por Robert Misrahi - *Grandes Libros Judíos: El Cuzari*, por Jacob B. Agus - *Fragmento del Diario de Emanuel Ringelblum*, por Emanuel Ringelblum - *Un día en la vida de Ramí*, por Dvora Baron - *La música Tradicional de las Grandes Fiestas Judías*, por León Algazi - *Le Plegaria de los "Días Austeros"*, por Josef Klausner - *Una novela para la Cirugía Moral*, por Adolfo Jasca - *Religión y Salud*, por David W. Silverman - *Aristófanés, Hans Sachs y la Figura de un Judío*, por G. L. Luzzatto - *Los Judíos de Chipre en la Actualidad*, por Cecil Roth - *La Luz Perpetua*, por Natan Lerner - *Información Cultural Judía*, por J. Horn - *Revista de Revistas*, por Pedro Weill - *Los Libros*.

Tarifa de suscripción:

Socios: un año (6 números): \$ 40.—
No socios: un año .. „ 50.—

Dirección y Administración

Sociedad Hebraica Argentina

Sarmiento 2233 } 47 - 7783
48 - 5740

Buenos Aires

BIBLIOGRAMA

BOLETIN

DEL INSTITUTO

AMIGOS DEL LIBRO ARGENTINO

OCHENTA PAGINAS FORMATO 16 x 23 CMS.

Director:

ARISTOBULO ECHEGARAY

Colaboran

Las mejores firmas argentinas

Ofrece

La más amplia crítica bibliográfica firmada

La mayor información sobre las actividades intelectuales de la Capital e Interior

Aparece bimestralmente

El ejemplar \$ 7.— Suscripción anual (6 Nos.) \$ 40.—,
en el extranjero U\$S 2.—

BEAUCHEF 287

T. E. 43-7181

Buenos Aires - República Argentina

APARECIO

"APORTE" Nº 11

SUMARIO:

Jaime Sloves: *Rasgos característicos de nuestra literatura de la resistencia* - Scholem Aleijem: *Es Mentira* (Diálogo) - Sala Savranski: *Mendl Katz tenía tres hijas* (cuento) - G. Tell: *Los Sobrinos* (cuento) - Alberto Gerchunoff: *Plan para un libro que nunca fué escrito* - Mario Jorge de Lellis: *Canto a China* (poema) - Abraham Scaletski: *La reforma universitaria y la universidad actual* - Alberto Laufer: *Piedra Alada* (poema) - Luis Pomer: *Rascolnicov, o la tragedia del rebelde solitario*. Y las habituales secciones de Cine, Teatro, Plástica e Informaciones Culturales.

Ejemplar \$ 8.—

Suscripción: 6 núm. . . , 45.—

P A S O 4 8 1

BUENOS AIRES

COMENTARIO

Revista Trimestral

En el número 12 (julio, agosto, septiembre 1956) colaboran Carlos Alberto Erro, Marcos Merchensky, Sergio Bagú, Michel Franco, Albert H. Friedlander, Samuel Tarnopolsky, Martín Buber, D. J. Kohon, Irving Kristol, Benzion C. Kabanoff, Julio Aramburu, Ezequiel Martínez Estrada, Attilio Dabini, Luis H. Silberman, José Barcia, Gregorio Weinberg, Antonio Pagés Larraya, Raúl Galán, Luis Ordaz, Alberto A. Moreira Rojas, Oswald Bayer.

Publicación del Instituto

Judío Argentino de

Cultura e Información

BIBLOS

*INFORMATIVO BIBLIOGRAFICO DE
LA CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO*

Se envía gratuitamente a libreros,
editores, bibliotecas, instituciones, etc.
de Argentina y Latinoamérica.

SARMIENTO 528

T. E. 34-4236

BUENOS AIRES

En el número 15
(invierno 1956)
de la revista

VENTANA DE BUENOS AIRES

Notas y comentarios

Situación gremial de los escritores - Los poetas chilenos, por Hugo Acevedo - Cine - Teatro - Música - Actualidad bibliográfica.

Poesía

Un poema traducido de Paul Eluard - Un poema inédito de Pablo Neruda - Poemas de: Romilio Ribero, Atilio J. Castelpoggi, Elba Fábregas, Héctor Negro.

La nueva generación

Opiniones de Emma de Cartosio, Ana Emilia Lahitte, Juan Gelman, Alberto Rodríguez (h.) y Adolfo Prieto.

Guerra, paz y pintura

Conversación con Kantor sobre el mural de Portinari para la ONU.

Aparece en septiembre

Redacción:
SARMIENTO 3565
CAPITAL

*Lea
y Difunda*

"ERETZ ISRAEL"

única revista
ilustrada con material
original de Israel y
reportajes gráficos
auténticos de aquel país
tan lleno de problemas y de
recuerdos.

Dirijase a:

ERETZ ISRAEL

PASTEUR 341, 3er. piso

T. E. 47 - 0159



GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 518.449

Directores:

PEDRO G. ORGAMBIDE y ROBERTO HOSNE

Secretario de Redacción: JUAN OLLER

Consejo de Redacción

PATRICIO CANTO, F. J. SOLERO, HERNAN RODRIGUEZ, JULIO IMBERT, GREGORIO WEINBERG, FELIX WEINBERG, JUAN DEL RIO, HECTOR L. BUSTINGORRI, LUIS ORDAZ, ALBERTO RODRIGUEZ (h.) y FRANCISCO MAZZA LEIVA

Redacción y Administración:

DONATO ALVAREZ 1572 T. E. 59-9671 BUENOS AIRES

REVISTA DE PSICOANALISIS

Editada por la
Asociación Psicoanalítica Argentina

SUMARIO

Volumen XIII, Nº 3, Julio - Septiembre 1956

Actos conmemorativos del
CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE
SIGMUND FREUD
realizados en la
ASOCIACION PSICOANALITICA ARGENTINA

MARIA LANGER: *Freud y la Sociología.*

ARMINDA A. DE PICHON RIVIERE: *Una nueva psicología del niño a la luz de los descubrimientos de Freud.*

ANGEL GARMA: *Los años de madurez de Freud.*

ENRIQUE RACKER: *Algunas observaciones sobre la personalidad de Freud.*

LUDOVICO ROSENTHAL: *Sigmund Freud - Artículos inéditos.*
Además, artículos correspondientes al *Symposium de Obesidad.*

Resúmenes de libros y revistas.

Suscripción Anual \$ 120.—

Número Suelto „ 35.—

ANCHORENA 1357

T. E. 84-3391

talía

revista de teatro y arte

El 5 de septiembre aparece el Nº 17

- Una obra de teatro completa e inédita:
“*Lady Cyntia y su alma*”, de Ricardo Bastos Peltzer (uruguayo).
- Suplemento especial dedicado a:
El teatro en el Uruguay.
El Festival Internacional de Teatro celebrado en París.
“*Diálogos de Carmelitas*” y Georges Bernanos.
- Reportaje fotográfico a Margarita Xirgú.
- Homenaje a George Bernard Shaw.
- Un artículo original de Bernardo Canal Feijóo.
- Teatro japonés: el Kabuki, por Juan de Becque.
- Entrevista a Fernando Ayala.

Precio del ejemplar \$ 7.—

Suscripción a 12 números . \$ 70.—

Redacción y Administración:

LAVALLE 1282 - 2º piso, ofic. 15

T. E. 35-6806

EN VENTA, FINALMENTE:

LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS

de NORMAN MAILER

§ 64.— m/n.

La obra más poderosa de ficción aparecida en lo que va del siglo, de la cual se habían vendido solamente en los Estados Unidos UN MILLON DE EJEMPLARES al primer año de su aparición.

Antecedentes:

Noviembre 1954: Es incinerada por la Dictadura la primera edición de 3.000 ejemplares de la versión argentina de la obra.

Octubre 1955: Un mes después de la Revolución Libertadora, se ordena una nueva quemazón de la segunda edición de 5.000 ejemplares.

Enero 1956: La Municipalidad reafirma por decreto el secuestro e incineración de la totalidad de la obra.

El 25 de julio de este año
el actual Intendente Municipal señor

LUIS M. DE LA TORRE

decreta

LA LIBERACION DEFINITIVA DE LA
VERSION ARGENTINA

y se permite su venta desde el 20 de agosto

editorial  goyanarte

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

REVISTA-LIBRO

FICCIÓN

200 páginas de texto y 20 de anuncios bibliográficos
PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

*Suscripción Argentina y
países limítrofes:*

1 año \$ 80.— m/arg.
2 años „ 145.— m/arg.
3 años „ 200.— m/arg.

Otros países:

1 año 4 dólares
2 años 7 „
3 años 10 „

Aumento para remisión por *Via Aérea*: 5 dólares anuales.

*Los cheques pueden ser librados sobre cualquier ciudad
de los Estados Unidos.*

La continuidad de las entregas de la revista-libro "FICCIÓN"
y sus envíos se hallan bajo la absoluta responsabilidad de la
EDITORIAL GOYANARTE, Paraguay 479, T. E. 31-3694, Bs. As.

Lugar y fecha

Administración:
REVISTA-LIBRO "FICCIÓN"
Paraguay 479 - Buenos Aires

Ruégoles me suscriban a la revista-libro "FICCIÓN" por el
término de año a partir del número

Adjúntoles cheque o giro por

Nombre

Dirección

Firma

Ultimas novedades extranjeras:

EL JUICIO DE PARIS

por GORE VIDAL

Traducido por PATRICIO CANTO

La más audaz y genial expresión de la inquieta generación de los jóvenes novelistas norteamericanos.

\$ 48.— m/n.

LA CANCION DEL ARROZ

por EILEEN CHANG

Traducido por ALFREDO J. WEISS

Un vivo relato de la China comunista de hoy.

\$ 24.— m/n.

EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS

editorial  goyanarte

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

F I C C I O N

publicará en sus próximos números:

ROGER PLA: El Alazán.

HECTOR EANDI: "Campo gaucho".

JUAN CARLOS GHIANO: El huésped de "El Silencio"

JORGE A. CAPELLO: El vendedor de cepillos

MARIA ANGELICA BOSCO: Lobizón.

PEDRO G. ORGAMBIDE: Un boxeador.

HELLEN FERRO: El apóstol Judas.

ALICIA JURADO: Aproximación a Macedonio Fernández.

JORGE D'URBANO: Schubert

CARMEN GANDARA: El Ruido de las Ruedas.

VICENTE BARBIERI: La Poesía en dos o tres Poemas.

ERNESTO SABATO: Un Fragmento.

BEATRIZ GUIDO: Mary MacCarthy o el encantamiento de una vida.

ROLF SIMON: El Peregrino y la Diosa de Piedra.

ABELARDO ARIAS: El Maestro.

EDUARDO DESSEIN: Un Viaje a Suecia.

MARGARITA AGUIRRE: Un día como hoy.

DAVID JOSE KOHON: El Moscón.

EDUARDO FRANCHERI LOPEZ: El Indio blanco.

ERNESTO SCHOO: El Prócer.

MARIA VIVANCO: María Iribarne.



F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 526.688

Dirigida por
JUAN GOYANARTE

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto \$ 15.— m/arg.

Suscripción Argentina y países
limitrofes

Otros países

1 año . . \$ 80.— m/arg.	1 año 4 dólares
2 años . . „ 145.— „	2 años 7 „
3 „ . . „ 200.— „	3 „ 10 „

Se aceptan cheques en dólares sobre cualquier ciudad
de los Estados Unidos

La continuidad de las entregas de la Revista FICCIÓN y
sus envíos se hallan bajo la absoluta responsabilidad de la
EDITORIAL GOYANARTE, Paraguay 479, Buenos Aires.

Sumario

Chamamé, por <i>Luis Gudiño Kramer</i>	1
El Retrato Amarillo, por <i>Manuel Mujica Láinez</i>	11
La Tortura Perfecta, por <i>Gloria Alcorta</i>	63
El Beso, por <i>Enrique Anderson Imbert</i>	74
S.O.S. Música de Jazz, por <i>Aristóbulo Echegaray</i>	78
Paraguay y Taleahuano, por <i>Luis Pico Estrada</i>	92
Juan María Gutiérrez y la Tradición del Juicio Literario, por <i>Luis Emilio Soto</i>	96
Eugenio Cambaceres y la Novela Argentina, por <i>F. J. Solero</i>	105
Rembrandt y el Alma Acongojada, por <i>Romualdo Bru- ghetti</i>	125
El Centauro Moribundo, por <i>Pablo Rojas Paz</i>	128
Notas sobre Cesare Pavese, por <i>Attilio Dabini</i>	138
“Una Fábula”, por <i>Eduardo Dessein</i>	150
Discos, por <i>Juan Pedro Franze</i>	155

LIBROS

<i>E. Martínez Estrada</i> : “Vida de Almafuerie” de Romualdo Bru- ghetti	163
<i>E. M. E.</i> : “Las flechas azoradas”, de Hugo Acevedo	165
<i>Carlos Alberto Loprete</i> : “La Mochila” de D’Arcy Niland	166
<i>C. A. L.</i> : “El Genio Helénico” de Rodolfo Mondolfo	168
<i>C. A. L.</i> : “Introducción al Modernismo Literario” de Rafael Alberto Arrieta	170
<i>C. A. L.</i> : “Cuentos Breves y Extraordinarios” (Antología) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares	179
<i>C. A. L.</i> : “Nuevo Aspecto del Comercio en el Río de la Plata” de Ma- nuel José de Lavardén	173
<i>Celia de Diego</i> : “El Oro de sus Cuerpos” de Charles Gorham	174
<i>C. de D.</i> : “El Espectáculo Debe Continuar” de Elmer Rice	177
<i>Augusto Indarrega</i> : “Grandezas y Errores de los Curas Obreros” de Pierre André	182
<i>F. J. Solero</i> : “Teatro Completo” de Roberto J. Payró	184
<i>F. J. S.</i> : “El Tango” de Tulio Carella	186
<i>F. J. S.</i> : “Los Amigos Lejanos” de Julio Ardiles Gray	188
<i>F. J. S.</i> : “El Viaje de Simón McKeever” de Albert Maltz	190
<i>Omar del Carlo</i> : “Los Llamados a Mechthilde de Barby” de Gertrude Von Le Fort	191
<i>O. de C.</i> : “Los Traidores” de Silvina Ocampo y J. R. Wilcock	195
LIBROS RECIBIDOS	195

Portada de Ideal Sánchez

FICCION publica materiales que han sido exclusivamente escritos para ella. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente, ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

LUIS GUDIÑO KRAMER

Chamamé

DE su infancia apenas recordaba, y con renovada angustia, aquella vez que siguiendo la costa del zanjón haciendo nadar a su caballito de capipote llegó a perderse y pasó una noche de frío y lluvia entre unas pajas bravas, rodeado de bichos del campo a quienes también había sorprendido el temporal.

Eso le ocurrió en el Verde, una isleta dentro de la isla, en la costa de Santa Fe, Paraná por medio frente mismo al Colorado, un poquito al sur de Santa Elena.

Tendría seis años cuando se le murió la madre. Murió de repente y él estuvo casi medio día tratando de hacerla revivir. Vivían solos desde hacía un tiempo y la madre solía lavar en la costa del mismo zanjón donde él jugaba. Esa mañana salió con el atado de ropa y él la siguió. A media mañana ella se levantó, con la cara muy pálida y dejando la ropa amontonada sobre las pajas

comenzó a subir por la senda hacia los ranchos. Lo llamó con la voz temblorosa y él sintió miedo, de pronto. Corrió hasta prenderse de su pollera. Ella suspiraba, se quejaba y con la voz demudada sólo atinaba a decir: —... hijito...

Trató de remover el fogón y de poner una pava al fuego, pero concluyó por tirarse en el catre de donde no se movió más. El sintió hambre. Lloró un rato y trató de despertarla. Recién al anochecer llegó doña Prima.

En el velorio lo vio a su padre, que hacía años se había ido a la otra costa y trabajaba en el Saladero, de matarife. Lucía un pañuelo negro, de seda y un saco de lustrina. Estaba muy serio y cuando las vecinas arrimaron al chico al cajón para que besara por última vez a su madre, que estaba con la cara tapada con un tul, él le puso la mano en la cabeza y le preguntó que cómo se llamaba. Pedro Cis-

terna, dijo él, como le habían enseñado, dando el apellido de la madre. Su padre se llamaba Pedro Martínez.

Nunca más lo volvió a ver.

Estando una vez en el Colorado, para unas carreras grandes, alguien le preguntó si él era hijo de Pedro Martínez.

—Creo que sí —contestó sin turbarse.

Para ese tiempo tendría unos dieciocho años y estaba de peón en la isla de Dixon, del otro lado, pasando el río, a pocas leguas del San Juan, donde había nacido.

—A su padre lo han muerto los otros días en el Saladero. Lo mataron peleando...

El recordó el velorio aquél, el tul sobre la cara de la madre y el pañuelo negro, de seda, del hombre.

Durante un tiempo usó golilla negra, también, y trató de imaginarse al hombre en el cajón, muerto, rodeado de amigos, gente criolla, isleros, peones de campo como él. No sentía dolor sino más bien como un vacío; una impresión de soledad, de abandono. Nadie le podría pedir cuentas. Era un hombre libre, dueño por completo de su vida, único responsable de sus actos.

No tenía hermanos ni familia conocida. Criado sin cariño por vecinos, primero, y peonando desde chico, su familia verdadera era don Crisanto Domínguez, con el cual aprendió a domar, a manejar el lazo

y las boleadoras y a tocar una polquita en el acordeón de dos hileras, que vaya a saber cómo el viejo había aprendido a manejar...

Lo supo muchos años después, una tarde en que don Crisanto, sorprendido por una tormenta saliendo del Correntoso en canoa, rumbo a Santa Elena, debió buscar abrigo con su ayudante en una de las bocas del Berón.

Mientras tomaban mate, guarecidos debajo de un ingá, le dijo casi de repente...

—Lástima que no trujimos la cordiana...

—Ajá.

—Hace tantos años que anda conmigo, que cuando me encuentro medio solo y desamparado como ahora, la extraño... También. Fijate. Siendo muchacho andaba de boyero con una tropa de carros que fletaba carbón de Feliciano a La Paz, y allí me supo enseñar a tocarla un correntino que se llamaba Reducindo Sosa. Yo sabía venir en el pértigo delantero y la cordiana me acompañaba el tranco de los bueyes. Hasta un valse aprendimos a tocar de oído... el val sobre las olas...

Pedro, que ya sabía arrancar unos acordes al instrumento del viejo, que lo tenían que calafatiar con jabón amarillo porque se le despegaban los bajos, le pidió que le enseñara a tocarlo. El compás parecía que lo llevaban ellos con-

sigo, y la música siempre se acomodaba a los ritmos del baile.

Pero fué recién en las afueras de Esquina, cuando vivió un tiempo en una de las estancias de los Martínez Rolón, donde Pedro aprendió el compás del chamamé, que todavía no estaba de moda, pero que se tocaba en todos los ranchos de Corrientes y en la parte norte de Entre Ríos, donde era más popular que la chamarrita.

En 1930 Pedro pasó a Santa Fe cuidando los caballos de un circo criollo que encontrándose en Helvecia con un chanco amaestrado, el crédito del espectáculo, fundidos se lo tuvieron que comer. Se desparramaron los volantines y Pedro se quedó con don Félix, el jefe de policía, al cual a poco lo sacó la intervención que mandó el general Uriburu. En la jefatura Pedro estuvo al cuidado de los caballos y de noche, en la cocina donde los milicos de guardia ponían algún pedazo de carne al fuego, y los rondines entraban para entonarse con unos mates y un bocado, él se entretenía componiendo chamamés, valsitos de serenata y polcas paraguayas.

La radio le ayudó a conocer músicas nuevas, pero el acordeón no le daba para más. En los chamamés era bravo y no había baile en las orillas donde no le invitaran a tocar. Solían formar un conjunto con un arpista y el ciego Escocío que tocaba la guitarra.

Cuando vino la intervención y lo sacaron a don Félix, rumbió para San Javier con el que había sabido ser el sargento Camargo. Camargo estableció un bolichito, un botiquín, como él decía y Pedro le ayudaba en todo lo que hacía falta y de noche hacía sonar el fuelle con gran contento de los paisanos y los indios que allí armaban sus tertulias de vino y caña. Solía correr la plata en el tiempo de las nutrias o las plumas y aprovechó bien Camargo el alza del cuero de yacaré, que por allí había una barbaridá, pues los cazadores iban dejando en el boliche los pesitos que les entregaban los acopiadores.

Casi al terminar el invierno llegaron los rosarinos, tres hermanos muy corsarios para la nutria. Venían con varios miles de pesos en el cinto y con sed. Hicieron un desparramo en el boliche. Comieron conservas, tomaron vino, se quedaron a dormir y no pararon en una semana de darse buena vida. De noche lo hacían tocar a Pedro y cuando dieron por concluida la farrá, a la que solían venir algunas mujeres al olor de la plata, lo convidaron al muchacho a que se fue-se con ellos para el Rosario.

Pedro tenía veinte años. Le faltaba poco para la conscripción y ya se estaba aburriendo del pueblo. Se fué con ellos, que le hablaban de que él tenía buen oído y habilidad y de que tenía que abrirse camino entre la gente, que había mucha y

aficionada a la música criolla en el Rosario.

Los hombres vivían en las afueras de la ciudad, cerca de la quema de la basura. Se había formado un rancherío donde hervían los chicos y los perros flacos. Casuchas de barro y lata, hombres amarillos, sucios y peleadores. Había unos terrenos baldíos y entre el basural el contratista criaba chanchos.

A Pedro no le gustó la vida en la quema. El se había criado en la pobreza pero en espacios abiertos, sin promiscuidad, y allí, con ser que le habían acomodado un galponcito, no se sentía a gusto. Los primeros días lo pasaron más o menos divertidos porque los rosarinos, con plata, no paraban de festejar la vuelta. Pero así y todo, él se sentía un extraño allí.

La gente lo trataba de correntino, y él, que era más entrerriano que santafesino pero más que nada islero, aunque hablase algo el guaraní mezclado que aprendió en Esquina y se habla en el Feliciano, trataba de sentirse correntino y sólo lo conseguía tocando el chamamé o cantando, con su voz todavía insegura, alguna letra mechada de cristiano y guaraní.

No le gustaba, tampoco, el modo de los rosarinos, chocantes y compadrones, bochincheros, pero poco resueltos cuando se presentaba el caso.

De poco hablar, no hacía amigos en el andurrial ese. Con el primero

con el que comenzó a entenderse, sin muchas palabras, fué con un agente del escuadrón, que vivía saliendo de la quema hacia la ciudad. El escuadrón era correntino de Goya, y le gustaba la música. El lo llevó a una pista de Alberdi y más tarde, con otros compañeros, le hicieron rueda para escucharle "Fierro punta" y "Nderecoi la culpa" que él tocaba con mucho sentimiento.

Así saltó de la quema al Fortín Luján, donde le hicieron un lugar en un galpón de aperos unos señores aficionados a los bailes populares, y que se reunían los sábados y domingos a bailar zambas, carnavales y pericones.

El no conocía esas músicas ni esos bailes, pero le gustaron. Y cuando le pidieron que tocara algo en su acordeón, les hizo oír *El carrau*, tocado al modo correntino. Pronto un guitarrista aprendió a acompañarlo con el rasguido doble. Quedó incorporado al grupo y allí conoció a mucha gente influyente y de buena posición económica. Mejoró su ropa a tono con los gustos e ideas de los señores y señoras. Nunca había usado esas prendas pero se sintió a gusto con ellas. Las botas, rastra, corralera, bombachas a la orientala y golilla eran lindo de llevar en las casas. Abrigadas y sueltas, él se sentía a gusto con su acordeón en las rodillas, rodeado de gente curiosa y entusiasta. Claro que para andar por los

zanjones a caballo con esas pilchas no sería fácil, ni él nunca había visto a nadie en sus pagos vestido de esa manera, pero todos lo festejaban como criollo lindo, como gaucho de pinta, como auténtico gente del país...

Acentuó más su pronunciación, exagerando la tonada guaraní. Así se hacía digno de todos esos agasajos y no defraudaba la curiosidad.

Llegó de este modo al fin del año y en enero se incorporó al servicio militar. El coronel, jefe del regimiento, era socio del Fortín, de modo que lo hizo sacar de asistente y así pasó la gran vida. En todas las fiestas tocaba; hizo relación con algunos cabos y sargentos aficionados a la música criolla y se sintió tan a gusto y seguro en ese ambiente que hasta les cantaba "El recluta" de Millán Medina sin que nadie se molestase. Ese poco de atrevimiento y seguridad le hacía falta, de modo que del servicio salió hecho lo que se dice un hombre.

Los rosarinos lo invitaron para volver en el otoño a las islas de San Javier, a nutrir juntos. Pero él prefirió entrar en un conjunto correntino que tenía contrato para actuar en Bahía Blanca y Río Negro, en el tiempo de la fruta. Empezó como segundo acordeonista y pronto aprendió a mantener el compás y a ordenar los programas, en el cual llevaban como caballitos de batalla, "El recluta", "Nderecoi

la culpa", "La cahú", "Agriana", "El rancho de la Cambicha" y "Paranacito"...

Además, Pedro les hizo repetir chamamés anónimos con las variaciones que le había enseñado en fasete don Crisanto, y los acompañamientos en rasguido doble del ciego Escocio. El conjunto adquirió así un compás típicamente popular, un ritmo que la música escrita no alcanzaba a indicar, y que solamente quienes habían aprendido a tocar de oído podían imprimir al chamamé.

Nunca habían oído en General Roca, Villa Regina o Bahía Blanca música de tanto sabor correntino. Pedro hacía la presentación con la tonada acentuada y hablaba del Taragú y de Berón de Astrada, con ganas, a veces, de nombrar el Berón santafesino, o las barrancas del Colorado.

Les sabía decir en broma a sus compañeros, por estos años, que él resultaba más correntino que ellos, pero seguía tratando, a través de las lecturas del Ivoty de aprender los nombres tradicionales, los lugares comunes del romancero guaraní.

En 1950 Pedro Cisterna tenía 45 años de edad y había alcanzado una gran habilidad en el acordeón. No sabía una nota de música, pero tenía muy buen oído y los conjuntos que formaba podían repetir todas las novedades en el género que nunca dejó de cultivar. El llevaba

el canto con su acordeón, ahora un buen instrumento, de voces afinadas, y a veces cantaba el estribillo o recitaba las prosas.

Nunca más volvió a San Javier ni al Feliciano, ni se interesó por conocer noticias de esos pagos viejos. Insensiblemente se había ido refinando. Bien afeitado, limpio, con buenas ropas en el escenario y también cuando vestía *de civil*, un poco huraño y de pocas juntas, muchas veces deseó cambiar de vida, sentar cabeza, casarse y quedarse quieto en algún lugar de esos que recorría incansablemente, sometido a un itinerario que ya se había convertido en rutina sin interés, salvo el beneficio económico. De eso vivía y de los derechos de autor por algunos discos que había podido grabar. Había vinculado su nombre a una media docena de chamamés de su invención, que hizo escribir por otros. Pero no estaba conforme con su oficio.

No recordaba cuándo empezó a sentir ese descontento, pero la verdad es que solía sentir rabia cuando la gente se reía de los episodios que narraba la letra del chamamé que ellos cantaban. Algunas letras le resultaban particularmente odiosas, pero eran las que con más insistencia les pedía el público, que celebraba precisamente lo más chocante para sus sentimientos.

El solía sentirse humillado, porque advertía que también se reían de él, que en cierto modo repre-

sentaba el pobre mundo de la Cambicha, del recluta semianalfabeto, del paisano sinvergüenza que esperaba casarse para vivir a costilla del suegro o de la tía, engordando en un rancho, burlando a sus mismos parientes.

En ningún chamamé se exaltaban los sentimientos verdaderos de la gente de su clase, de su tierra. Hubiese querido alguna vez referir la vida de don Crisanto, la de su mismo padre, callado y guapo y solo se sentía aludido por su propia voz como guacho, como entonado, como el hazmerreir de los ricos.

Entonces se proponía ejecutar solamente música, sin letra, sin confesión desdolorosa ni paisaje falso, pero la gente le pedía que se burlase de la muchacha que pasaba de mano en mano como mate de puestero... y así obligado contribuía a crear un mundo tan falso como sus mismas bombachas y su rastra o sus botas, al compás de una música dolorosa, desgarrante, primitiva, con el falsete del llanto que la gente recibía con risas y loca algazara o que bailaba con exageración burlesca, zapateando como monos, sin esa dignidad cansada de la buena gente de los ranchos del Guayquiraró.

—Mirá, chamigo, cómo salta el manate aquél...

—Parecido al zorrino en el trote...

—Pero, compadre el infelí...

Estaba el conjunto tocando en una pista. Entre la gente criolla, que seguía atentamente el compás de los bailes, muchos puebleros y hasta algunos extranjeros exageraban visiblemente su entusiasmo vernáculo.

Ellos siempre tocaban con interés; sentían y querían esa música que les traía innumerables recuerdos y a su mismo compás iban acunando sus sueños. Pedro, en especial, ejecutaba con cierto dramatismo, cerrando los ojos y marcando con la cabeza el ritmo de las variaciones.

Mucha gente, que venía de diversos lugares, asistía a esas kermeses. En algunos quioscos se jugaba en forma disimulada. La juventud rodeaba la pista y en el escenario se alternaban tres conjuntos. Uno de jazz, otro de tangos que se decía típica y ellos, que por entonces se llamaban "Los troperos del Igua-zú".

Ejecutaban chamamés, polcas y chacareras. La gente festejaba los estribillos y las conversaciones con que se animaban los chamamés, y ellos, en cierta medida, se enardecían, exagerando la malicia o la intención.

Un grupo de gente bien vestida, evidentemente les estaba tomando para la chacota...

—El recluta... añambeguí... —pedían a gritos.

Pedro afectaba no oírlos, aunque

sintiese el agravio que los jóvenes de seguro ignoraban cometer.

—La cambicha, chamigo... —gritaban otros y no faltaba quien les pidiese la marcha de San Lorenzo.

Cuando bailaban exageraban sus movimientos, zapateaban, inventaban quebradas al compás dormilón de la música, o festejaban a sus compañeras con los pañuelos, como si bailasen una zamba.

A ellos les causaba pena, realmente, esta falta de consideración, este desconocimiento desdeñoso y agresivo de los jóvenes decentes, y en cierta medida se sentían disminuidos.

Qué distinto era todo en el suburbio, cuando ellos tocaban para las sociedades vecinales donde concurrían obreros, soldados del escuadrón, peonada, gringos trabajadores, que sin entender mucho parecían sentir también esa voz de la tierra que ellos arrancaban a quejidos de los acordeones.

En estos ambientes, en cambio, ellos quedaban muy por debajo de la jazz y de la típica. Parecían agregados, intrusos.

Pedro Cisterna tenía cierto renombre entre la gente de las provincias del litoral, sirvientas y obreros y obreras de las fábricas de Rosario al norte. En las mismas colonias su música encontraba un eco simpático, aunque los gringos bailasen el chamamé como si fuese una tarantela, y en las radios de Rosa-

rio, Santa Fe, Corrientes y Paraná siempre le hacían un lugar a media tarde o a la mañana. Sin salirse de ese ambiente propio tenía todavía unos años para acomodarse, aunque entretanto tuviese que ir tragando amarguras y un trato no siempre correcto o amable.

Primero renunció a las pilchas vistosas y se vistió como la gente común. Todos ellos abandonaron golillas y corraleras y botas. Después empezó a buscar quien le escribiese letras como él quería para cantar.

La gente de letras, los escritores, los poetas conocidos parecieron no entender lo que él pretendía.

—¿Cómo...? ¿Hacer letras, versos, para chamamés?

Lo miraron extrañados. ¿Qué tenían ellos que ver con el chamamé? Ellos eran escritores cultos, y de estos bailes poco entendían. Ni siquiera una letra de valse se atreverían a escribir.

En cuanto a los conocidos, aficionados a estas cosas, por más sensibles que fuesen no tenían capacidad para escribir esta clase de compuestos.

No faltaron, sin embargo, algunos comedidos, bien intencionados, como ese amigo a quien conocían como el poeta gaucho. Romero, qué aspiraciones tenía. Le hizo una milonga, pero no era la milonga su especialidad. El deseaba un chamamé, sentido, que hiciera pensar en la triste vida de sus paisanos. La

milonga de Romero estaba dedicada a un domador... "Guadalupe y Santa Fe — te tendrán eternamente — entre los gauchos valientes — que se pasieron ayer. — Rincón supo tu valer, — Puente Leyes, Santa Rosa, — y en nuestra provincia honrosa — cuando tu nombre se cuadre, — se halle enlutada una madre, — melancólica y llorosa..."

Si. Era un hombre criollo ese mono Díaz y valía la pena hablar así de él, de ese buen hombre de trabajo, un domador. Pero él buscaba otra cosa.

Parecía, sin embargo, difícil, y dentro de su ignorancia empezó a pensar si no estaría pretendiendo una locura.

¿Acaso las letras de los tangos no eran, también, denigrantes en su mayoría, pesimistas, desfallecientes?... Pero, esas letras, esos versos que ellos cantaban, ¿de dónde salían? ¿Quién los habría compuesto? Algunos tenían un nombre al pie de la letra, pero lo mismo, ¿por qué habrían escrito para su propio escarnio, para vergüenza de ellos mismos, los humildes músicos populares que los ejecutaban y de quienes los cantaban, ahora que estaba de moda el canto con la música?

Al parecer nadie se preocupaba de esto, nadie se condolía hasta escribir unos versos que los rodeara de estimación y de respeto, que se pudieran cantar con el alma y sin bochorno.

Cuántas noches pasó en vela tratando de hallar una respuesta a su preocupación. Años, podría decirse, hasta esa noche en que encontró en un boliche del mercado al grupo de intelectuales que después de escuchar los números de variedades, se quedaron a tomar unas copas con los artistas.

El quedó medio atrás, frente a su copa de caña, escuchando atentamente.

Ellos seguían una discusión sobre la música popular, y un rubio, acalorado, decía cosas que Pedro había pensado muchas veces.

—Si los músicos capaces, los que saben, no escriben música para el pueblo, ¿Quién la va escribir, entonces?... ¿los analfabetos musicales...? ¿Para quién escriben música nuestros concertistas?... Claro que ellos no piensan en los grandes públicos, y menos en nuestro pueblo, en su sentido musical, en su gusto... Entre nosotros cuando un músico culto trata un tema popular nadie lo reconoce, después, como motivo popular... ¿Dónde deja el ritmo, la melodía de la vidalita, del estilo pampeano, de la zamba?... ¿Esos tristes o estilos que tienen que ver con el triste de nuestros campos, de nuestras llanuras?... En el recuerdo de la gente campesina esta música esterilizada resbala, luego, sin dejar memoria, más ajena que la buena música europea, generalmente inspirada en las músicas populares euro-

peas... Es una paradoja, pero cuando una cantante de conservatorio empieza con sus gorgoritos a cantar una canción nacional, nosotros no la sentimos como nuestra, ni siquiera nos gusta como nos gusta una buena canción española o italiana. De yapa, hasta para cantar nuestras vidalitas vocalizan en italiano o alemán. De tal modo, cuando existe un tema musical se lo vierte en idioma musical europeo de conservatorio italiano, francés o alemán. Y entonces vemos que la gente trata de comprender y gustar la música del altiplano, la única música folklórica que conoce, y nosotros, los hombres del litoral, los hombres de las llanuras, ¿cómo vamos a sentir como puesta esa música boliviana? Este es uno de los males del folklore cuando se cultiva como una reacción y no como una necesidad orgánica, natural y cultural...

Lo mismo, pensaba Pedro, había que decir de las letras. ¿Por qué las escribían así? ¿Quiénes las escribían y con qué fin? Los que conocían profundamente la psicología popular apenas si sabían escribir, y los que sabían hacer versos o tenían capacidad para encontrar consonantes o imágenes no conocían la realidad del pueblo, y cuando creían conocerla vertían esa alma o intentaban traducirla con palabras, imágenes y giros que correspondían a otros intereses sociales, a otras cla-

ses, con otros modos de sentir. El pueblo no se reconocía cuando se asomaba a esas reproducciones que se le ofrecían como sus propias imágenes. No se veía en esas caricaturas o no entendía las palabras con que trataban de explicárselas. Entonces era igual repetir cualquier cosa, una incongruencia, una confesión vergonzante cualquiera. Total, no se trataba de ellos. No era más que un baile o un canto.

Y así se desvinculaba el arte, la música, el canto, de la vida de cada uno. La canción no servía más que para bailar y para hacer ruido o para ganar unos pesos, aunque él cada vez que cerraba los ojos y estiraba su fuelle sintiese como un frío en el espinazo, y a poco viese en su cerebro nítidas imágenes, y

como emergiendo de una neblina ese ancho piélago de las islas, los verdes y amarillos de los pajonales, la cintura de los altos árboles, el ranchito materno y él mismo, criatura chica, jugando en la costa del arroyo.

El era un triste músico, que ni siquiera sabía escribir una nota, pero oía como se levantaba en su alma una sinfonía que no era alegre ni triste, que era más bien como una marcha, a ratos animada, a ratos lenta, pero llena de melódica ternura; vidas y muertes, pastos y arenales, montes y ríos, cantos de pájaros, ruido del viento, ecos que se alejaban hasta el horizonte y volvían, como un himno que exaltase la vida plena, alegre y triste, y el amor, y la muerte.

MANUEL MUJICA LAINEZ

El Retrato Amarillo

I

ESA extraña sensación de separarse de sí mismo, desdoblándose, y de que una parte suya, aérea, flotaba blandamente entre los árboles oscuros, se aguzaba al regresar por las calles de la ribera, a la hora en que el Tigre dormía.

Iba lentamente, la gramática y la aritmética bajo el brazo, atento, como si se contemplara desde arriba, desde las copas de los viejos árboles. Y se atisbaba, pequeño, bronceado, el pelo rebelde. Escuchaba sus pasos en la calle solitaria, y le parecía que era el único ser vivo que albergaban los chalets y las quintas. Pero pronto los pianos empezaban a distraerlo, con el balanceo de sus escalas que de casa en casa se respondían, y en lo del Dr. Vignaud se desesperaba un violín patético, de suerte que el paseante podía suponer que una vasta orquesta mediocre estaba afinando

detrás de los setos olorosos. Y luego se levantaba la crepitación reseca de un grillo o de una cigarra, y si aleteaba un soplo de brisa, cosa cada vez menos probable, un molino añadía a las voces su chirriar doliente que hacía pensar en estancias y en llanuras.

Miguel recogía los sonidos sin dejar de observarse. La vigilancia propia, cuando se apoderaba de él, lo embargaba como una obsesión. Tenía que sacudirse, que clavarse las uñas en las palmas, para librarse de ella. En el colegio de San Isidro, en mitad de una clase, se aislaba de lo que alrededor acontecía, para espíarse. Era como si una campana de vidrio lo cubriera, dejándolo solo dentro de un aire raro, muy sutil, difícil. Y se miraba, pequeño, bronceado, el pelo rebelde, las rodillas puntiagudas, lejano de todos, tan lejano que daba ganas de llorar, de echarse a correr, de gritarles a los otros chicos:

—¡No me dejen! ¡no me dejen!
Pero no podía gritar y debía quedarse quieto. El corazón le golpeaba y los ruidos retumbaban en torno, confusos, como si en alguna zona remotísima, más allá de acolchadas paredes, zumbara una sorda catarata, y él se hallara en un valle de inmóviles sombras, donde lo único iluminado era su figura, hasta que comenzaba a reconquistar los ruidos externos, a clasificarlos, a recobrar el mundo perdido, y la voz nasal del profesor de botánica irrumpía bajo la campana hendida, con sus herbarios esterilizados, con su invasión de pistilos y de estambres, con su carga atroz de dicotiledóneas y monocotiledóneas.

Esas fugas hacia sí mismo, de las cuales no conseguía defenderse, eran inevitables cuando volvía de la crsa de las señoritas de Valdés, a las cuatro de la tarde, por un Tigre soñoliento de pianos, de rastrillos y de surtidores.

Los ojos se le llenaban de lágrimas absurdas, y las dejaba fluir calladamente, mirándose, mirándose, mirando al niño de pelo rebelde que lloraba solo.

Un día, el profesor de botánica apareció bruscamente bajo la campana invisible. Le rozó el hombro con la mano:

—¿Por qué llora? ¿qué le pasa? ¿no se siente bien?

Miguel tuvo que cruzar la clase entre sus compañeros asombrados, que se avergonzaban por él, por ese

llanto de niño que, de repente, los traicionaba y enseñaba a la faz del maestro, del grande, del enemigo, la enfermedad común disimulada por el orgullo de todos: que en verdad no eran más que unos chicos todavía, unos pobres chicos, hasta los que fumaban a escondidas en los cuartos de baño y en las huertas.

Uno rompió a reír, fingiendo como fingían los demás. Miguel atravesó el patio. Lo mandaban a beber agua. El profesor de botánica creía que con beber agua se arreglaría el asunto. ¡Como si fuera tan fácil! ¡como si a los niños fuera posible dividirlos en herbarios, y luego declarar: éste necesita más agua; éste necesita menos!

Después, en el recreo, los compañeros lo interrogaron, curiosos, superiores:

—¿Qué tenés? ¿por qué llorás?

No supo responderles. Ni él mismo lo sabía.

—Está loco —declaró Perrone, el que había reído en clase, para que todos se tranquilizaran y recuperaran sus cigarrillos y sus conversaciones secretas.

Y Miguel, muerto de miedo, se puso a mirarse nuevamente, a auscultarse por dentro, buscando si no sería cierto lo que le decían, y si en realidad no estaría loco y por eso era tan distinto.

Ahora flotaba como una neblina vagabunda que se fuera enlazando a los árboles calientes.

Terminaba la siesta. Las ventanas se abrían, como rígidas alas, sobre las enredaderas, sobre las enamoradoas del muro, sobre los jazmines. Cantó un benteveo y unas ranas croaron en la quietud del río angosto, al que la bajante transformaba en un arroyo de estancia, acentuando la magia que encendía el chirriar del molino. Pasó la victoria de Don Fermín, con dos pasajeras. El cochero lo saludó desde el pescante, con el chasquido del látigo sobre el lomo del mancarrón.

Miguel apretó la gramática y la aritmética. La calle Liniers se iba poblando poco a poco. A medida que avanzaba hacia el puente de la estación y hacia el río Tigre, el ir y venir de la gente que asomaba a las puertas de las casas o entraba en el almacén y en el boliche del turco, lo apartaba de la preocupación de sí mismo. En la calle Lavalle, más allá de los embarcaderos, lo esperaba el río, con sus lanchas, con sus botes, cabrilleando bajo el sol. Penetró en el túnel de sombra que combaban los plátanos sobre la rota vereda. En la calle de barro seco, algunas gallinas picoteaban. Tenía que apurarse para saludar al abuelo. Su madre se lo había repetido:

—Dígale a la señorita de Valdés que lo deje salir más temprano. Ya sabe que su abuelo no nos visita mucho.

¡Su abuelo! Estaría en la sala.

Habrían entornado los postigos y bajado el toldo, porque detestaba el sol y no toleraba más cuarto que esa sala fresca, tendida de cretonas, en cuya "chaise-longue" se tumbaba para permanecer allí toda la tarde, moviéndose como una ardilla, dándose palmadas en las piernas, jugando con los dijes que pendían del chaleco. Luego partiría, cuando la victoria de Don Fermín viniera a buscarlo, y Miguel no volvería a verlo durante meses, porque Miguel no iba nunca a su departamento del Hotel Fénix, en Buenos Aires, donde vegetaba desde que regresó de París.

El niño inició una carrera para llegar antes, pero pronto se detuvo. El abuelo prohibía que la gente pareciera apresurada, inquieta; sólo él, por un privilegio, por una coquetería de su elástica ancianidad, tenía derecho a agitarse constantemente, accionando sin descanso, acariciándose la blanca barba filosa, levantando las manos hasta que chispeaba, en la muñeca derecha, la cadena de oro.

—¡Has venido corriendo! —le gritaría desde la "chaise-longue"—. ¡No te acerques! Ve a tu cuarto y baja cuando estés tranquilo.

Y continuaría comiendo bombones, de esos que llevaba y que le hacían tanto mal, y hablando de Europa, de París donde había residido veinte años, de cómo cambia el mundo, de lo estúpida que se ha puesto la gente, del disparate

que hacía Mariana al vivir en el Tigre invierno y verano, con su hijo. Y riendo, riendo. Había conservado unos magníficos dientes, que lucía como su pulsera, como sus exactos trajes grises, como su barba de maravillosa pulcritud, como sus uñas lustradas. Y debía ser muy gracioso, muy divertido —aunque Miguel no lograba comprenderlo— porque la gente hacía corro a su alrededor, riendo como él, riendo a cada frase, para escuchar su voz aguda que se quebraba repentinamente, cuando lo que decía era tan ingenioso que imponía una pausa y un cloqueo maligno y feliz.

Como otras veces cuando había visitantes, Miguel resolvió entrar en la quinta por la vecina propiedad, la de los Brown. Prefería saber a qué atenerse, lo que hubiera sido imposible de llegar a su casa por el jardín del frente; en cambio así se deslizaría hasta la cocina, y Cándida lo pondría al tanto de los acontecimientos.

Desapareció en el ligustro del parque que no le pertenecía, donde el cochero Don Fermín había despejado una puertecilla misteriosa, y rodeó por detrás el gran edificio pseudo-gótico de columnas descascaradas. Los Brown se habían ido a su estancia de Córdoba, así que nadie abría las ventanas ojivales. El perfume de olea fragans y de magnolias andaba por doquier. No se veía ni un alma cerca de los canteros de irritante simetría, de los

álamos y de los robles. La antigua cochera esperaba el regreso de la victoria de plaza de Don Fermín, quien allí la guardaba entre fardeos de pasto; porque Don Fermín, hijo de Cándida, la inmemorial cocinera de la madre de Miguel, había combinado tan bien las cosas que él vivía con su madre, en los fondos de la quinta de Mariana, y su coche se cobijaba en la vecina caballeriza, un caserón que antaño había alojado a carruajes y alazanes de lujo, y que ahora tenía por únicos habitantes al zaino melancólico del coche de alquiler y a una vaca sonámbula, con un ternero huesudo, casi egipcio.

Atada a la palmera, la cabra irguió a su paso los cuernos y los bajó, hundiendo en el pecho las barbas, como para toparlo. Miguel calculó la longitud de la sogá que la aseguraba al tronco, y optó por apartarse hacia la cochera, poniendo distancia. Nunca había sido amigo del iracundo animal, que odiaban menores y mayores. Cándida juraba, haciendo una cruz con los dedos y besándola, que Maximina, la hija del quintero de los Brown, era bruja, y que las noches de luna llena se la veía pasear por el jardín conversando con el bicho rojizo, el cual meneaba la cornamenta, hasta que juntos se esfumaban rumbo al embarcadero.

El olor a pasto y a estiércol salía por los vidrios estrellados de la caballeriza. El chico rozó sus muros,

tocando las felpas de humedad que los vestían con jirones verdes, y oyó, adentro, un quejido. Titubeó un instante y entreabrió cautelosamente la puerta.

La sombra fría, espesa como un líquido negro, llenaba la cuadra. Le costó habituarse sus ojos y reconocer, adosado a la pared entre las horquillas, los comederos oxidados. Una esculpida cabeza de caballo, de terracota, emergía en el centro de un medallón oval y presidía desde las telarañas de la altura el acuario tenebroso. La vaca y el ternero se borbaban, fantasmales, y sus movimientos más leves lograban esa calidad irreal de lo que tiene por ámbito las aguas hondas.

El gemido renació y fué repitiéndose, cobrando tono, como una breve canción angustiada. Miguel dió un paso y distinguió, a la izquierda, sobre el pasto, unas formas blancas, entrelazadas, desnudas. Tardó unos segundos en darse cuenta de que los yacentes eran Maximina y el Absalón, el hijo de Don Fermín, pero no comprendió qué hacían, y fué apoderándose de él un terror de esos que lo sobrecojan y lo dejaban helado, tieso.

El pelo rubio de la muchacha se desparramaba sobre el apisonado suelo, como un alga que ondulara en el acuario. El Absalón la mantenía sujeta y la mordía, la besaba. Sus desnudeces relampagueaban en la gran sombra trémula, como si no fueran un hombre y una mujer sino

un ser fabuloso, de nácar fulgente, con tentáculos que sin cesar se retorcián.

Miguel, temblando, buscó apoyo y empujó un rastrillo. El Absalón alzó la cabeza hirsuta. Su mirada se cruzó con la de Miguel y dió un respingo, pero en seguida la sonrisa ancha volvió a sus labios. Maximina se incorporó también y se tapó los pechos con el pasto. Brilló la arista de sus cadenas apenas núbiles.

—¿Qué querés aquí, sonso? —dijo la muchacha—. ¡Andáte de una vez!

Afuera, la cabra lanzó un balido fresco, agreste, de tarde en el campo. El chico salió de un salto y echó a correr. El corazón le latía locamente. Nocións vagas, desconcertantes, se enredaban en su ánimo. Lo que acababa de ver era "las cosas", lo que él llamaba "las cosas" cuando en ello pensaba. Perrone se las había explicado un día en el recreo, aunque Miguel quiso resistirse y no escuchar. "Las cosas"... "las cosas"... Entonces no había captado bien. Se le ocurrió que Perrone las estaba inventando para darle un susto, si bien "algo" había, algo que rondaba más allá del primer refugio de la infancia, y que aguardaba, cruel, con uñas y dientes, para más tarde... Ahora le tiritaba el cuerpo y sentía la cara roja. Era como si lo hubieran golpeado. Le latían las sienas. Las lágrimas, que tan fácilmente acu-

dían a sus ojos, le mojaron los pómulos.

Y todo el tiempo, mientras seguía viendo a Maximina y al Absalón, al monstruo blanco que braceaba en lo turbio de la cochera, se veía a sí mismo, corriendo, corriendo, entre las palmas y los frutales, él mismo corriendo sobre los tréboles, pero corriendo a los tropezones, como si llevara a la espalda uno de esos fardos verdes sobre los cuales se derramaba el pelo vegetal de Maximina.

Ganó el cerco de ligustro que disfrazaba el alambrado separador de las quintas y, tanteando el lugar donde estaban cortados los hilos, se introdujo en el jardín de su casa por el fondo, y subió los escalones gastados de la cocina.

La vieja Cándida, la madre de Don Fermín, la abuela del Absalón, frotaba con mil cuidados la tetera de porcelana con paisajes chinos en la cual se servía a las visitas el té de las ocasiones especiales. Alrededor, sus gatos multicolores reinaban en la cocina patriarcal y en el vasto antecomedor que comunicaba con ella. Dos jugaban sobre las baldosas. Otro, sentado en un banquito, estudiaba los movimientos de la vieja. Los había bajo la mesa de tapa de mármol y a la puerta de la despensa, donde montaban guardia por turno. En un cajón, la gata que esa mañana había dado a luz se ocupaba de lamer

su cría de gatitos ciegos, miserables, horribles.

Miguel se dejó caer en la silla de paja de Cándida, junto a la ventana de las madreselvas. Ahí se sentía seguro. En el resto de la casa andaba perdido, como andaba perdido siempre, en todas partes. Sólo ahí y en lo de las señoritas de Valdés, donde le daban clases de repaso tres veces por semana, gozaba de una efímera tranquilidad.

La cocinera se caló los anteojos de plata y lo escrutó:

—¿Qué te sucede, m'hijo, que andás tan cansado? ¿No vas a saludar al abuelo?

Las lágrimas nublaban todavía los ojos de Miguel, y el chico agradeció a la vista débil de la vieja, porque si no lo hubiera descubierto; pero simultáneamente experimentó la urgente necesidad de que lo consolaran, como cuando despertaba de una pesadilla.

—Sí —murmuró por decir algo— estoy cansado, Mamá Cándida. ¿Quién vino?

—Lo que a vos te pasa es que no comés bastante. Hoy devolvieron lleno tu plato de tapioca.

Miguel la oía apenas. Una bruma irreal había comenzado a exhalar su vaho en la cocina, y él no veía más que los dos cuerpos entrelazados, y se veía a sí mismo, en un ángulo de la cochera, diminuto, bronceado, el pelo rebelde, parpadeante los ojos orientales. Sus dedos tocaron, al lado de la silla, el

ejemplar de la "Ilíada", de la Colección Araluce, que reservaba allí para continuar la lectura de tarde en tarde.

—...y además de tu abuelo, está la señora Carmen y Don Francisco. Don Boní ya preguntó por vos. Vení que te voy a peinar antes que lo veas...

Fueron a la despensa, detrás de cuya puerta Cándida ocultaba un espejo rectangular, pendiente de un clavo. La vieja arremetió con el pelo indomable.

Miguel la dejó hacer. No le gustaba que lo peinaran, pero hoy el rito odioso lo reconfortó. Con un gesto espontáneo, muy poco suyo, besó a la cocinera en la mejilla, pero de inmediato retrocedió tirando el peine. Su imaginación acababa de presentarle a Cándida, a la gruesa Cándida de edad infinita, haciendo "las cosas"... Todas las mujeres y todos los hombres habían hecho "las cosas"... Todos, alguna vez en la vida, se habían revolcado, convertidos en un animal de cuatro brazos y cuatro piernas, bajo la mirada impasible de un caballo de terracota y de una vaca sonámbula. Todos. También su abuelo, con su pulsera de oro y sus pañuelos perfumados de lavanda, y su risa. ¡Parecía imposible! También su madre. ¡También su madre, también su madre! Su madre, tan frágil, tan fina, su madre que leía novelas y a la que no había que contrariar... Su madre y su padre: el animal espantoso.

Su padre, a quien no se nombraba nunca... Su padre, muerto hacía años, olvidado, desconocido... ¿Cómo olvidarlo, cómo suprimirlo, cómo sortear el tema de su presencia, del color de sus ojos, de la forma de su cara, de su sonrisa, de su bondad o su maldad? ¿Cómo desgajar la otra mitad del monstruo? Mariana esquivaba su recuerdo, curvando una ceja distraída cuando se trataba de él, y encastillándose en las respuestas monosilábicas, pero —Miguel lo comprendía ahora— era imposible, absolutamente imposible que lo descartara como si no hubiera existido. No se puede suprimir a la mitad del monstruo, al ser que ha hecho de nosotros un monstruo de nácar con tentáculos fulgentes. En algún corredor de la memoria de Mariana, ese padre de quien Miguel nada sabía y de quien todo se callaba, estaría de pie, desnudo, terrible. Y él era fruto de esa desnudez, de ese gemido, el hijo del cangrejo de nácar. La simple realidad produce mitologías más torturantes, más complejas, que las que encierra la "Ilíada".

El chico se mordió los labios para ahogar un grito, y Cándida, irritada, le golpeó las manos con el peine que acababa de recoger.

—¿Qué diablos te pasa, loco? Primero me besás y después me tirás el peine. Andá, andá a ver a tu abuelo y que Dios te perdone. Yo no te quiero en la cocina. Y sacá de aquí tu libro.

Miguel agregó la "Iliada" al bulto de la gramática y la aritmética, y se encaminó con desgano hacia el salón.

La casa, construída a trozos por sus dueños sucesivos, tenía el encanto de los edificios que no han surgido de una vez de la escueta frialdad de un plano. Mariana decía que el tiempo había sido su arquitecto y que es el mejor de todos. No le faltaba razón. Mientras Miguel avanzaba por las galerías y atravesaba el comedor y el vestíbulo donde se empinaba la escalera, las diferencias de niveles delatadas por inesperados peldaños traicioneros, la irregularidad de los techos y de las cornisas, documentaban caprichos y necesidades de muchos años. Por otra parte, aunque ya no se hacían obras, porque la situación de Mariana no lo permitía y su interés se entretenía no dentro sino fuera del caserón, la idea de que la casa era algo vivo, en perpetuo crecimiento y metamorfosis, se mantenía con anuncios que no llegaban a cumplirse, pero que asomaban una y otra vez a los labios de la señora, como cuando decía, a la hora del almuerzo, mirando la pared que frente a su asiento se alzaba y que decoraba un gran cuadro de flores y frutas, sobre el trinchante:

—El año que viene, haré abrir una ventana, ahí para que podamos ver el jacarandá mientras comemos.

El chico se paró junto a la puerta

entornada de la sala de recibo. La famosa risa de su abuelo repiqueteó en la oscuridad. Era una risa culta, dibujada, prolija. Miguel pensó que si llegaba a viejo, probablemente él también reiría así, pues para reír de esa manera sabía era menester ser muy viejo, más viejo todavía que el abuelo que, después de todo, no contaba más que sesenta y tres años. Se espantó ante la imagen de él mismo transformando en su abuelo y riendo musicalmente, y se prometió vigilar la aparición de esa risa, su primer balbuceo, su primer anuncio, para no dejarla nacer, para matarla.

Su madre y Carmen, su tía abuela, hicieron coro al cascabeleo. El que no rió fué Francisco, pero él raramente reía y hablaba.

Miguel vaciló antes de entrar, como había vacilado antes de entrar en la cochera, como vacilaba siempre antes de dar el paso que lo sacaría de su mundo cerrado y lo metería en otro, en su misterio. Se tironeó las mangas de la camisa desde arriba, hasta que desaparecieron en los puños del saco, para que el abuelo no advirtiera que le faltaban los botones, porque, de notar lo, criticaría durante horas al desaliño de la generación actual, y seguramente diría dos o tres cosas que harían reír a los demás y de las cuales él también tendría que reír, aunque no las entendiera, aunque no las escuchara, aunque no le interesaran, para evitar que Don

Boní, encrespándose en la "chaise-longue" hacia su madre, declarara:

—¿Con qué materiales ha sido elaborado este muchacho, Marianita? Hay que enseñarlo a reírse. La risa es higiene: es una forma de lavarse los dientes del alma. ¡Ja! ¡ja! Más tarde aprenderá a sonreír. Le sourire c'est l'aristocratie du rire.

(Siempre pronunciaba en un minucioso francés recitativo sus frases célebres, o que por lo menos conceptuaba tales. Quedaban vibrando un momento en la sala, hasta que la charla proseguía. Su hija y su hermana las repetirían después, desfigurándolas, completándolas, estableciendo definitivas versiones de las cuales Don Boní se apropiaba como si fueran las originales.)

Miguel se resignó a sumarse a sus parientes y empujó la puerta. Lo mismo que en la cochera lo invadió una deliciosa frescura, y esa sensación, al reproducir la de antes, lo obligó a detenerse, demudado, como si aquí también el destino le reservara una angustiada revelación.

El galgo negro de Francisco gruñó alegremente y se abalanzó sobre él, afirmándole las patas en los hombros. Miguel lo palmeó, aliviado porque su estrepitoso afecto distraía la atención de los demás de su palidez, de su pobre facha, para concentrarla en el perro delgado y hermoso.

—¡Saquen de aquí a ese animal!

—exclamó el abuelo, y el lebrél, adivinando la amenaza y que lo enviarían al jardín, corrió a acurrucarse a los pies de su amo.

En un segundo, Miguel los abrazó a todos con la mirada. Los postigos estaban cerrados. Detrás, la luz tamizada del toldo, al pasar por las celosías, rayaba de reflejos naranjados las esteras del piso.

Don Boní se había acomodado en la "chaise-longue". Su cabeza cincelada, que ennoblecía la blancura de las ondas y que prolongaba la barba triangular, se recortaba sobre los almohadones de cretona florida. Su hermana Carmen descansaba en el sofá amarillo, alargadas las piernas finas, y junto a ella, en la mecedora, Mariana oscilaba suavemente. Lejos del resto, de pie, cruzado de brazos, ajustado por el traje de montar, una fusta en la diestra y en la izquierda el sombrero flexible, Francisco parecía un personaje de cuadro, con sus sienas plateadas y su severa nariz aquilina.

—Todos parecen personajes de cuadros —reflexionó Miguel— todos parecen escapados del álbum de pinturas que hay en el vestíbulo.

(Y los vió muertos, embalsamados, un ligero retoque en las mejillas y en los pliegues de la ropa; muertos ceremoniosos, palatinos, o más bien acompañantes de la Bella Durmiente que se balanceaba en la mecedora; como su abuela, cuya efigie, por Chaplin, semejava pronta a intervenir en la conversación

desde el encuadramiento de la chimenea.)

El abuelo quebró el encanto.

—¡A ver! —gritó— ¡a ver, Miguélito, acércate!

El chico avanzó y le besó la frente; luego besó a su tía Carmen. A Francisco lo saludó a la distancia, como a persona a quien diariamente veía.

—¡Aquí! —volvió a ordenar Don Boní. —¡Déjame que te mire mejor! Mariana, el postigo.

La luz cayó en cascada en el aposento y todos parpadearon frente a la intrusa. El piano espejeó como un coleóptero, como un escarabajo gigantesco.

Don Boní asió las muñecas de su nieto, con los dedos flacos, brillantes de anillos y de uñas lustradas.

—¡Cómo has cambiado! —comentó— ¡la mala edad! ¿Y el francés, voyons, comment va le français?

—Il va mieux, je crois, grand père...

Le costaba hablar en francés, tal vez porque a su abuelo lo entusiasmaba tanto, tal vez porque cada palabra francesa, aunque la dijera su madre o la profesora, le recordaba ineludiblemente a Don Boní, y entonces se le antojaba que las otras personas eran sólo máscaras, detrás de las cuales su abuelo se introducía para declamar, mudando la voz:

—Oui, évidemment, évidemment...

—¡Ay! —se quejó el caballero— ¡esa pronunciación!

El anciano le oprimió las muñecas y el chico sintió un pavor imposible de clasificar.

La tía Carmen esgrimió el impertinente que titiló sobre su rostro patricio, y esbozó un gesto de cansancio;

—Déjalo, Bonifacio. Ven aquí, no le hagas caso, Miguel.

—Antes tomará un bombón.

El abuelo le ofreció la caja de chocolates, y Miguel torció la cara para que no se advirtiera su náusea repentina. Se llevó un bombón a la boca. Era muy duro y empezó a deshacerlo difícilmente. Se le pegaba al paladar, a las encías.

—Ahora vamos a dictaminar sobre el gusto del chico —prosiguió el viejo, implacable. —El nos ayudará a elegir el mantón.

La tía Carmen se corrió un poco, en el sofá amarillo, y Miguel observó la novedad que la posición de la señora y la penumbra le habían ocultado: en el respaldo curvo se exhibían, mezclados los flecos, tres mantones. Uno era negro; otro, verde oscuro, con anchas flores; el tercero, rosado, con un fantástico diseño de animales exóticos, de estilizados felinos persas.

—¿Cuál le gusta más de los tres? —inquirió la madre.

Miguel le lanzó una mirada desesperada, pidiéndole socorro, rogándole que no lo obligara a decidirse, porque si se equivocaba, el

abuelo lo perseguiría, como un dios vengativo.

—No te apresures —recalcó Don Boní—. Te pintaremos la situación. El viernes por la noche, tu madre irá a un baile en el Tigre Hotel. Yo le he traído estos tres mantones para que elija uno y lo lleve a la fiesta. Hay uno que *evidentemente* (el abuelo subrayó la palabra y miró en torno con severidad), le quedará mejor. Por lo menos, así lo creo. Je le crois, je suis sûr. Tú conoces a tus madre. Eres su hijo. Además, aunque nada lo indique todavía, eres mi nieto. Voyons, Michel, lequel des trois?

Nadie le hizo un signo. Nadie. Azorado, sintió que se alejaba, que dentro de un momento iba a flotar sobre la reunión.

—Este —dijo, señalando al negro.

Francisco se azotó las botas con la fusta y no pudo evitar el comentario:

—Es natural; el veneciano. Lo mismo opino yo.

La ofensa del abuelo estalló en la "chaise-longue", como si estuvieran tratando un asunto gravísimo.

—Vous êtes fou, mon ami. A ese lo he traído para mostrarlo, sólo para mostrarlo. Es un mantón fúnebre, como para Carmen. En Venecia estaría bien, pero requiere el cielo veneciano y las lagunas y la góndola. Aquí, sería horrible. El mantón de su madre, joven —agregó, volviéndose hacia Miguel— es el rosado, el de los tigres persas.

Una maravilla. Lo compré en París durante la guerra, justo después del Marne, haciendo un disparate. Pero no importa. Valía la pena. Aquí está. Te lo pondrás, Mariana.

Inesperadamente, como si la charla siguiera por un canal demasiado serio, Don Boní replegó las piernas en la "chaise-longue" y rompió a reír sin motivo, haciendo una mueca bufona.

Los demás rieron también. Sólo Miguel permanecía silencioso, en el centro del cuarto, mirándose. Se miraba, con los tres libros bajo el brazo, como si fuera un extranjero, y estuviera en una sala de un país cuyo idioma ignoraba.

Se percató de que el abuelo le hablaba, porque en la neblina asomó una de las manos perfectas del viejo, tendida hacia él. Hizo un esfuerzo y oyó:

—...hay que saber qué está leyendo el joven.

Don Boní tomó los libros y dejó caer en la estera la aritmética y la gramática. Luego hojeó la "Ilíada", aproximándola a sus ojos miopes.

—La "Ilíada" —dijo— pero ¡qué bien!... Y recitó: "Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse"... No... eso es el "Télémaque"... aunque todo da lo mismo... Calypso, Ulises... y Patroclo... ¡Admirable, Patroclo! En realidad los franceses son quienes han hecho mejor todas las cosas. Hasta las griegas. Un francés, Mi-

guel, te escribe una tragedia, te cocina un "coq-au-vin" y te crea un vestido, con el mismo arte. "Calypso ne pouvait se consoler..." ¡Mejor que los griegos, mejor que los griegos!

Y rió nuevamente. Su hermana Carmen, acicateada por el recuerdo, murmuró:

—No he vuelto a comer un "coq-au-vin" como el de Jacques.

—Sí —contestó el abuelo—, era un prodigio. Su perfume alimentaba y su color enternecía. Era un poeta. Jacques era un gran poeta, un gran pintor y un gran escultor. Entrábamos en su cocina con el mismo fervor con que entrábamos en el atelier de Boldini o de Zuloaga. ¡Qué mundo! Le monde est mort.

Apareció Cándida, con la bandeja del té. Empujaron la mesa redonda junto a la "chaise-longue" y la mujer depositó una a una, sobre el mantal vaporoso, las piezas de antigua porcelana de Cantón.

Mariana extendió un brazo desnudo para alzar la tetera, y Miguel, inopinadamente, vió en ese brazo y en esa desnudez algo que no había visto todavía y que lo turbó. La escena de la cuadro volvió a él, con sus detalles, instalándose en la sala de cretonas. La cabeza de caballo de terracota, ceñida por la caperuza de telarañas, brotó encima de la chimenea, en el sitio del retrato de su abuela materna, y la vaca y el ternero escuálido surgieron también, espectrales, del lado de la biblio-

teca y de la lámpara. En la "chaise-longue", a la figura del abuelo se superponía la otra, que se enmarañaba con ella, la del cangrejo blanco, moviéndose, moviéndose. Y en torno estaban su madre y la tía Carmen y Francisco, la taza de té entre el pulgar y el índice, hablando de Jacques y de su "coq-au-vin", indiferentes, indulgentes, porque "las cosas" son cosas de todos los días para los grandes, como ir a una comida, o ir al teatro, o elegir un mantón rosa, o burlarse de un niño.

Cerró los ojos y dió un paso atrás, cuando la tía Carmen le pasaba la taza de té y estiraba hacia él un brazo también desnudo, igualmente carnal, igualmente evocador de los brazos que se trenzan en la penumbra acuática de las amplias cocheras, pero viejo, flácido, surcado por venas azules e hinchadas.

—No, muchas gracias, perdónenme, ahora vuelvo.

Y se escabulló escaleras arriba, seguido por el galgo negro, apretándose las manos en la boca para no vomitar.

En su cuarto, la serenidad de los objetos familiares lo calmó un tanto. Se tiró en la cama y empezó a sollozar dulcemente. El perro dió unas vueltas por la habitación, fustigando los muebles con la cola, y se derrumbó a los pies del lecho que coronaba el mosquitero recogido, como un lebrél sepulcral, plástico y desdeñoso.

De abajo, de la sala, ascendía el murmullo de las conversaciones y de las risas. No lo vinieron a buscar. Poco a poco recuperó el sosiego. Sus ojos vagaron sobre el escritorio portugués que había sido de su padre, sobre la litografía del Arcángel San Miguel, sobre la reproducción en colores de la batalla de Paolo Uccello, que le había regalado Marcos, el hermano menor de Francisco.

Sus párpados aletearon. Todavía siguió oyendo las risas y viendo a Maximina y al Absalón. ¡Qué solo estaba! ¡Qué solo y qué pequeñito, rodeado de crustáceos blancos, o de animales como los que pifaban en la pintura de Uccello, o como la cabra de Maximina, o como los que arrastraban el carro relampagueante de Aquiles, o como el lebrél de Francisco, o como el caballo de terracota, color ocre, el rojo caballo de la muerte! Se observaba y escuchaba su corazón, toc-toc, con ambas manos puestas encima. Y su abuelo era una especie de animal curioso, quimérico, semejante al unicornio que rampaba en el escudo, sobre la chimenea del comedor de Francisco: un unicornio con la barba en punta, esbelto y ágil, que dilatada las quijadas para reír.

El largo silbido de Francisco, llamando a su perro, despertó al galgo, y Miguel se despertó también en la casa deshecha.

Se enderezó la corbata y bajó. Los visitantes se aprestaban a partir. Ya

aguardaba, en el cerco, el coche de Don Fermín, con los faroles encendidos por lujo, pues el sol no se había ocultado todavía. Francisco iría a caballo hasta su quinta de Olivos.

El abuelo acarició la mejilla del pequeño:

—Hay que cuidar esos nervios —le dijo—. ¡Ay, ay, esta juventud, quelle jeunesse!

Se alejaron por el jardín. El bastón de Don Boní sonaba sobre el pedregullo. Carmen llevaba la sombrilla de encajes en brazos.

—¡Qué linda tarde! —fueron diciendo todos, uno a uno, hasta su madre, hasta Francisco, hasta Don Fermín que se descubría respetuosamente junto al portón.

Y en verdad la tarde era muy hermosa, con su alto cielo azul sin nubes, hacia el cual crecían los árboles y los techos de cinc y de pizarra de las quintas y el humo que escapaba de las chimeneas.

Tan hermosa era la tarde, el aire tan tibio, que Miguel quiso tomar el brazo de su madre cuando regresaban a la casa arrebujaada en las enredaderas.

Ella se desprendió:

—Se portó mal con el abuelo, Miguel. ¿Por qué nos dejó así? ¿Qué le pasa?

¿Qué le pasa? ¿Qué le pasa? Era la eterna interrogación. Todos la formulaban ante él, en cualquier instante, como si al hacerlo levan-

taran un candelabro cuyas llamas bailaban sobre su frente esquiva.

Detrás de la palmera, el Absalón maniobraba con los surtidores. Miguel oyó la voz cálida de su madre:

—Buenas tardes, Absalón, ¡qué linda tarde!

—Muy linda, señora, respondió el jardinerito, y sus ojos oscuros, densos, al posarse en los de Miguel, rieron como los del abuelo, como los ojos de los grandes, de los grandes misteriosos, indefinibles, los cómplices del caballo de tierra que se encabría en el bosque de telarañas.

Mariana se tornó hacia su hijo, para decirle algo, pero ya no estaba allí. Corría por el camino del embarcadero, bajo los arcos de rosas.

El chico se sentó en un banco de la glorieta y estuvo hasta el anochecer, mirando al río y mirándose, mirándose. Cuando pasaba una embarcación invisible, con el farol en la proa, el agua saltaba contra la empalizada, y luego renacía el silencio, cortado aquí y allá por el silbato del tren, por el llamado remoto, nostálgico, de uno de los botes, por el último piar de los pájaros en los árboles, por el gran abejorro que entró en la glorieta y que anduvo embistiendo las vigas.

II

De día, el jardín permanecía estático, sensible sólo al capricho de la brisa o del viento, pero de noche se acercaba a la casa, la ligaba, la

ceñía con su ramazón, sus tallos y sus hojas. Por las ventanas abiertas al balconcito, Miguel veía, a través del mosquitero, árboles y enredaderas estrujados contra la ventana como si quisieran invadir su habitación. A veces un largo estremecimiento sacudía las presencias acechantes, y sus sombras se adelantaban hacia la cama del chico, listas las zarpas temblorosas.

Miguel se ovillaba en el lecho y oía la respiración del jardín. Oía los pasos titubeantes del jardín que rondaba alrededor de la casa, rasando la enamorada del muro y la glicina, y montando guardia con sus espinas y sus manos peludas, para que nadie pudiera entrar y nadie pudiera salir.

Los ruidos de la noche, los chistidos, los golpeteos imprecisables, se mezclaban con los del jardín en marcha. La lechuza lanzaba su llamado y los murciélagos aleteaban en torno de la palmera. El río, más allá de la calle, roía la empalizada. En el cuarto, el taladro que vivía dentro del mueble que había sido del padre de Miguel, continuaba su tarea infinita, socavando galerías inaccesibles que ablandaban al escritorio, que humanizaban su decrepitud opulenta; y su trabajo se confundía con el latir de la habitación, de modo que se dijera que el corazón de la casa estaba oculto en ese gran mueble portugués de irritadas maderas, de ondulados cajones, de gráciles perillas.

El niño sentía que el miedo lo subyugaba poco a poco. No era todavía el terrible miedo que obliga a esconder la cabeza en la almohada y a prometer a Dios secretas cosas imposibles, con tal de que cese la tortura. Ese vendría después, si el pequeño no se dormía antes; pero ya vigilaba, la capucha de verdugo sobre los ojos, en alguna parte del caserón donde tantas personas distintas lo habían aguardado, desparvoridas, en la casa que el tiempo construyó a pedazos; quizás andaba por abajo, en la sala, en la cocina o en la despensa, o afuera, en la oscilación de los altos cañaverales del fondo, esperando el momento en que ascendería, haciendo rechinar los peldaños viejos.

El de ahora era un miedo más leve, más exquisito, una especie de preludeo o de páje del miedo, que lo precedía y que recorría el cuarto en puntas de pie, inventando farsas inofensivas. Alumbraba un imprevisto resplandor sobre la batalla de Uccello; y las lanzas y los estandartes de Carlo Malatesta y de Braccio di Montone se agitaban sobre el intrincamiento heroico de las armaduras. O pintaba de repente un postigo, o se metía dentro del espejo, colgando en él una cortina de fronda, mientras el otro miedo, el gran miedo, en la huerta, hacía maullar a los gatos alarmados de Cándida.

Pronto serían las once. Miguel percibió, en la galería, el murmullo

familiar del vestido de su madre. Se revolvió, expectante, porque sabía que Mariana iba a salir esa noche y que, solo en la casa, no conciliaría el sueño. Fingió que dormía y oyó el crujir de la puerta al entreabrirse. La luz del pasillo recortó en negro la silueta de Mariana, que Miguel espío más allá de la bruma del mosquitero. La joven señora dudó con el picaporte en la mano, y el chico tuvo tiempo de habituar los ojos y de rescatar los colores que fueron fijándose mientras se adherían a la forma perfilada bajo el dintel.

El pelo corto, ajustado a la cabeza en breves ondas castañas, brilló irisado a la luz, y el mantón rosado esculpió su busto y su cintura en la que se enderezaban las orquídeas, vivientes, anhelosas. Avanzó hacia la cama, y detrás, en el corredor, se ensancho la blancura almidonada de la camisa de Francisco, en el rigor de las solapas de seda. Los celos se apelotonaron en el pecho del muchachito. El hombre alto, callado, cetrino, se la llevaba una vez más. Se la llevaba siempre, sin que pareciera que se la llevaba, porque nada, en su actitud, delataba el ansia, el raptó, el ruego o la imposición de una voluntad. Por eso Miguel no sabía cómo odiarlo. Su madre y Francisco iban como impulsados por una mansa corriente, el uno del otro en pos, a veces uno delante, a veces el otro, a veces juntos, siguiendo el incesante fluir que

los impelía. No se la llevaba él —por lo menos es lo que parecía por cómo se acomodaban los ademanes de ambos, simultáneos, armoniosos—; era la corriente invisible la que los llevaba; una corriente que pasaba a la vera de Miguel, sin que fuera dado al chico hacer nada, nada más que sentir su curso, su rumor, su aire, cuando estaban los tres silenciosos en la sala de las cretonas o en el embarcadero o en el comedor. Pero los celos, en ciertas oportunidades (como esta noche) irrumpían con su normalidad en atmósferas tan sutiles, y Miguel captaba perspectivas proyectadas en estrella alrededor de su madre y de Francisco, de los dos amigos, de los dos que, desde la infancia, habían cultivado esa amistad como una flor, y reían cuando alguien insinuaba una broma sobre la verdadera razón de su afecto.

—Buenas noches —susurró Mariana, de pie en el vapor de los tules que aislaban el lecho, y Miguel tuvo que apretar los labios para no responderle, para no implorarle que se quedara, que no lo abandonara para irse lejos, a un mundo desconocido y deslumbrante del cual los niños están desterrados y que, por eso mismo, a pesar de su aparente hermosura, es hosco y cruel.

Por la calle pasaron cuatro coches. Había llegado un tren y la gente se dirigía al baile por el camino de la ribera. Casi todos prefe-

rían el otro, el que se internaba en la isla, pero algunos, más románticos, más deseosos de que la fiesta y lo pintoresco y lo singular comenzaran en seguida, escogían la calle de tierra a cuyo lado los embarcaderos se alineaban entre las rosas, como quioscos chinos a los que la proximidad del agua añadía su misterio.

Las risas rompieron la quietud, y Miguel notó que su impresión de orfandad se ahondaba, mientras su madre y Francisco descendían la escalera. Disimulado al amparo de los postigos, los vió atravesar el jardín y subir en el automóvil amarillo, majestuoso, alargado junto al portón. El coche arrancó entre regonzos y descargas violentas, y su estrépito fué diluyéndose en la distancia, hasta que se sumergió en el gran cuchicheo nocturno, y el niño ya no pudo discernir ningún rastro que lo vinculara con su madre, con el momento actual de su madre.

Entonces la noche, como si hubiera estado atenta a esa partida para manifestarse totalmente, sopló sobre los árboles y las enredaderas, y la luna redonda asomó entre una muralla de nubes, derramándose, inundándolo todo, a fin de que el jardín de Mariana y el jardín inmediato, en cuyo centro se alzaba, pinchuda, la extraña casa gótica, y los otros jardines del Tigre, se echaran a nadar en el inmenso lago lívido sobre el cual flotaban las copas escarchadas, los nevados techos

y el mismo río plateado, escamoso, color pejerrey.

El chico se metió en la cama nuevamente y prendió la lámpara del velador. Tomó la "Odisea", que Marcos, el hermano de Francisco, le había dado —como le había dado la "Iliada" y la reproducción de Uccello— y comenzó a leer el capítulo inicial:

"Hace mucho, muchísimo tiempo, reinaba en Itaca, pequeña isla que se halla al oeste de Grecia, un rey cuyo nombre era Ulises."

"No temía a nadie. Más fuerte y bravo que otro cualquiera, era también muy prudente y astuto. En muchos países a la redonda, era conocido por el nombre de "el Prudente Ulises". Su esposa Penélope era también muy inteligente, hermosa y buena."

"Durante la infancia de su único hijo, llamado Telémaco, estalló una gran guerra en Troya, país algo apartado de Itaca."

Levantó los párpados. No lograba concentrarse en el libro. ¿Su madre habría llegado ya al Tigre Hotel? Imaginaba un grupo de señores, aguardándola al pie de una escalinata. Mariana iba hacia ellos con la mano tendida, pero no llevaba el chal persa que Don Boní le había dado tres días antes, sino el otro, el negro chal veneciano. Esa evocación se sumó, en la mente de Miguel, al recuerdo de las láminas que representan a la ciudad de los canales, y el fondo de la escalinata

se fué poblando de palacios color de ópalo y de coral.

El escritorio portugués latió en el silencio y Miguel reanudó la lectura.

¿Cómo sería, cómo sería en verdad la maravillosa isla de los lotófagos, cuyos habitantes se alimentaban con la flor del loto, "dulce al paladar como la miel", y al hacerlo olvidaban el pasado y desdeñaban planear para el futuro? ¡Ay, también él, como los compañeros de Ulises, la hubiera probado; también hubiera deseado permanecer para siempre en la isla feliz! ¡Qué delicia desprenderse de sí mismo, de su acecho, y del acecho de la quinta, y del acecho de los demás, de los que, con cualquier pretexto, querían saber qué le pasaba!

Los cícones, pueblo de la Tracia antigua. . . "Por la mañana temprano, tan espesos como las hojas y las flores, cayeron sobre Ulises y sus hombres". La confusión del combate galopó un segundo por el cuarto que bañaba la luna. El rey de Itaca y su hueste revestían las corazas y los yelmos que protegen a los guerreros en la batalla del toscano Paolo Uccello, y en el entrevero de armas y trompetas exhortadas con los blasones florentinos, Ulises se incorporó, destrozando la espesura de hojas y flores, los millares de hojas y flores que lo asediaban como agobiaban con su presión tenaz la casa de Miguel.

Cerró el flaco volumen. La su-

gestión de la soledad lo iba ganando. En la casa no dormía nadie más que Irene, la mucama, en la planta baja, cerca de la cocina, pues Cándida, Don Fermín y el Absalón ocupaban dos cuartos en la huerta, a la sombra del invernáculo y de las cañas.

Todo el piso superior de la quinta estaba vacío en ese momento. El dormitorio de su madre se encontraba frente al suyo, sobre el vestíbulo en el cual desembocaba la escalera. Detrás de su habitación había tres cuartos más, vastos, tenebrosos, con roperos colosales, con muebles inauditos que fondearon allí para siempre, pues nadie los quería ya, después de ambular por otras residencias de la familia. Por sus muros trepaban los cuadros oblicuos, con paisajes a menudo agujereados, y en sus rincones velaban exiladas esculturas, como el yeso de la Venus de Médicis de tamaño natural, a la que la cabeza se le había separado del cuello hacía muchos años, a consecuencia de un golpe, pero no se había desprendido totalmente y colgaba a un costado, sobre el hombro, alucinante, sujeta por la aorta de hierro torcido.

El miedo que hasta entonces vagara por el piso bajo, atenaceando el piano y las cómodas hasta que los hizo quejarse sordamente, empezó a subir los escalones que rechinaron uno a uno.

Miguel sabía que era menester distraerse con cualquier subterfugio,

pues mientras él estuviera distraído, no podría entrar. Era un juego viejo y trágico, éste de burlar al miedo, de postergarlo.

El chico pidió refugio a las cosas del dormitorio, al zumbido de los mosquitos que merodeaban alrededor del tul. Quiso pensar en Ulises, fuerte y astuto, pero el gigante cíclope que devoró a los camaradas del griego lo hizo replegarse, porque azuzado por él, el miedo ya marchaba por el cuarto, moviendo las cortinas, desplazando las sombras, robusteciendo al miedo menor que lo precediera para secundar su cerco del lecho iluminado.

El balido de la cabra de los Brown irrumpió, insólito, en la navegación de la noche. El animal, convocado por el terror del niño, apareció en la habitación enlunada, y Miguel hundió el rostro en los almohadones, porque su traza obscena era inseparable de la del otro animal fabuloso, el bicéfalo, el que lo perseguía desde que lo descubrió en la caballeriza, con sus ocho tentáculos.

Un coche tardío traqueteó en la calle, rumbo al Tigre Hotel, con varias personas que reían, y el chico obedeció al impulso de saltar de la cama, a riesgo de que las presencias atisbantes se apoderaran de él, sin tocarlo, sin herirlo, pero rodeándolo, rodeándolo hasta cortar su respiración. Se asomó al balconcito y no se animó a gritar. Iba a pedirles que le dijeran a su madre

que volviera pronto y comprendió que era imposible.

Su madre estaría con Francisco y otros señores y otras señoras, en la terraza suntuosa de músicas y de focos. ¡Cómo se asombrarían ante el mensaje absurdo! "Dice su hijo que vuelva pronto; que está solo, solo en la casa grande, y que un cangrejo blanco anda por las habitaciones, multiplicado por las lunas de los roperos."

—¡Qué tonto! —comentarían las señoras—. ¿Cómo se puede tener miedo en una noche tan clara?

—¿Y qué cangrejo es ése? —preguntarían los señores.

Entonces los recién llegados se inclinarían al oído de los comensales y les hablarían bajito, porque del cangrejo no se habla en alta voz.

Todos se echarían a reír.

—¿Cómo? ¿Es por eso? ¿Nada más que por eso?

Mariana reiría también, desplegando el abanico para tapujar su nerviosidad, y Francisco le serviría el vino de alegres burbujas.

¡Qué risa! ¡Cómo reía la gente esa noche! Reía Don Boní en su dormitorio del Fénix Hotel de Buenos Aires, y la pulsera lo acompañaba con su risa de oro. Reía la tía Carmen, aventándose con el impertinente... ¿Reiría Marcos, en la quinta de Olivos, o estaría solo como él? El medio hermano de Francisco era ya un muchacho de veinteaños, y probablemente a esa edad

no estamos solos nunca, ya que la soledad y el miedo no atormentan a quien se despidió de la infancia. O no... o será que la soledad y el miedo andan por la vida al lado de algunas personas, únicamente de algunas personas desventuradas, de un extremo al otro de la vida, escoltándolas siempre... ¡Qué arduo saberlo! ¡qué angustioso tener conciencia de que, para enterarse de cosas tan esenciales, es menester vivirlas, apurarlas, y que jamás podemos asegurar: esto será así, o no será así, hasta que acontezca y ya sea tarde para acomodarnos a su condición. É Isidro, el hermano de Maximina, el protegido de las señoritas de Valdés, ¿qué haría? ¡Ayl él no estaría solo: las señoritas nunca salían y, según le había confiado a Miguel, a cualquier hora de la noche oía sus toses frágiles, las toses que hacían con él el camino de la noche larga, sosegándolo, reiterándole que a pocos pasos se encontraban quienes lo querían...

El eco cada vez más tenue de las carcajadas moría en el balcón, en el cual el silencio se apretujaba, viscoso, hecho de serpientes que reptaban al abrigo de la enamorada del muro. Detrás estaba el cuarto, el inmenso cuarto...

La cabra baló de nuevo y Miguel recordó, entre el tumulto de su corazón ansioso, que Cándida le había referido que, las noches de luna llena, Maximina conversaba con el embrujado animal.

Si él se atreviera a darse vuelta, a atravesar la habitación y a llegar al cuarto vecino, desde su ventana podría abarcar el jardín de los Brown. Allí, sujeta a la palmera, estaría la cabra.

No fué sólo por curiosidad, o por una resignación ante la urgencia de adentrarse en las rutas enigmáticas que la vida le iba enseñando; fué también por ver a alguien suyo, alguien comunicado con lo suyo, y acaso por eso triunfar del desamparo que lo cernía. . . Miguel apretó los puños y giró sobre los pies descalzos. La luna hacía vibrar el aposento. Había, junto al lecho, un islote de luz limitado por la lámpara, y el resto naufragaba en la atmósfera de un azul desvaído, en cuya ondulación el mosquitero pendía como una novia ahorcada.

El chico sorteó las sillas y el escritorio, y entró en la otra habitación. No encendió la luz, a fin de no delatar su presencia en el jardín contiguo. Cerró los ojos, para no ver a la mujer desnuda de colgante cabeza de yeso que en un ángulo se erguía, y se paró junto al enrejado ventanal. Le castañeteaban los dientes y rezaba despacito: —Señor... Señor... Señor Dios...

La casa gótica, agazapada como un puercoespín, la cochera de enhiestas torrecillas, y el parque de álamos, de robles y de araucarias, palidecían, transfigurados, detrás del jacarandá plantado delante de la reja. Miguel asió los barrotes, y

con la mirada indagó en pos del animal inquieto. Su turbación no le permitió descubrirlo en seguida. La hostilidad de los objetos y de los duendes que los regían, maduraba en esa pieza desocupada. Quizás el cuarto se vengara así de la negligencia de los moradores del caserón, quienes los visitaban raramente. Lo peor era la estatua, la Venus de Cosme de Médicis. Miguel la espío con el rabillo del ojo, a su derecha. Se había caído el lienzo con el cual Irene la tapaba por pudor, y su desnudez lechosa resaltaba en la negrura, como un ambulante cadáver degollado que se hubiera detenido antes de proseguir su tránsito aterrador por las salas y las galerías.

El balido plañidero se arrastró por los jardines. Miguel divisó, bajo el penacho fofo de la palmera, al animal. No había nadie junto a él, pero, como respondiendo a su tercer reclamo, la puerta de la caballeriza se abrió y una vaporosa y diminuta forma corrió sobre los canchales. Era Maximina. No podía ser otra. Su bata lila flotaba en el agua lunar. Aunque el niño no distinguía su cara, reconocía sus gestos, su andar decidido. De repente la luz resbaló sobre su pelo suelto, y fué como si en el parque reverberaran unas fugaces brasas amarillas. Su pelo tenía el mismo color del de Isidro, su hermano, a quien las Valdés apodaban "el Canarito", cuando estaban de buen humor.

Miguel, hipnotizado por la escena, olvidó los miedos que se estrechaban en torno. Todo él, pegado a la reja, se tendía hacia abajo.

La muchacha se arrimó al animal y le acarició la cabeza. La cabra, dócil, inclinó los cuernos, buscando las manos que recorrían su frente y su lomo. Maximina hizo entonces algo raro, incomprensible. Atisbó a derecha e izquierda, y luego entreabrió el escote de su bata hasta la cintura. Miguel no supo si lo que brillaba debajo era su desnudez, pero vio a la cabra hundir la cabeza en ese regazo descubierto. Permanecieron así un espacio que a Miguel le pareció larguísimo, y por fin la adolescente echó a correr de regreso a la cochera en cuyos altos se hallaba su habitación.

El miedo que en la casa atendía, el miedo de nada y de todo, fué pasajeramente vencido por un sentimiento misterioso, desatado por eso que acababa de ver, eso, incomprensible y raro, esa actitud que desordenaba las ideas del pequeño y las arrojaba a rodar, golpeándose, por senderos oscuros. Soltó los hierros y, solviéndose, vio en la media luz del cuarto a la Venus medicea. Como un autómatas, caminó hacia ella, ciñó con los brazos su cintura y besó los pechos de yeso sobre los cuales se enarcaba la mano que agregara el Bernini.

Fué cosa de un instante, y en seguida, como si una orquesta se hubiera desatado a tocar rabiosamente,

el miedo recobró su imperioso dominio y acometió desde los rincones, desde los muebles erizados, desde la misma estatua, cuya hermosura cedió ante el horror de esa cabeza tronchada, ladeada, que sobre el hombro pendía.

Miguel huyó hacia su cama, como si el almohadón y las sábanas pudieran protegerlo, y se estuvo ahí, quietecito, recogido. Se miraba, alborotado el pelo, desmesurado los ojos orientales, esclavo de las corrientes iracundas, como Ulises en su viaje; se veía besando a la estatua rota, y se preguntaba: ¿por qué lo he hecho? ¿qué me pasa, Dios mío? ¿será porque me dejan solo? ¿estas cosas extrañas les sucederán a los chicos que se quedan solos, o me sucederán a mí, únicamente a mí? ¿seré un chico aparte de los demás, condenado a estar solo siempre? ¿también Perrone pasará por esto? ¡Ah!, pero Perrone, el grande de la clase, el que decía barbaridades con naturalidad, estaba tranquilo; era fuerte. ¿O no sería fuerte; o sería un chico como él, pero disimulaba? Y el hermano de Maximina, Isidro, cuando se sentaba durante horas junto a Carlota Valdés, ayudándola a fabricar flores artificiales para la iglesia, ¿en qué pensaba? ¿Hubiera besado como él la estatua de Venus? ¿o sería que él estaba loco y nadie lo sabía, hasta que un día lo supieran todos y hubiera que encerrarlo? Lo meterían en una casa de espesas pare-

des, con un patio húmedo, y su madre acudiría a visitarlo de tarde en tarde, acompañada por Francisco, pero ella también terminaría por cansarse, porque tenía otras cosas que hacer. Y entonces sí... entonces sí estaría solo... solo...

Las lágrimas surcaron sus mejillas. Lloraba por él, por el pobre Miguel exilado como un leproso, porque tenía una sensibilidad intolerable y, aunque se dominara, habría un momento que nadie lo soportaría.

Se acordó de que Carlota Valdés le había dicho que cuando estamos tristes, la oración es el mejor de los recursos, y empezó a rezar minuciosamente, aplicadamente:

—Padre Nuestro que estás en los Cielos...

Pero la imagen de Maximina acariciando la cabra, y la del Absalón y ella haciendo "las cosas", interfirieron con su plegaria.

¡"Las cosas"! ¡"las cosas"! ¿Habrá muchas "cosas" más? ¿Le faltaría mucho por aprender? Pero, ¿qué había aprendido, en verdad? ¿Todo lo que le aguardaba, hacia adelante, en los años por venir, serían "cosas" y más "cosas"? Él no quería saberlas, porque "las cosas" impulsan a la locura, ésa que está escondida en algún repliegue de nosotros, pronta para abalanzarse, y entonces ya no nos poseemos y somos capaces de besar a una estatua.

¡Si él consiguiera, algún día, hablar con Isidro o con Marcos de to-

do esto! Tal vez se aclararan las incógnitas. Isidro se limitaría a exclamar: ¡pero eso le pasa a todo el mundo! Y Miguel respiraría aliviado. Pero, si en lugar de eso, Isidro o Marcos le dijeran: ¡qué raro! ¿a quién se le ocurre? A mí nunca me ha sucedido... A nadie le ha sucedido... estás enfermo... hay que llamar a un médico...

Estaba seguro de que ni Marcos ni Isidro le revelarían el secreto a su madre, pero adivinaba que en cuanto se dieran cuenta de su extravagancia, si esa extravagancia en realidad existía, comenzarían a separarse de él, poco a poco: nadie quiere andar con gente distinta, pues la gente distinta es peligrosa y de repente puede besar una estatua, o llorar, o hacer preguntas que no se hacen, o asustarse de los brazos de la tía Carmen, a pesar de que la tía Carmen es tan distinguida y lo único que se propone es ofrecer una taza de té.

El ideal hubiera sido ser alguien como Carlota Valdés o como María Valdés, porque la tendría a la otra siempre al lado, para protegerla, y viviría en una casita centenaria a una cuadra de la iglesia, una casita en la que nada malo podía ocurrir, pues ni siquiera las mareas lograban meterse dentro, cuando el río crecía. O ser Isidro... ser el hijo del quintero en vez del hijo de la señora. Isidro vivía en lo de Valdés; las señoritas lo querían, lo habían adoptado; en cambio él iba a lo

de Valdés tres veces por semana porque su madre le pagaba a María Valdés para que lo ayudara a preparar las lecciones. Aunque... ¡quién sabe!... ¡quién sabe qué sería, en lo más recóndito, lo más verdadero, la vida de las señoritas de Valdés, y qué sería de la vida de Isidro, qué pensarían, qué recibirían, qué los mantendría atemorizados en el instante mismo en que más felices parecían, reunidos en la salita pulcra, trabajando con los alambres y las flores de trapo!

El miedo andaba ahora por otras regiones de la casa. En su lugar, la confusión desazonaba al pequeño. Para salir de ella recurrió al libro:

"Entonces Mercurio se marchó y Ulises prosiguió su camino hacia el palacio, a cuya puerta llamó con fuerza."

"Pronto se abrió de par en par, y apareció la maligna Circe, con el dorado cabello alrededor de su hermoso pero traidor semblante. Graciosamente condujo al extranjero hasta el interior de su palacio.

"Lo hizo sentar en un sillón tallado y adornado con clavos de plata, y le presentó una copa llena de vino en el que ya había mezclado algunas drogas."

Chilló un murciélago y el niño levantó los ojos en los que se insinuaba la neblina del sueño. En frente, sobre la batalla del florentino, San Miguel Arcángel abatía al demonio dragón. Dragones... todos son dragones... hay muchos

más dragones de los que los cuentos enumeran, como ése de ocho patas que en ningún cuento figura. Y los únicos que alancean a los dragones, son los santos. Pero, si el santo alancea al dragón, si lo suprime, ¿seguirá siendo un santo? ¿no es más santo quien tiene que convivir con él, porque carece de vigor para vencerlo? Aunque no... la explicación no puede ser ésta...

Los ojos se le fueron cerrando. La fatiga se adueñó de él. Afuera florecía la claridad del alba. Tímidos gorjeos la anunciaron y después repiqueteó el martillar de una lancha... y de otra... y un coche... dos coches... regresaron del Tigre Hotel con pasajeros amodorrados...

¡Si lograra permanecer despierto hasta que su madre volviera! Escucharía lo que Francisco y ella se decían al despedirse. Nada, ni los celos con los cuales quiso espolearse, nada pudo dominar al sueño, al sueño que es otro dragón... un dragón... un dragón...

Trotaban los caballos taciturnos y los cocheros canturriaban para que no los derribara el sopor. Miguel no los oía, ni oyó tampoco, más tarde, el automóvil de Francisco, cuando frenó junto a la verja. Estaba dormido.

Mariana y Francisco recorrieron el jardín como si se deslizaran, señoriles, con sus trajes de fiesta cuyo resplandor oscurecía a los árboles, a las rosas, a los pensamientos, a todo lo cotidiano, porque la fiesta

permanecía en sus ropas y en sus ademanes y era algo extranjero y enemigo para el jardín cuya seducción derivaba de fuerzas íntimas, ejercidas diariamente, que por eso perdían potencia frente al chisporroteo intruso, excepcional, que la pareja traía como un reflejo de otras luces, encandiladoras, de lugares donde lo cotidiano se desecha y olvida.

Había, cerca de la escalinata que conducía al corredor de columnas, un banco rodeado de hortensias. Sobre él se curvaban los hierros de una sombrilla cubiertos de rosas. Los recién venidos se sentaron allí sin consultarse, como hacían cuando volvían en la madrugada y la madrugada era tibia.

—Alejandro está envejeciendo —dijo Mariana por decir algo, mientras sus ojos vagaban sobre los canchales que barnizaba el rocío.

Francisco no respondió.

—Y Clara también —continuó Mariana sin entusiasmo—. Estamos envejeciendo todos.

El hombre se dobló, haciendo crujir la camisa almidonada, y empezó a jugar con unos guijarros, tirándolos contra el jacarandá. Silbaba débilmente un vals, que por instante se construía y luego, desgarrándose, se enredaba a los troncos.

La señora hizo una pausa, esperando que Francisco la serenara, que sonriera y le asegurara que ella no envejecería nunca, a pesar de

que no era cierto. Vió que el caballero no estaba dispuesto a decirlo, que se aburría, y su monólogo tomó otro rumbo. Miró hacia el balconcito del dormitorio de Miguel y murmuró:

—El más feliz es él. Tiene la vida por delante. Puede hacer con la vida lo que quiera.

Los ojos de Francisco siguieron a los de Mariana y se posaron Perezosamente en el balcón que pugnaba por no desaparecer en la sofocación de las hojas.

—Nadie puede hacer con la vida lo que quiera —contestó.

Mariana prefirió no discutir. A lo lejos retumbó la jardinera del lechero, que venía por la calle con gran ruido de tarros chocados.

La señora se puso de pie:

—Lo importante es que la vida se extienda hacia adelante, como pasa con la vida de Miguel. Lo importante es sentir que día a día la vamos descubriendo.

Se rió y añadió:

—¡Qué divertido! El hombre es un cazador de días.

—Estás imitando a Don Boní —dijo Francisco.

Se miraron un segundo fijamente, como si no se reconocieran, y luego comprobaron que seguían siendo hermosos y elegantes y que todo estaba bien. Tal vez hubiera podido ser más completo, menos monótono. (Llamamos monotonía a la felicidad —reflexionó Mariana; y Francisco, porque de tanto andar

juntos las ideas se les presentaban simultáneamente, pensó que la felicidad es una forma de la monotonía.)

—Quizás no me haya ocupado bastante de Miguel —agregó Mariana alisando un pliego de su vestido—. ¿Crees que me necesitará?

Y luego, defendiéndose:

—Tiene sus amigos. Las señoritas de Valdés son muy buenas. Yo no puedo darle más de lo que le doy.

Francisco esbozó un ademán vago. La besó en la boca y se alejó hacia la verja. Allí se volvió:

—¿Te veré esta tarde?

—Como siempre.

Mariana subió la escalera sin encender las luces y entró en su cuarto. Se despojó de las alhajas delante del espejo, y estuvo analizando las arrugas tenues que aparecían en las comisuras de sus labios, como se estudian los menores accidentes en el plano de un campo de batalla. Después se quitó el mantón rosado y recordó que Miguel había elegido el negro tres días antes. Tenía razón. El chal veneciano hubiera hecho resaltar su belleza pálida, un poco intelectual, entre el abigarramiento de los otros bordados.

Cruzó el vestíbulo y, sin avanzar, se asomó desde la puerta al cuarto de Miguel.

Miguel dormía como duermen los niños, despatarrado, entregado al sueño. La señora no pudo eludir un sentimiento de envidia. Ella, ni al

sueño se entregaba totalmente. Se sintió vieja, porque la vida ya no podía considerarse como una aventura... porque nunca lo había sido en realidad... ¿Envidiarlo?... nunca sucede nada... nada... entonces, envidiar... ¿qué?...

En su cuarto se untó la cara con una crema y abrió una novela de monsieur Paul Bourget. Leería quince minutos. Andaban ya las mariposas por el jardín y las hormigas ambulaban en procesión por los caminitos, de arriba abajo, de arriba abajo, con sus cargas inmensas, como los hombres.

III

Estudiaban en el comedor, que era el único cuarto de recibo de las Valdés. Un gran reloj alemán, con un paisaje del Rin pintado en la esfera, los acompañaba desde un rincón, marcando el compás del tiempo. El otro lujo residía en las copas de cristal facetado, transparentes, verdes, purpúreas, con unas complicadas "V" de oro. Se alineaban en un mueble ordinario, y varias estaban rotas, pero habían sido pegadas sutilmente, para que no faltaran en la revista cotidiana formada dentro del cristalero. Su estado carecía de importancia porque se sabía que no se las utilizaría nunca, ni a ellas ni a las intactas, y que su valor era sobre todo de referencias, heráldico, alusivo, pues estaban allí como unas ejecutorias, co-

mo si sus monogramas hubieran sido miniados en pergaminos viejos, para recordar que los padres de las señoritas, y más que sus padres sus abuelos, habían conocido la holguera, y que uno de ellos había sido ministro diplomático y adquirió en Europa piezas refinadas, de lo cual daban testimonio el reloj y las copas sobrevivientes.

El resto era mediocre; los muebles buenos se habían malvendido hacía muchos años. La cortina de macramé, trabajo de juventud de Carlota, velaba la luz que incendiaba las baldosas del patiecito donde, de vez en vez, piaba un canario. De repente entraba por la ventana una escala de piano, nacida una cuadra más allá, que se desenroscaba como una gasa de turbante sobre la mesa, las sillas, la vitrina y la lámpara de borlas, y que, tras de girar alrededor del Corazón de Jesús de yeso y del retrato del ministro, desaparecía en el dormitorio de las hermanas.

Era el comedor un cuarto hospitalario, de inmediata simpatía, quizás por su antigüedad, que se medía en el piso de anchas tablas negras, en el grosor de los muros delatado por la ventana, y en la puerta de recuadros tallados a cuchillo. Ni siquiera el feo papel manchado de humedad, que cubría las paredes con sus canastillas de flores sobre un fondo granate desvaído, conseguía modificar la impresión de gracia lueña que suscitaban

las curiosas características del aposento.

Miguel se sentía cómodo allí, más cómodo aún que en la cocina de Cándida. La solidaridad que ligaba a los moradores de la casita revieja, de inverosímil tejado y fabuloso parral, le transmitía una tibieza que no experimentaba en otras parte y que, por lo menos durante la hora que allí pasaba, tres veces por semana, lo fortalecía y lo hacía sentirse integrante de un grupo afirmado y cordial. Se daba cuenta de que tanto María como Carlota e Isidro hubiera hecho lo inhumano por defender ese refugio, en el cual nadie tenía derecho a irrumpir con frialdades, con asperezas, como tampoco podía entrar la marea cuando crecía el río. Esa impresión de estar guarecido, si lo aliviaba y alentaba transitoriamente, agravaba aún más la soledad de la otra casa, de la suya. Le costaba salir de lo de Valdés. De buena gana se hubiera cambiado por Isidro, quien vivía con las señoritas desde que era un chico de cinco años, cuando su padre, el quintero de los Brown, se los confió. De buena gana hubiera dado lo que poseía y que en verdad era tan poco, aunque parecía tanto: una madre hermosa y elegante, un abuelo con una pulsera de oro, una tía abuela aristocrática, la lámina de Paolo Uccello y el escritorio portugués... lo hubiera dado por ser Isidro, el rubio Isidro que vivía con las Valdés y

que de noche oía sus toses frágiles y el tic-tac del reloj alemán, y reposaba seguro. Pero no... no hubiera dado a su madre... a su madre no... Su madre se distraía y se alejaba... y se iba con Francisco a las fiestas... y algunas noches reía igual que el abuelo... pero no... su madre no... El ideal hubiera sido llevarla a lo de las señoritas de Valdés, instalarla allí, instalarse ambos, construir dos cuartos del lado del río, junto al de Isidro, detrás del de las señoritas... y que su madre dejara que la quisiera y le hablara un poco más. ¿Cómo no iba a hablarle ahí, si ahí era imposible escaparse hacia otras salas, porque no las había?

No había más que ese comedor, con su papel de canastas y sus copas perfectas. En un extremo de la mesa, Carlota e Isidro se ubicaban con sus alambres y sus cartulinas; en el otro estaban María y él, con sus libros y el tintero y las plumas. Las fabricantes de flores artificiales conversaban apenas, para no turbar el estudio. El reloj substituía su voz ausente, y también el canario que cantaba a la sombra del parral, y ese piano remoto que se metía por la ventana y ondulaba unos minutos en la habitación.

Esta tarde el calor se apretaba, con los bichos, contra la ventana. Pero eso no preocupaba al pequeño: lo importante era que todos estuvieran reunidos, que no faltara ninguno. Y ninguno faltaba, como

siempre: ni las hermanas huesudas, tan semejantes con sus canas blanquísimas, sus cuellos de encaje y sus anteojos, ni Isidro, que tenía los ojos verdes y el pelo amarillo, de un amarillo vegetal, como Maximina.

Miguel alzó los párpados de la Historia de Malet —Orientegrecirroma— y se fijó en el otro chico, mientras María se ocupaba de resumir en un cuadrito lo que habían leído de Asiria y Caldea.

Sobrenadaban en el aire penumbroso las visiones de un mundo desproporcionado, de ríos enormes que discurren entre palmeras, de ciudades edificadas con ladrillos multicolores, de reyes con barbas ensortijadas y de dioses sanguinarios y astutos.

Isidro levantó los ojos también y sus miradas se cruzaron, se tocaron en el centro de la mesa, bajo la lámpara de borlas.

—Nínive —recitó María, copiando— fué la obra de Senaquerib; Babilonia fué la obra de Nabucodonosor... Aquí ponemos a Asurbanipal, cazador de leones y de asnos salvajes...

—¡Asurbanipal! —interrumpió Isidro— ¡qué lindo nombre!

Las hermanas lo miraron, sorprendidas, porque siempre respetaba la hora de estudio de Miguel.

—¿Te gusta? —preguntó Carlota— ¡qué idea! ¿te gustaría llamarte así?

—Bueno... —agregó María—

cuando tengas una barba como la suya, te llamaremos Asurbanipal, Canarito.

Y le mostró en el libro, por encima de la mesa, el grabado que representaba al rey, de cacería, tendido el arco, sobre un caballo que llevaba al cuello una sarta de cuentas de vidrio.

El reloj dió la hora solemnemente y la casita se colmó con su sonido generoso.

Carlota e Isidro reanudaron su tarea. Algunas de esas flores se destinaban a decorar los altares de la iglesia del Tigre, donde la señorita desempeñaba una especie de función de sacristana y se enorgullecía renovando constantemente los búcaros; otras se vendían a un comercio de San Fernando. Eran espantosas pero enternecían, con su acartonada rigidez, con sus tonalidades contradictorias, tan distantes de la flor real como un títere puede estarlo de un hombre; y, como los títeres, eran extrañas, a menudo emocionantes por eso, fundamental, que les faltaba, la vida, y que parodiaban como podían, grotescamente.

María explicó que Babilonia debía su prestigio a su posición sobre el Éufrates y a que en ella se cruzaban las carreteras que venían de Persia, de Armenia y de Egipto. Habló de sus jardines, una de las maravillas del mundo, escalonados en terrazas en las que se cultivaban árboles de intenso perfume. Los

otros tres la escuchaban, seducidos por ese bárbaro esplendor, por esos personajes con mitras cónicas que galopaban en los desiertos.

Súbitamente, Miguel hundió en las palmas el rostro.

—¿Qué te sucede? —interrogó María. —¿Prefieres que dejemos esto por hoy?

—Sí, estoy cansado.

María cerró el libro de tapas verdes, y allí quedó el palacio fortaleza de Sargón, con sus toros alados y sus frisos.

La señorita tomó la mano de su alumno, y Carlota e Isidro hicieron como que no se percataban, afanándose en torcer los alambres y en anudar los bastoncitos de cera que asomarían de las corolas.

—¿Ustedes lo conocieron a mi padre? —inquirió Miguel.

Hubo un silencio elástico que se fué ensanchando en la habitación. Carlota suspendió la tarea y María contestó:

—Sí... lo hemos conocido... muy poco...

—Tenemos un retrato suyo —añadió Carlota.

Se puso de pie y, cojeando, entró en su dormitorio. Los demás no cambiaron palabra durante su ausencia. Miguel miraba al cristalero y se veía a sí mismo, desdibujado, en las puertas translúcidas. Las copas panzudas de coñac, las altas de vino del Rin, las consagradas a todos esos vinos famosos que jamás volverían a beberse en la casa, ro-

dearon en el cristal sus ojos y sus labios y el mechón que le caía sobre la frente. Isidro continuaba formando un tulipán y María, inmóvil, aguardaba.

Carlota regresó con una caja forrada de raso celeste, deshilachada, en la que se alcanzaba a leer, en letras de plata, "Bombons Fins"; la puso sobre la mesa y la abrió. Sacó de su interior unas flores secas, unas cartas y tarjetas postales atadas con una cinta, varias medallitas de estaño, un rosario y un sobre grande, ajado, que contenía numerosas fotografías. Eligió una y la tendió a Miguel:

—Tu padre es el de la derecha. Lástima que se haya borrado así.

Era un retrato rectangular, amarillento. Se destacaban en él, sobre un fondo de árboles, las siluetas de dos hombres vestidos de blanco, que a primera vista hacían pensar en dos viajeros del Amazonas o del Nilo o, quizás por influencia de la lectura que María acababa de hacer, en dos de esos arqueólogos que, durante el pasado siglo, dirigían excavaciones en la Mesopotamia. El de la derecha era más menudo, descarnado. Llevaba una corta barba negra y se cubría con un pajizo de alas anchas y escasa copa.

Miguel se acercó a la ventana y empujó suavemente el postigo. Una emoción profunda lo estremecía. Anhelosamente, se esforzó por distinguir los rasgos de su padre, pero, aunque María le ofreció la lupa

con la cual consultaban la cartografía, no lo consiguió. Apenas persistían, velados por el encuadramiento de la barba y del sombrero. Era como uno de esos rostros que vemos en sueños y que luego tratamos de reconstruir y se nos escapan. Estaba ahí, bajo el ala del pajizo, pero se esfumaba, se escurría. Se notaba su elegancia natural por el dibujo de la cintura y por la actitud, con un pie ligeramente avanzado y las manos afirmadas en el bastón. A las manos sí se las veía mejor y eran finas.

Hasta entonces, Miguel no había poseído un testimonio tan directo sobre su padre. Lo que de él sabía, poco significaba. Un día, Cándida le dijo que su padre había vivido entre libros, y cuando el chico le preguntó dónde estaban, la cocinera respondió vagamente que después de su muerte su madre había dispuesto que los vendieran, porque no había donde guardarlos. Pero Miguel, aunque nada arguyó, no quiso creerlo, pues en la casa del Tigre, poblada de cuartos vacíos, sobraba el espacio.

Otro día, cuando Mariana y su hijo almorzaban solos, Miguel la interrogó inesperadamente:

—Mamá, ¿cómo era papá?

El niño tendría a la sazón siete u ocho años, y aun entonces la palabra Papá sonó tan rara en sus labios, tan rara en ese comedor donde nada evocaba al ausente, que Miguel no volvió a pronunciarla

nunca, y hasta cuando pensaba en él, tratando de imaginarlo, la excluía: "Papá" fué ya, para siempre, "mi padre".

Mariana curvó una ceja, y al contestar dijérase que la habitación se iba llenando de neblina, tan impreciso era su tono:

—Se parecía a usted. Era moreno, bronceado como usted.

—¿Y simpático? ¿era simpático?

—Sí...

El chico aguardó un instante:

—¿Qué edad tenía yo cuando él murió?

—Cuatro años.

Miguel sorbió una cucharada de sopa y arriesgó una pregunta definitiva:

—Y... ¿era bueno?

La contestación vino de muy lejos, como si hubiera nacido detrás del gran cuadro de flores y frutas que coronaba el trinchante:

—Sí... era bueno... Tome su opa, Miguel, que estoy apurada.

—No volvió a nombrarlo. A pesar de ser tan niño, comprendía que era necesario evitar el tema. El padre siguió desvaneciéndose, cada vez más desperfilado a medida que transcurría el tiempo, cada vez más igual a la fotografía que ahora apretaba entre las manos y que, repentinamente, le entregaba una imagen de su padre que, por irreal, podía confundirse con la que había elaborado él mismo.

—Es lástima —repitió Carlota— que esté tan borrado.

—¿Quién se lo dió?

—Tu madre, hace años...

Junto al padre de Miguel, otra silueta completaba la fotografía. Era la efigie de un hombre más alto, igualmente delgado, sin sombrero. Tal vez por eso se lo distinguía mejor. Parecía más joven, pero acaso fuera porque no usaba barba. Tenía el pelo negro, lacio, y lo peinaba al costado, tapando con él parte de la oreja izquierda. Un aire romántico se desprendía de su figura de largas piernas ceñidas por los pantalones estrechos, aunque, si bien se miraba, ambos personajes, recortados sobre un fondo de arboleda indecisa, resultaban muy románticos y hasta anacrónicos, como si no pertenecieran a su generación sino a una más remota en el tiempo.

La cara de Miguel se iluminó. Recordó bruscamente dónde había visto al hombre que acompañaba a su padre en el retrato.

Una noche, Mariana había entrado en el dormitorio de su hijo, buscando algo, y se detuvo un instante con la mano puesta en la tapa del escritorio portugués:

—Este escritorio era de su padre. El quiso que usted lo conservara.

—¿Cuándo?

—No sé... alguna vez dijo que quería que fuera suyo...

El chico se abalanzó sobre la oportunidad, para continuar interrogando, pero su madre ya entornaba la

puerta como si hubiera cometido una indiscreción.

Miguel salió de la cama y se aproximó al escritorio. Era un mueble suntuoso, una cómoda-papelera de principios del siglo XIX, con las cerraduras y las manijas de bronce y los ángulos esquineros del frente esculpidos con extraordinaria prolijidad y rebusque. Abrió los cajones de jacarandá uno a uno. En ellos se amontonaba el desorden de sus cuadernos de colegial, de libros con las tapas arrancadas, de juguetes rotos. Arriba, entre las divisiones barrocas destinadas a guardar papeles y útiles de escribir, diseñábase un nicho que clausuraba una puertecita enana. Forcejeó con ella y, haciendo palanca con un calzador de acero, logró abrirla. Adentro había varias plumas oxidadas, un retrato de su madre, igual al que se erguía, enmarcado, sobre el piano, y la fotografía de un hombre que Miguel, en el primer momento, supuso sería su padre, hasta que, al no reconocer en él ni uno de sus rasgos, desechó la idea. No se animó a molestar a Mariana y lo dejó allí. Ese hombre joven, de pelo lacio, de pómulos salientes, era el mismo que, parado junto a su padre, lo miraba desde el retrato de las señoritas de Valdés.

—Este otro —volvió a preguntar el pequeño— ¿quién es?

María tomó la cartulina:

—Me parece que es van Arenalbergh.

—¿Un extranjero?

—Creo que era hijo de belgas... o de holandeses... un amigo de tu padre...

—¿Murió?

—No sé. Nunca lo he conocido.

—Pero a mi padre —Miguel se dió vuelta, impetuosamente, hacia el comedor en el cual Carlota e Isidro se diluían como las personas del retrato—, a mi padre sí lo han conocido ustedes.

—Muy poco —esta vez fué Carlota quien respondió, y su voz procedía de la sombra, como había parecido proceder de la gran naturaleza muerta, en el comedor de Mariana, hacía varios años; como si siempre, cuando se aludía al padre de Miguel, las voces se desplazaran y se enmascararan, para que nadie fuera responsable de lo dicho.

—Él estaba siempre en su casa —apuntó María—, entre sus libros...

—¿Aquí? ¿en el Tigre?

—A veces en el Tigre y a veces en Buenos Aires... Después...

—Después ¿qué?

—Nada...

Miguel comprendió que en esa ocasión no averiguaría más. María había abierto la puerta y atisbaba hacia la reverberación de las baldosas:

—Voy a dar de comer a los canarios —murmuró—.

Una mariposa espesa, peluda, cruzó el patiecito y revoloteó en la habitación.

—¿Puedo quedarme con el retrato? ¿me lo regalan?

Vacilaron las hermanas Valdés y el reloj anunció las cuatro pausadamente. Moviéronse las embarcaciones en el Rin pintado. Una mujer de capirote asomó, fugaz, entre las almenas de un castillo.

Carlota se decidió:

—Te lo damos, puesto que eres su hijo, pero que sea para ti, para ti solo.

El chico entendió lo que quería decir:

—Sí, para mí solo.

Isidro dejó las flores sobre la mesa y, llegándose a Miguel, le puso en el hombro una mano:

—Si tenés tiempo, vamos a pescar. Está todo listo en el puente de Rocha.

—Hasta el miércoles —salmodiaron las Valdés, miméticamente sacerdotales con sus trajes negros y sus cuellos albos—. Tengan cuidado. No vuelvas tarde, Isidro.

Los chicos se alejaron por la calle que bordeaban las casas nostálgicas, hipnóticas. El carro del vendedor de sillas de paja, de plumeros y cepillos, se balanceaba con su carga emplumada y leve, como un camello, en el espejo de la arboleda. Había tantos pájaros en las quintas, que sus gorjeos inseparables creaban un zumbido musical, como si todo fuera una enorme colmena de pájaros.

Los chicos caminaban sin apresurarse y sin hablar. Miguel rozó

con los dedos, en el bolsillo, la fotografía.

—¿Me dejás ver el retrato? —dijo Isidro.

Se lo dió. Isidro lo estuvo mirando largamente, mientras avanzaban hacia el río Tigre. Caían sobre las dos imágenes sombras claras y oscuras.

—¿Cuál es tu padre?

—Este.

—Casi no se ve.

Se pararon junto a las dos casas curiosas cuyas plantas altas se unían por medio de un puente, y en cuyo jardín había estatuas y bustos. Detrás de su amigo, Miguel observó la fotografía. Había esperado que se produjera un milagro y que, al abandonar su bolsillo, el cuerpo de su padre recuperara la cara perdida; pero no había cambiado nada. Su barba y su sombrero limitaban una nariz, unos ojos y una boca, desleídos, como vistos en el fondo de un estanque opaco. Desde el secreto del papel amarillo, los dos señores jóvenes los contemplaban, indolentes: dos jóvenes señores contemplaban a dos niños, y en los dos paisajes, el del retrato y el del Tigre, había árboles, lo que intensificaba la comunicación, como si los cuatro estuvieran mirándose, silenciosos, en un mismo jardín.

—¿Y no tenés otra fotografía?

—No.

Era la primera vez que mencionaban al padre de Miguel.

Delante de ellos estirábase el

puente que conducía al camino del cementerio. El río caliente, el río de las cuatro de la tarde, dormía la siesta entre las empalizadas, bajo las lanchas inmóviles enfundadas con lonas grises.

Miguel guardó la instantánea. El bote de Isidro dormía también, al pie de la casa más hermosa del barrio, la villa veneciana en cuyos nichos los gorriones descansaban sobre los bucles de los mármoles.

Bajaron al bote, e Isidro empezó a remar, distanciándose de la estación y de la zona concurrida. Ondulaban las riberas verdes y rojas de sauces y de ceibos. Algún césped bien cortado, pulido, descendía hasta el agua, ufano de sus hortensias y de los surtidores bailarines que giraban en la pesadez de la tarde. Pasó un bote de un club, con ocho remeros isócronos, casi desnudos. Rayaban exactamente la superficie. Y luego pasó una barca con atados de leña. Aquí y allá, entre los quintones, entre las casetas zancudas donde la ropa tendida a secar pendía como en éxtasis, como si se hubiera levantado del suelo y se mantuviera en el aire, el Tigre anterior a los turistas, a los veraneantes y a los remeros, acometía, primitivo, tropical, lujurioso, separado por los cercos de alambre del Tigre domesticado de los chalets y de los domingos. En esas zonas salvajes, sin vallas de madera que contuvieran su impetuosa pasión frente al río, los árboles en-

treverados, los espinillos, los talas y los sauces, se lanzaban sobre el agua, empujando los juncos y el cañaveral, y algunos habían caído en el arrastre de grandes terrones desmoronados, y bebían día y noche el líquido turbio, de bruces, descubiertas las raíces. Pero en seguida las casas nuevas, precedidas por batallones de dalias y de rosas, soportadas estas últimas por palos pintados de blanco y de ocre, recordaban al paseante la mansedumbre ordenada de esos sitios, y le aseguraban que llegaría el momento en que los vecinos hirsutos terminarían por ceder y rendirse.

Tirado en el fondo del bote, cara al cielo, Miguel asistía a la navegación de las lentas nubes. El sol quemaba la atmósfera, así que el pequeño optó por esconder la cabeza debajo del banco; pero Isidro arrojó el bote a la orilla y continuó remando al amparo de la fresca vegetación. Miguel volvió a salir de su refugio y, entrecerrando los ojos, dejó que los sauces lo acariciaran, como si fueran inclinadas mujeres, con sus trenzas colgantes. A veces, cuando alzaba los párpados, veía deslizarse trozos de cielo azul detrás del tejido prieto de la arboleda; y a veces, con sólo bajar un poco la vista, apercibía las piernas doradas del hijo del quintero; veía su camisa abierta y, sobre el pecho, el verde escapulario de la Buena Muerte que le había dado Carlota; y veía el pelo amarillo de Isidro y

sus manos fuertes, afianzadas en los remos.

Amarraron la embarcación a un tronco, cerca de la casa del cañoncito colonial, e Isidro aprontó las cañas y el tarro de lombrices. Echaron las líneas y se acomodaron para esperar pacientemente. Los corchos oscilaban en la corriente mansa.

Miguel colocó la fotografía a su lado, sobre el tablón del bote. De cuando en cuando, la miraba.

—...Así que a tu padre no lo conociste nunca —dijo Isidro al cabo de un rato.

Miguel pensó que su amigo no tenía por qué saberlo, pues jamás se lo había dicho, pero respondió:

—No... nunca...

—¡Qué raro!

—Y ¿por qué? Cuando él murió yo era un chico de cuatro años y no me acuerdo.

—¿Vos no te acordás de nada de lo que te pasó a los cuatro años?

—No... Me acuerdo de Mamá y de Cándida y de Don Fermín... sí... y del zaino de Don Fermín, el "Lindo", hace muchos años...

Iba a nombrar al Absalón también, pero prefirió callarse. En cambio lo nombró Isidro.

—Yo me acuerdo del Absalón, por ejemplo, cuando yo tendría cuatro años, antes de que el viejo me mandara a lo de las señoritas. Me acuerdo de un día que Maximina y yo estábamos jugando a la rayuela. Maximina se cayó y se torció un tobillo. Entonces apare-

ció el Absalón y se la llevó en los brazos. Me pareció grandísimo, con ella cargada.

Isidro pegó un tirón de la caña y una mojarrita coleó en el aire.

Miguel cedió a la tentación de ensayar el terreno movedizo. Demasiado vivas, demasiado inquietas pujaban en su interior las imágenes de los días últimos.

—Sí —musitó— Maximina y el Absalón siempre fueron amigos...

Alzó la cabeza y su mirada y la de Isidro se entrecruzaron velozmente. En ese instante se dió cuenta de que el chico lo sabía todo, porque el otro disimuló la cara como si estuviera atareado clavando una lombriz en el anzuelo. Miguel sintió que su corazón se detenía. Lo hubiera abrazado; le hubiera implorado que lo perdonara. ¿Con qué derecho lo ofendía así? Sólo contaba con dos amigos: Isidro y Marcos, y ahora, porque sí, por curiosidad malévolas, estaba hiriendo a uno. No supo qué hacer. Arrojó la línea y, como si fuera un gesto natural, apoyó la mano sobre la rodilla de Isidro, un segundo. Felizmente el corcho desapareció en el agua y Miguel pescó un bagre bigotudo, rabioso, que saltó dentro del bote.

—¡Un bagre! —exclamó, y rió nerviosamente.

Entonces se le ocurrió que la única forma de reparar el daño sería hacerle a Isidro una confidencia

grave, puesto que él había querido arrancar una del muchacho, y dijo:

—Me hubiera gustado conocer a mi padre. Creo que si lo hubiera conocido, todo hubiera sido distinto.

—¿Todo qué?

—No sé... mi casa... Mamá... todo...

Miró la fotografía y añadió:

—¿Cómo habrán sido? ...digo... mi padre y este van Arenbergh... ¿serían amigos como vos y yo...?

Y con eso, hábilmente, estaba indicándole a Isidro qué honda era la amistad que los unía.

Isidro bostezó y cortó una rama:

—A lo mejor eran amigos como vos y ese Marcos que te regala los libros...

—Yo soy más amigo tuyo que de Marcos —declaró Miguel vivamente.

Luego se ensimismó en la pesca y dos mojarritas volaron hacia el bote, pero en realidad meditaba en lo que había dicho obligado por el remordimiento, porque, secretamente y a pesar de la diferencia de años, él se sentía más amigo de Marcos, más ligado a él, aunque lo veía mucho menos, y las pocas ocasiones en que estaban juntos, en la quinta de Olivos, permanecía callado, oyéndolo hablar u hojeando los libros en su biblioteca.

Marcos era un muchacho singular. Se dijera que ni se fijaba en uno, que lo había olvidado, que sería imposible restablecer la atmósfera de cordialidad, de compren-

sión, que lo vinculaba a Miguel, hasta que, condescendiente, se ponía a hablarle como si fuera una persona mayor. Una vez hasta le hizo escuchar unos discos y le refirió la historia de Isolda y de Tristán, los que murieron por amor entre los peñascos de Cornualles.

Miguel echó la línea de nuevo y preguntó:

—Isidro, ¿nunca se te ha ocurrido que podrías besar a una estatua?

—¿Una estatua?

—Sí... una estatua... una estatua desnuda... ¿Nunca se te ha ocurrido besarla?

Isidro reflexionó:

—Sí, el año pasado, ahora que me acuerdo, tuve la tentación de besar una estatua, esa que está al lado de la fuente, en el jardín de los Brown.

—Es un fauno.

—Sí, un fauno de bronce, con una jarra en la mano.

—¿Y lo besaste?

—No.

—¿Pero tuviste la tentación de besarlo?

—¿Por qué me hacés esas preguntas tan raras?

A espaldas de los pescadores resonó una voz aguardentosa. Se volvieron y en la mañana apareció la cabezota del Gringo Giacomo, coronada de hojas de hiedra.

—Buona sera —cantó el loco.

Siempre cantaba. Era viejísimo y muy sucio, y surgía insólitamente, en cualquier paraje del Tigre, con

hojas en la cabeza y la bolsa al hombro, como un semidiós de los riachos. Explicaba a quien se resignaba a atenderlo que su misión era alimentar a las ranas. Les arrojaba puñados de tierra o guijarros o trocitos de madera.

—¡Para las ranas! —gritaba— ¡perle ranite que cántano a Dío!

Cuando eran más pequeños le tenían miedo. Ahora no. Al contrario, lo querían y envidiaban su existencia vagabunda: el no deber cumplir ninguna obligación, y esa despreocupada libertad aventurera, novelesca, que era como una forma de aristocracia.

—¿Puedo subire? —pidió en su media lengua.

—Subí, Don Giácomo.

El Gringo se instaló en el bote y sentenció:

—Hoy no se pesca niente.

—Sí —asintió Miguel— mejor volvamos.

—Hay demasiados mosquitos —corroboró Isidro que se debatía manoteando en el centro de una nube.

Guardaron los aparejos, e Isidro se pudo a remar despacio, bajo los sauces.

—¿Diste de comer a las ranas?

—A tutti. ¡Santas ranas —entónó—, santas ranas!

Rebuscó en la bolsa y sacó una botella de vino. Bebió un trago y le chisporrotearon los ojitos de borracho feliz. Al correrse en la tabla, sus dedos tropezaron con la fotografía:

—¿Chi e?

—Mi padre, Don Giácomo... y un amigo...

—Lasciame ver... sí... el de la barba e tuo padre, Miguel...

—¿Vos lo conociste?

—Sí...

—¿Mucho?

Pero Don Giácomo no condescendía a concretar su atención en un tema. Deslizó una mano en el agua y cantó:

—¡Ranite de Dío! ¡ranite de Dío!

Debía haber sido hermoso alguna vez, hacía siglos, antes de que el tiempo y la mugre maceraran su cara estriada, roída, de estatua hallada en el mar. Los andrajos colgaban como líquenes de sus hombros débiles, lo que hacía resaltar la frescura de su sonrisa y del follaje que rodeaba su greña.

Miguel insistió:

—¿Te acordás de él, Don Giácomo? Tratá de acordarte. Te daré... te daré...

Hurgó en el bolsillo y extrajo un cigarro seco, que Perrone le había regalado en el recreo esa mañana para incitarlo a fumar y a que se hiciera hombre.

El Gringo lo tomó, lo encendió prolijamente y el humo escapó de su nariz como de un pebetero, ascendiendo hacia la corona de hiedra, envolviéndolo, mientras el viejo apartaba con los brazos las ramas húmedas.

—¡Ranite de Dío! —canturreó— ¡ranite de Dío!

Desde la opuesta ribera, unos muchachones que se bañaban be-rearon a coro:

—¡Adiós, Don Rana! ¡Don Rana, Don Rana!

El anciano los amenazó con el puño. Luego se sentó a popa. En la memoria de Miguel se atropellaron escenas de los libros de Homero que acababa de leer. Evocó, en tanto que los nadadores esbeltos desaparecían en un recodo, a esos dioses que se disfrazan y que bajan a la tierra, para alternar con los mortales. Era como si bogaran con Neptuno, ceñida la frente de plantas submarinas, entre los ceibos del Tigre.

—Y... ¿mi padre? —volvió a sus-plicar.

—Tu padre... era buono... buono con Don Giácomo... A la noche caminaba per el Tigre, caminando... caminando... sempre caminando... tutta la notte... e si me encontraba decía: "Buona notte, Don Giácomo"... e me demandaba per le ranite de Dío: "Le sue ranite, Don Giácomo, sonno bene?"

Miguel se paró haciendo cimbrar el bote, para que el sol le diera en plena cara. Pensó que un dios iba con ellos y que le había dicho que su padre era bueno, y una alegría maravillosa lo invadió, como si hubiera bebido un sorbo de vino puro.

Atracaron junto al puente de Rocha, y el viejo los abandonó,

rumbo a la iglesia donde el párroco le haría la limosna de un pan o de un plato de sopa.

Entonces, cuando el chico había olvidado ya el incidente, Isidro susurró:

—Sí. Maximina y el Absalón son amigos.

Y huyó entre los plátanos, hacia la casa de las señoritas de Valdés. Su pelo llameaba en la sombra, arremolinado, suelto, como si llevara una antorcha en la cabeza.

Miguel tomó el camino de su hogar, costeano el río. La frase de Isidro había helado su júbilo. ¿Todas las alegrías serían así, dulces y amargas, porque algo se presentaba de improvisado que amargaba la dulzura? ¡Qué misterioso es el mundo! ¡Qué misterioso, este mundo infinito, por el cual fué Ulises a la deriva con su nave, y en el cual hubo reyes que se llamaban con nombres tan fabulosos como ese Asurbanipal que tan bien sonaba en los oídos de Isidro; y hubo quienes morían de amor, como Tristán e Isolda, mientras una tempestad de cobres y de cuerdas se apoderaba del resto de los hombres, y su espiral se iba dilatando en sus corazones hasta sofocarlos y atarles un nudo en la garganta! ¡Qué misterioso, qué indescifrable, puesto que es posible que un muchacho y una mujer, abrazados, se transformen en un monstruo, y una mujer puede conversar con una cabra hechizada, a la luz de la luna llena, y un chico

puede besar a una estatua y otro desear besarla, y un gringo loco, con una guirnalda de hiedra, puede revelarle a uno que su padre ha sido bueno!

La calle Lavalle estaba casi desierta. Avanzaban por el río barcasas mitológicas, semihundidas por el peso de los duraznos. Los isleños las impulsaban con varas que hincaban en el fondo limoso y, doblados, recorrían la cubierta de punta a punta. Venían de lejos, de las abras. A su paso el aire se rejuvenecía con el perfume frutal. Duraznos redondos flotaban en su estela y, cuando los chicos gritaban desde las márgenes: "¡Un durazno! ¡un durazno!", las frutas caían en el césped, como si flovieran.

Los veraneantes se abanicaban en los embarcaderos, y el cielo se teñía de rosa, del pálido rosa del mantón de Mariana, en tanto que las nubes adoptaban las formas de los afelpados tigres persas y desfilaban, solemnes, sobre los álamos carolinos.

Miguel se contemplaba, entre los árboles, pero esta vez no se veía tal cual era, sino vestido de blanco; una barba negra le orlaba la cara invisible y sus manos esgrimían un junco. Se estudió las manos y fué como si ahora fueran definitivamente suyas, porque vió que las tenía finas y delicadas como las de su padre en el retrato amarillo. Y no iba solo; por primera vez, no iba solo. Junto a él, también vestido de blanco, más espigado, el pelo

lacio volcado sobre una oreja, caminaba van Arenbergh.

En el portón de la quinta, Francisco se despedía de Mariana, listo para montar y regresar cabalgando a Olivos.

Miguel los odió a ambos, sin distinguir: a Francisco y a su madre, porque su presencia había quebrado la magia y, abandonado por los dos caballeros, por los dos remotos exploradores del Eufrates, volvía a adueñarse de él la pesadosa sensación de aislamiento. Crispó las manos en la fotografía que ocultaba en el bolsillo del pantalón, y dijo una frase absurda, atropelladamente:

—Buenas tardes. Hoy conocí a un señor van Arenbergh. Les manda saludos.

La pareja quedó un segundo inmóvil, petrificada, y Miguel comprobó que la flecha que había soltado ignorando a dónde la dirigía, había dado en el blanco.

Francisco se recobró al instante:

—¿Arenbergh? ¿Max van Arenbergh?

El muchacho se arriesgó:

—Sí, Max van Arenbergh.

Y, ya en plena orgía de mentira, agregó:

—Estaba en la estación, por tomar el tren. Un hombre alto, flaco, de pelo muy negro.

Mariana giró hacia Francisco y se recostó en la verja:

—Pero... ¿no había muerto?

—Y ¿qué te dijo? —inquirió el hombre.

—Casi nada. Me miró un rato y de repente gritó: "Usted debe ser Miguel, porque se parece mucho a su padre". Yo le contesté que sí, y entonces trepó al tren y desde la ventanilla dijo: "Salude a su Mamá y a Francisco de parte de Max van Arenbergh".

—Y ¿nada más?

—Nada más.

Al espléndido goce de su triunfo, corroborado por el desconcierto de los dos grandes, se mezclaba el pavor de lo que él, tan serio, tan tímido, estaba haciendo, pero era inútil querer detener las palabras que se precipitaban a sus labios, como si otro las pronunciara en su lugar. ¡Cómo le hubiera gustado que su abuelo estuviera allí y también tía Carmen! Ya no lo pararían en la obtención de una victoria cuyo alcance no podía apreciar y a la cual eso tornaba más emocionante; así que prosiguió:

—¿Quién es van Arenbergh, Mamá?

—Era... un amigo de su padre... Pero... ¿está seguro?... ¿Max no ha muerto...?

—Y usted, Francisco... ¿También era amigo suyo?

—No. Yo no.

Subió las escaleras jubilosamente. Hubiera sido decepcionante que entre van Arenbergh y Francisco

existiera una amistad. Desde el principio lo temió, aunque no quiso admitirlo. Pero ahora van Arenbergh estaba salvado, intacto, para su padre y para él. Era algo suyo, puesto que había sido de su padre; algo que no podrían quitarle los demás.

Entró en su cuarto y colocó el retrato en el escritorio, junto al otro. Estuvo buen espacio comparando las imágenes del ignoto personaje, a quien de repente conocía mucho más que a su padre, ya que su padre seguía siendo un ser sin rostro, una silueta prolongada por la elegancia de las manos nítidas.

Oyó los pasos de Mariana en la escalera y cerró el mueble. La voz de su madre tembló en el vestíbulo, fatigada:

—Hoy no comeré con usted, Miguel. Me meteré en cama; no me siento muy bien.

Un súbito arrepentimiento lo acometió. Estuvo a punto de abrir la puerta, de salir y abrazar a su madre, confesándole todo, pero se contuvo.

Se asomó al balconcito y respiró la primera brisa de la noche. Abajo, las flores del jacarandá, caídas alrededor del tronco, brillaban, incorpóreas, como una ronda de hadas lilas.

En su dormitorio el taladro hizo latir el corazón del mueble portugués, llamándolo.

IV

Siempre había detestado las visitas a museos y fábricas que la dirección del colegio les hacía cumplir al finalizar el año. Las detestaba y las temía porque, al abandonar los patios escolares de San Isidro pero siguiendo juntos, acentuábase la diferencia que lo aislaba de los demás alumnos de su clase. En el colegio, el pretexto de los estudios mantenía una ficción de solidaridad. Afuera ella se quebraba; los vínculos eran otros, directos, individuales, no tenían que ver con la escuela, y Miguel carecía de esos lazos; nada lo ligaba a ninguno de sus condiscípulos. No bien salían a la calle, la distancia crecía y el chico cubría rápidamente los pocos metros que lo separaban de la estación donde tomaba el tren para el Tigre. Pero en estas ocasiones excepcionales era imposible huir, y si los paseos no le servían para ampliar sus conocimientos, le servían en cambio para medir con exactitud un aspecto cotidiano de su soledad, disimulado los días restantes con préstamos de lapiceras y copias de deberes. En realidad Miguel no necesitaba de los otros; con Isidro, Marcos y las Valdés, le bastaba; pero lo desesperaban las oportunidades como éstas en que él, constantemente replegado sobre sí mismo, volvía a plantearse la insoluble cuestión: ¿qué me pasa? ¿por qué soy distinto? ¿soy yo el distinto, o lo son

ellos? ¿existen grupos de gente en los cuales, si apareciera cualquiera de ellos ése sería el distinto, el proscrito, mientras que yo formaría parte de un total homogéneo?

Anduvieron durante una hora y media por el Museo Histórico, escuchando distraídamente al profesor. Los muchachos habían descubierto que el catedrático no acertaba con los nombres de los retratos de los próceres, y multiplicaban los: "¿y ése quién es?", señalando al azar un caballero de patillas o un general congestionado.

—¿Y ése quién es?

—Me parece que es Olazábal.

—A ver... no señor, está equivocado, no es Olazábal: es Oribe.

Algunos de los chicos de familias tradicionales tenían un antepasado vagamente ilustre, y corrían de sala en sala, buscando su efigie o su uniforme. Se gritaban: "¡aquí está! ¡éste es el mío!", sobre todo porque eso irritaba a los "rusos"; la prueba es que cuando el profesor les preguntaba sobre lo que habían hecho esos prohombres, permanecían mudos o contestaban con evasivas, barajando las campañas y las asambleas.

—Todo esto son macanas —le dijo Perrone que, totalmente desprovisto de lujos ancestrales, mascaba una goma con desdén—. Mirálos: te cuentan que fueron a la guerra, que ganaron una batalla o que la perdieron, que fueron ministros o presidentes, pero ¿y lo demás?

—¿Qué querés decir con "lo demás"?

—Y... lo demás... todo... lo principal... si el tipo era un egoísta o un avaro o un cabeza dura o si no le daban abasto las hembras... Un avaro puede ganar una batalla, pero cuando se muere se va derecho al infierno...

Estaban delante de una vitrina donde se exhibían, entre objetos que pertenecieron a otros patricios, varios recuerdos del tatarabuelo de Miguel, pero el chico calló el parentesco: la indiferencia de Perrone le pareció más aristocrática en la superficie que la caza al antepasado de sus compañeros, aún cuando el despecho alimentara la raíz de esa actitud.

En el cristal vió, superpuesta a la miniatura de su antecesor, a los manuscritos, al reloj y al sello que la rodeaban, la cara de Perrone llena de granos. El grande de la clase fumaba al mismo tiempo que mascaba la goma, escondiendo en la espalda el cigarrillo, no porque tuviera ganas sino porque calculaba que su gesto cimentaría su prestigio ante la clase, compensando la falta de entorchados en su familia.

Miguel miró la miniatura. Sus ojos fueron más allá. Atravesaron el pálido rostro del señor que había escrito tantos versos pomposos, cuya enredada caligrafía, estirada sobre las vecinas hojas, era inseparable para siempre de su imagen. Meditaba en lo que Perrone había dicho,

¿De modo que Perrone también pensaba así; también lo preocupaba lo que se oculta detrás de las figuras, cómo es la gente, qué es?

El grande se alejó despreciándolos a todos y tiró el cigarrillo debajo de un clavicordio.

Miguel alzó la cabeza y lo estremeció un segundo el vértigo provocado por las infinitas efigies similares, por la monotonía de los ademanes repetidos sobre las consolas, sobre los escritorios, sobre las sillas que ninguno se atrevería a ocupar. Giraban los retratos encimados hasta casi rozar el techo con los románticos despeines. Y Miguel se puso a escrutarlos, a hurgar en los óleos. Súbitamente se sintió encerrado en una enorme pajarera colmada de inmóviles aves de presa. ¡Esos bordados relucientes como plumajes; esos alamares y batistas que se encrespaban en los buches; esos ojos redondos, y esas narices duras, autoritarias, córneas como picos! Cada busto prócer se erguía como un halcón en la dorada percha rectangular. ¿Qué habrían sido esos seres rígidos, terriblemente iguales? Perrone tenía razón. Conocemos su parte de actores, lo que sucedió en el proscenio, cuando se adelantaban con la proclama o el sable en la mano, pero ¿y lo demás? Un actor permanece en la escena una hora, y luego desaparece entre bambalinas y ya no sabemos qué es de él; no sabemos lo más importante: cómo es él en lo

hondo, sin recitación, sin proclama y sin sable, solo consigo mismo, cuando los lagartos del miedo trepan por la sombra, o cuando se convierte en un cangrejo blanco, despojado de cruces, de bandas, de orgullos históricos, porque el caballo ocre lo exige.

Pero, ¿qué aspiraba él a intuir de estas gentes pretéritas, protegidas por el tiempo y por el barniz del óleo, si es imposible estar seguro de nada sobre nadie, si es imposible declarar: "mi madre es así", o "Francisco es así", o "Perrone es así", ya que de repente Perrone se le acerca a uno, en el olor a humedad y a naftalina, de un museo, y formula al pasar un comentario que abre una ventanita hacia sí mismo y revela luminosas galerías insospechadas y que después se cierra con sigilo, porque Perrone está arrojando un cigarrillo encendido debajo de un clavicordio, es decir porque reanuda su papel lógico, la parte que ha asumido para afuera, para los demás, y que es la que los demás aguardan? Y entonces, ¿qué podía saber de aquellos caballeros tan remotos como los que Paolo Uccello pintó, tan misteriosos?

Su padre y van Arenbergh semejan personajes de museo en la fotografía que le habían dado las Valdés. No le hubiera sorprendido topar con ellos dentro de una de las vitrinas en las que espejeaban los daguerrotipos borrosos como sus propias imágenes.

Salieron al Parque Lezama y caminaron bajo los árboles seculares, entre filas de vasos marmóreos. Separado del resto, Miguel se acercó a la barranca. Luego se volvió hacia el parque y su corazón se puso a latir angustiado, porque entre el follaje, a lo lejos, se esfumaban dos figuras vestidas de blanco, dos hombres delgados que marchaban del brazo sin apresurarse. Corrió hacia ellos pero no los encontró. Sus compañeros habían partido ya. Quedó buen rato subiendo y bajando por los senderos, en pos de las siluetas perdidas, y aunque a veces se paraba y se argüía: es absurdo, mi padre ha muerto, y además hay otros hombres que visten de blanco —seguía buscándolos y regresaba al sitio donde las estatuas se contemplan y al patio del caserón que custodian los maltrechos leones, para reanudar su andanza por el laberinto zigzagueante.

¿Qué sé de mi padre? —se interrogaba Miguel—. Sé que era bisnieto de un poeta que ya nadie lee; que tuvo una biblioteca que no existe; que murió cuando yo contaba cuatro años; que era esbelto y tenía las manos finas; que según un loco coronado de hiedra, era bueno; que uno de sus amigos se llamaba Max van Arenbergh y que la sola mención de ese nombre basta para que mi madre se inquiete. Y nada más. Menos de lo que podría averiguar acerca de cualquiera de los próceres que llenan el museo.

Aunque tampoco de ellos sabría nada... sabría listas de combates, títulos de libros, fechas de expediciones, discursos, polémicas... ¿y lo demás, lo demás que mencionaba Perrone? Nada. Ni de ellos, ni de mi padre, ni de van Arenbergh. Ni de mi mismo; ni tampoco de mí mismo que ahora estoy solo en este banco del Parque Lezama, mirando el tapiz que el sol teje entre los árboles, mirando, mirando...

Una pareja pasó a su lado. Ella dijo —Son las cuatro y media.

Y Miguel resolvió ir a tomar el té con su abuelo en el Hotel Fénix. Adivinaba que Don Boní poseía una de las pocas llaves que podían ayudarlo a continuar indagando en pos de los hombres de la fotografía, cuya persecución incluía la posibilidad de explicarse a sí mismo. No ignoraba que al abuelo le caería mal su aparición repentina, pero decidió jugar el todo por el todo y subió a un tranvía en el bajo.

El portero del Hotel le franqueó la entrada del salón cuando supo que era el nieto de Don Boní. Los residentes, en su mayoría británicos, sorbían parsimoniosamente sus tazas de té en esa habitación sombría, decorada con altos espejos. Estaba casi vacía, pero Miguel ovó, al fondo, hacia la izquierda, la risa de su abuelo.

Alrededor de una mesa, varios extranjeros paladeaban el té entre monosílabos. Otros, igualmente cuchicheantes, se habían ubicado cer-

ca de uno de los espejos. Los muebles incoloros, victorianos, las polvorientas plantas de helechos y los mismos espejos, con su oro desvanecido y sus lunas opacas, armonizaban a la perfección con esa gente pausada, anodina y cortés, de tal modo que era imposible discernir con exactitud dónde terminaban las personas y comenzaban los objetos, tan amalgamados estaban, tan similarmente los saturaban los años, la impersonalidad y la decencia. Por eso la conducta de Don Boní, que en cualquier otro lugar hubiera sido considerada apenas excéntrica, ahí lograba diapasones de escándalo. Su risa entrecortada repiqueteaba en el rincón, como si un flautista loco se hubiera introducido en un concierto de violoncelos. En torno, los huéspedes mantenían el uniforme murmullo que no cesaba de fluir sobre las tostadas y los scones. Hubiera sido necesario acercarse mucho para percibir en sus parpadeos veloces, en el aleteo de una nariz, en el temblor de una mano al alzar una taza, el eco de esa risa invasora. Don Boní no se percataba de la atmósfera de reprobación. De darse cuenta, no le hubiera importado. El era un latino y lo proclamaba: un francés, más francés que los de Francia; y los franceses saben reír; para reír así hay que estar seguro de lo que la gracia, el ingenio, la ironía, representan como elementos civilizadores. Y Don Boní creía haber captado definitivamente los

matices de ese secreto y que su risa, en sí misma, era una lección de filosofía, de "savoir vivre", algo así como un atributo que había que cuidar, porque no se ríe en esa forma sin que el abuelo y el bisabuelo de uno hayan reído también en su época, "cultivando", sembrando cultura con su propia risa. El lo creía y eso lo hacía feliz.

Guiado por su voz, Miguel lo descubrió detrás de una palmera que surgía de un cacharro de cobre como un plumero florecido. Del otro lado de la mesa, inclinada hacia él sobre la tetera, la lechera y el azucarero de plata, sobre los muffins y las jaleas, hallábase una señora joven y bonita.

El caballero mordió una tostada y dijo:

—Era muy orgullosa. Elle portait l'orgueil comme une robe. Por otra parte le quedaba muy bien.

Sólo entonces midió Miguel la gravedad del paso que intentaba. Se había introducido sin anunciarse en el sanctasanctorum de Don Boní, la cámara última a la cual, si bien eso no se expresaba concretamente, estaba prohibido llegar a los no iniciados, a los que no poseían una risa tan elaborada como la del viejo. Y sin embargo él había osado aproximarse al lugar de los ritos, y ahora, trémulo, detrás de una palmera estúpida, aguardaba a que el abuelo levantara los ojos y lo viera.

—A mí no me parecía orgullosa

—respondió la señora—; me daba la impresión de una mujer tñida.

—¿Tímida? ¡Ja! ¡ja! —el viejo se sirvió mermelada de naranja. — Orgullosa. Muy orgullosa. El orgullo se confunde con la timidez algunas veces. El excesivo orgullo obliga a encerrarse; es una traba, un freno terrible.

En ese instante vió a su nieto. No lo reconoció en seguida. Entrecerró los ojos miopes. Sus uñas y su pulsera fosforecieron en la oscuridad. Vestía de gris, con un gran plastrón negro abierto sobre el chaleco ceñido. Torció los labios levemente y una llama de contrariedad se encendió en el fondo de sus pupilas. De inmediato la apagó. Abrió los brazos y dijo:

—¡Michell! ¡Qué buena idea!

Su voz subió de tono. Era la voz de la risa, la voz de la propia risa la que cantaba en un rincón del Hotel Fénix entre los espejos dorados.

La señora se volvió y distinguió, en la claridad de una araña enfundada de tul verde, a un chico de unos trece años, hermoso, bronceado, con el pelo revuelto.

—Es mi nieto —se disculpó Don Boní. —¡Qué buena idea, Michell Ven, que te voy a presentar a la señora de Molina. Approche-toi, voyons!

El muchacho saludó a la dama y arrimó una silla:

—Pasaba por aquí —musitó— y pensé que...

—Sí... no hay que explicar nada... ¡una buena idea!

El viejo dió una palmada llamando al mucamo y ordenó que trajeran más té.

—Y masitas —añadió con un guiño—, hay que alimentar esa fuerza nueva...

—Se parece mucho a su padre —comentó la señora de Molina—, pero también tiene algo de Mariana.

A Miguel la mujer joven le inspiró una confianza súbita. Contó su visita al Museo Histórico.

—Años... —se quejó Don Boní—, hace años que no voy al Parque Lezama... Aquí no hay tiempo para nada. He ido doscientas veces al Louvre, pero aquí... no sé... no hay tiempo... Y después, ¿qué te diré? es posible andar una hora entre estatuas griegas y momias y frisos y retratos del Renacimiento... eso no deprime... son personajes irreales... aunque hayan existido... mitológicos... toda la Grecia y todo Egipto y todo el Renacimiento son mitológicos... en cambio aquí, entre tanta ropa y tantos tinteros, uno sufre como si hubiera conocido a toda esa gente, porque todos se parecen a alguien que uno ha conocido, o todos son los abuelos de alguien... de manera que es como andar abriendo tumbas de familia, asomándose a los ataúdes... muy deprimente... A tu edad, está bien, no hay más remedio... Yo ya no podría... A

mon âge on fuit les morts... ¡Ja! ¡ja!... es como si esas bocas pintadas te dijeran: ya falta poco...

Sus palabras rodaban en torrente. Dirigió a la señora una mirada veloz, y Miguel sintió una alegría maligna porque presintió que el viejo necesitaba que lo tranquilizaran, que él también era vulnerable.

—Pero no... —protestó la señora de Molina— pero no, Don Boní...

Siguieron conversando. La señora se llamaba Julia y acababa de llegar de Europa.

—Yo ya no iré nunca —suspiró el abuelo—, ni siquiera con el franco a diez... Pero lo bailado, eso sí, lo bailado...

Le encendió los ojos el calor de las evocaciones. Hizo como que se relamía, bufonesco.

Miguel comió una masita de chocolate.

—¿Y dónde más estuviste, Julia?

—Estuve en Dinamarca y en Inglaterra.

—¿En Inglaterra? ¿Te gusta Inglaterra? ¡Une horreur! También le gustaba a tu madre. La madre de Julia —aclaró el viejo, dirigiéndose a Miguel— fué una gran amiga mía. Una magnífica mujer. Un Boldini. Adoraba Inglaterra. ¡Quelle horreur! Nunca lo he comprendido. Esa gente... (bajó la voz y señaló discretamente en torno)... igual a estos... tienen un reloj en el sitio de la inteligencia... Los ingleses son mi castigo. Yo vivo aquí por austeridad. Es mi expia-

ción. Otro se hubiera enclaustrado en una abadía... ¡jal! ¡jal... yo no; elegí lo peor... para mortificarme... para ganar el cielo...

Miguel recordó lo que Perrone le había dicho en el museo acerca de las perspectivas de ultratumba. No, Don Boní no ganaría el cielo aunque lo muraran hasta el fin de sus días dentro de un castillo inglés: un castillo con su lord bebedor de Port y de Sherry, que hablaría de caballos y repetiría editoriales sobre la situación ganadera y el problema de las reclamaciones del low people. Para ganarlo, sería menester que antes perdiera su risa, porque con esa risa no se entra en el cielo.

—Y fuí a Escocia —siguió enumerando Julia—. Me quedé tres días en Edimburgo.

—Eso sí... Edimburgo es estudiando.

Miguel los observaba. Julia le sirvió una segunda taza de té.

—Sí, Edimburgo me encanta. Y además no iba hacía años, desde antes de la muerte de Felipe, mi marido. La última vez fuimos con Max.

El chico dejó el tenedor sobre el plato:

—¿Max van Arenbergh? —inquirió, y las manos le temblaron.

—Sí, Max van Arenbergh. ¿Lo conoce?

—He oído hablar de él... muy poco... ¿qué tal es?

Don Boní y ella se miraron, como si vacilaran:

—Es... es un antiguo amigo mío...

—¿Por qué te interesa? —intervino el viejo astuto.

Miguel no respondió, y la señora de Molina, apresuradamente, añadió:

—Es un hombre charmant, un ocioso, un viajero perpetuo. Va de acá para allá. Tiene una gran pasión: la literatura inglesa, los poetas ingleses.

—Quelle horreur! —intervino Don Boní— ¡esos bárbaros! No se puede hacer poesía con los sonidos ingleses. Es un idioma para hacer cuentas. Para multiplicar. En cambio, el francés:

“J'aime le son du cor, le soir, au
[fond des bois,
Soit qu'il chante les pleurs de la
[biche aux abois,
Ou l'adieu du chasseur...”

La lengua francesa se mueve como un oleaje de versos. Hablar en francés es andar en litera, en chaise —à— porteurs.

En una mesa vecina tosieron los británicos.

El chico se arriesgó a jugar una carta más:

—Y... mi padre... ¿era amigo?

—¿De quién?

—De Max van Arenbergh.

Fué Don Boní quien contestó con otra pregunta:

—¿Cómo lo sabes?

—Lo oí decir.

Pero en ese instante calculó que su madre era capaz de referirle al abuelo el encuentro del muchacho con van Arenbergh en la estación del Tigre, así que, muerto de miedo porque las mallas de la mentira comenzaban a apresarlos, reprodujo la escena inventada.

Julia se iluminó de alegría:

—¿De modo que Max está aquí, en Buenos Aires? Y yo sin saberlo... Debe parar en el Hotel Savoy, como siempre.

Los ojos de Don Boní pesaron sobre los de su nieto:

—¡Qué raro! —recalcó destacando las palabras—. Yo tenía entendido que había muerto. Tú no lo habrás oído decir, Julia. Fué cuando vivías en Florencia.

—No... es lo primero que oigo... Llamaré al Savoy. Trataré de verlo antes del jueves.

La señora de Molina se puso de pie y tendió la mano al abuelo:

—Muchas gracias, Don Boní. Tengo que irme. No se olvide que el jueves me embarco de vuelta para Europa.

—Feliz de ti: llegas a Buenos Aires y ya te estás embarcando de regreso.

—Yo también me voy —dijo Miguel, que prefería no quedar a solas con el abuelo—. Ya debería estar de vuelta en el Tigre.

—Si va en tren, lo dejo en la estación —ofreció Julia—. Tengo el coche en la puerta.

Atravesaron el salón, escoltados por el viejo que reía sin motivo, probablemente para afirmar su personalidad frente a las cabezas gachas de los ingleses. Se despidió en la acera:

—Adiós, te llevas una buena moza. Dentro de tres años, este viaje se prestaría a comentarios.

El automóvil se aproximó gruñendo. Por las ventanillas vieron a Don Boní que gesticulaba amablemente junto a la chapa dorada del Hotel. La barba en punta se delineaba sobre la corbata, como otro plastrón.

El perfume de Julia colmó el automóvil. La señora echó la cabeza hacia atrás, en el respaldo del asiento.

Miguel tragó saliva y declaró:

—Lo que dije no es cierto. No he visto a van Arenbergh.

—¿Cómo? —Julia se incorporó asombrada. —¿No es cierto?... Y entonces... ¿por qué...?

—No podría explicarlo. Fué algo que se me ocurrió... una locura...

—¡Muchacho extraño!... como su padre... su padre también era extraño... y simpático... muy simpático... como Max... Bueno, no se preocupe que no revelaré el secreto... pero... ¡qué extraño!

—No quisiera que me tomara por un mentiroso. Esto es algo excepcional; algo que no me ha sucedido nunca.

—Sí, me parece que lo comprendo... —la señora lo analizó un instante y luego reasumió la actitud de abandono— ..Max y su padre eran muy amigos... Es justo que le interese...

Miguel hubiera deseado interrogarla pero lo inhibió la timidez. Más allá de la plaza, apareció la mole de Retiro.

—Salude a su madre —le dijo la señora cuando le daba la mano— y no piense demasiado en estas cosas. Ya tendrá tiempo... más adelante...

Alcanzó el tren cuando partía. Se acomodó en el primer vagón y dejó que sus pensamientos corrieran sobre los edificios fugaces, sobre la procesión de postes dementes. Luego su padre y van Arenbergh tornaron a apoderarse de él, pero, como las últimas veces, la imagen paterna retrocedió en la penumbra en tanto que la del amigo, como en el retrato, se perfilaba con más claridad. Advirtió que algo singular le había sucedido desde que el retrato estaba en su poder y es que la terrible estampa de su padre que había construido días antes, al salir de la cochera de los Brown —la del monstruo de nácar, la de la mitad del monstruo de nácar— no lo obsesionaba ya. El monstruo había existido, sin duda, pero ahora no pensaba en él. Pensaba en su padre y en van Arenbergh caminando juntos por una avenida de álamos. Van Arenbergh

hablaba de Escocia, o hablaba de poetas ingleses, de Shelley, de Keats. El recuerdo de Keats le hizo dar un brinco en el asiento. En la biblioteca de su casa había un volumen del poeta que no podía haber sido adquirido por su madre, pues ella no sabía inglés. Esa misma noche lo hojearía.

Cándida le comunicó, no bien llegó a la quinta, que su madre comería afuera.

—¿No querés comer en la cocina? —le propuso—. Así estarás menos solo.

La buena mujer le indicaba en esa forma que lo había perdonado, pues desde la tarde en que Miguel le tiró el peine apenas si cambiaron palabra.

El chico aceptó, feliz de gozar del calor de las vidas que se apretaban en la zona que empezaba en la despensa. La mucama Irene, el Absalón y Don Fermín mateaban en el antecomedor, silenciosos. Miguel entró en la cocina y tres o cuatro gatos acudieron a rozarse contra sus piernas. Cándida puso el cubierto sobre el hule azul.

—Te he guardado una presa de pollo —murmuró la gorda sonriendo.

Sobre el fuego, una cacerola cantaba suavemente. Los gatos ronroneaban debajo de la mesa. Don Fermín y el Absalón salieron al parque, hacia su casa. Irene se sentó y peló unas chauchas. Se respiraba

una gran paz en ese cuarto antiguo con el techo negro de humo y las baldosas maravillosamente limpias.

—Mamá Cándida —dijo el chico— ¿vos conociste al señor van Arenbergh?

—¡Y cómo no! Siempre que venía tenía que hacerle dulce de leche.

—¿Y venía mucho?

—Al principio, sí... Después de la muerte de tu padre, no creo que haya vuelto... Contaban que él también murió en Europa, en un accidente...

La cocinera se arrellanó en su silla de paja:

—Era un caballero, Dios lo tenga en gloria. ¡Cómo le gustaba leer! Se encerraba con tu padre en el escritorio y leían... leían... en inglés ¿sabés?... desde aquí se oían las voces... Otras veces paseaban por el jardín hasta tarde...

Miguel cortó el ala de pollo y miró hacia el jardín por la ventana. Las estrellas colgaban sobre los árboles. Entre esos mismos árboles rumorosos su padre y van Arenbergh habían caminado, las noches de luna o de viento. ¿Dónde estaría su madre entre tanto? ¿Estaría asomada a una de las ventanas del otro piso, atisbándolos como la imaginación de Miguel los atisbaba ahora, mientras andaban bajo el jacarandá y el olea fragans, rozando la hiedra con los bastones como ciegos? ¿O estaría jugando a las

cartas en la sala, con Francisco, bajo el retrato de su abuela por Chaplin? ¿Francisco acudiría a la quinta diariamente? No se animó o preguntarlo.

Cruzó el comedor, el vestíbulo y la galería, y encendió las luces de la sala. Floreció la cretona en las paredes, y su abuela, con un ramo de calas en los brazos, le sonrió, celeste y rosada, desde la chimenea, doblando un poco la cabeza para que se valorara la gracia de su nuca. Había una pequeña biblioteca junto al sofá amarillo. Miguel deslizó las manos sobre los tejuelos y las detuvo en el lomo de un libro: "The Poetical Works of John Keats, edited by H. Burton Forman, 1884". En la tapa, un pájaro dorado cantaba entre hojas de oro. Algunas caían, otoñales, volanderas, sobre el nombre de Keats.

Lo abrió y en la primera página vió dos iniciales: "V. A." y la fecha "1916", todo ello escrito con una letra tenue, apenas apoyada.

V. A.: ¡van Arenbergh! Sus dedos acariciaron el papel, como si fuera la piel de otra mano. En el folio siguiente, Keats meditaba, el puño en la mejilla, luminosa la cara, los labios sensuales y los ojos tristes. Miguel volteó las páginas y una atrajo su atención porque los versos habían sido subrayados con la misma tinta del monograma. Era la séptima estrofa de la "Ode to Nightingale":

Thou was not born for death,
 [immortal Bird!
 No hungry generations tread thee
 [down;
 The voice I hear this passing night
 [was heard
 In ancient days by emperor and
 [clown:
 Perhaps the self-same song that
 [found a path
 Through the sad heart of Ruth,
 [wend, sick of home,
 She stood in tears amid the alien
 [corn;
 The same that oft-times hath
 Charm'd magic casements, opening
 [on the foam
 Of perilous seas, in faery lands
 [forlorn."

Tradujo mentalmente, para que no se le escapara nada del significado:

Tú no naciste para morir, Pájaro
 [inmortal.
 No te aplastaron las generaciones
 [hambrientas;
 La voz que esta pasajera noche
 [escucho, fué oída
 En días antiguos por emperador y
 [bufón:
 Acaso el mismo canto que se abrió
 [camino
 En el triste corazón de Ruth,
 [cuando, nostálgica,
 Lloraba en medio del trigo extran-
 [jero;
 El mismo que a menudo

Ha encantado las ventanas mágicas,
 [abiertas a la espuma
 De peligrosos mares, en olvidadas
 [tierras de hechizo.

Cerró el libro y permaneció inmóvil, dejando que los versos de Keats descendieran en su interior, hacia lo hondo, a manera de un cuerpo ligero que cae en el agua quieta y que se hunde lentamente, alertando a los seres que allí dormían. La noche, en torno, ordenaba su música: sus bocinas lejanas, sus grillos, sus pájaros que se cobijaban en los árboles, sus insectos, su crujir de portones, su chapoteante río:

The voice I hear this passing
 [night...
 La voz que esta pasajera noche
 [escucho, fué oída
 En días antiguos...

Su padre y Max habían escuchado, como él, desde ese mismo cuarto, y otros la escucharían después, buscando al ruiseñor de Keats entre las ramas. Otros y otros... antes y después... después y antes... mientras las noches seguían rodando, cargadas de pájaros y de sueños.

La cabra de Maximina baló en lo de Brown. ¿La habrían oído también los dos amigos? ¿Habrían oído el ronco grito que venía de la casa lindera y que irrumpía entre las flores de cretona, entre los mue-

bles tranquilos y las lámparas seguras?

Con el libro bajo el brazo, subió a su habitación. Abrió el escritorio y puso los poemas de Keats en el nicho que guardaba los retratos. Estuvo contemplando las imágenes y, porque Cándida le había dicho que ambos solían pasear por el jardín de la quinta, se esforzó por clasificar los árboles que formaban el fondo de la fotografía, para situarlos en el parque. Pero no se distinguía más que una entrelazada ramazón confusa.

Empezó a desvestirse, yendo y viniendo por el cuarto. Los héroes de Uccello y San Miguel Arcángel heraldizaban los muros con sus cascos y sus armas. En el vecino dormitorio, la Venus de Médicis torcía la cabeza y observaba las moscas que trepaban por sus flancos.

Prendió la luz del velador y sobre la mesa se destacó la mancha lila de un sobre. Encima, su madre había escrito: "Marcos le dejó esto". Lo despegó, y antes de iniciar la lectura de la carta breve, lo sorprendió esa letra que no había visto antes, alta y nítida, con trazos que de repente se echaban a volar dominando las palabras. Su sensibilidad le anunció que traía malas noticias. Sentado en el lecho, leyó:

"Querido Miguel:

"Estuve a verte esta tarde y no te encontré. Me dice tu madre que has ido a Buenos Aires con el colegio. Vine a despedirme de ti, por-

que el sábado salgo para Europa y antes debo ir a la estancia por tres días, de manera que no podré abrazarte antes de partir. El viaje se ha precipitado. Hace tiempo que Francisco me impulsaba a que lo hiciera y estudiara en París durante un período que todavía no se ha fijado, pero que será probablemente de un año. Siento en el alma, en el alma no encontrarte. Te escribiré desde allá y espero que tú también me escribas. Cuídate mucho, Miguel.

Tu amigo,

MARCOS."

Salió al balcón con la carta en la mano. El perfume de los jazmines era tan intenso que le golpeó en la cara como algo sólido y frío. A la luz de la luna, releyó la esquila. Marcos se le apareció en la noche plateada: Marcos y sus anteojos redondos y sus pecas y su figura ágil, escurridiza... Marcos hablándole seriamente, en la quinta de Olivos, como si no los separaran siete años de vida, siete largos años... Marcos, dándole la "Iliada", la "Odisea", la reproducción de Paolo Uccello... Marcos... Marcos...

Por perseguir a las esquivas siluetas que se esfumaban en un retrato, no había estado en su casa esa tarde y había perdido la ocasión de ver a su amigo. Antes de que las lágrimas asomaran a sus ojos, diviso una vez más a su padre y a Max

van Arenbergh, alejándose con los trajes blancos por la vaguedad de una fotografía; pero ahora sus formas fantasmales se confundían con la suya y la de Marcos, de suerte que eran Marcos y él quienes iban por el parque misterioso, vestidos como dos exploradores de las tierras del rey Asurbanipal, calcinadas por el sol, uno con el ancho sombrero pajizo sobre la frente, el otro, con el pelo lacio volcado sobre la oreja. Luego el llanto borró su habitación y las imágenes.

Una opresiva angustia se adueñó de él. Bajó la escalera a los saltos y, tanteando en la oscuridad del antecomedor, llegó al teléfono, hizo girar el llamador y pidió el número de la casa de Francisco. Transcurrieron varios minutos. Sus ojos se habituaron a la negrura y le pareció que el teléfono era un hombre, el rostro de un hombre burlón, y que se mofaba de él espiándolo con los timbres protuberantes. La quinta de Olivos no respondía.

Volvió a su cuarto y se arrojó en la cama, arrastrando el mosquitero. Lloraba despacito contra las almohadas, porque lo habían dejado solo con una fotografía en una casa hostil; porque se iban lejos... ¿Se

iban?... Quien se iba era Marcos, y en verdad había tenido tan pocas oportunidades de verlo, que no valía la pena... Si hubiera sido su madre o Isidro... No valía la pena... Marcos era un muchacho grande... ¿qué podía importarles al uno del otro?... A nadie le importaba nada de nadie... nada de nadie... o si... le importaba... le importaba...

Para que la soledad no pesara tanto sobre su corazón, sacó la fotografía de su nicho y se la llevó a los labios. Sus lágrimas mojaron las efigies que caminaban por un jardín. No oía los rumores de la noche reciente; no oía la lancha que cruzaba rumbo al Tigre Hotel, llena de mujeres y de hombres; no oía el reclamo de la cabra lasciva; no oía los pasos del miedo, que rondaba allá abajo, probando los picaportes. No tenía miedo. No tenía nada, nada, nada más que eso que le retumbaba en el pecho, bum bum, y ese llanto, y ese verso en inglés, ¿cómo era ese verso? ¿cómo era ese verso que acababa de leer sobre la desterrada que, nostálgica de su hogar, "sick of home", lloraba en medio del trigo extranjero... sí... "amid the alien corn"?

GLORIA ALCORTA

La Tortura Perfecta

(Relato de un sonámbulo)

DETRÁS de mí, en el fondo del jardín sin senderos, la casa había quedado abandonada con sus lámparas encendidas a la hora del sol, su olor a ropa húmeda, y sus jueces, siempre listos a defender contra los vivos el polvo solemne de sus harapos.

Yo sabía que, pese a la rapidez de mi huída, ellos podían alcanzarme. Es verdad que, tras diez años de inmovilidad, habían perdido el uso de las piernas, pero yo sentía, envolviéndose como cuerdas alrededor de los tobillos, sus miradas de sibila, que podían hacerme tropezar.

Mi única posibilidad de escape estaba en no darme vuelta, en oír los insultos sin enojo y en sufrir sus caricias sin entermecerme. Y yo corría entre el polvo, arrastrada por una fuerza en la que ya no creía, asombrada también por el olor ol-

vidado de los castaños y por el silencio de lo que quedaba de la tierra.

En la "casa muerta" —así llamaban los vecinos a nuestra residencia— era imposible aislarse. En el fondo de los corredores y detrás de cada puerta, mis jueces aguardaban de pie, con las manos inertes... Y nada es más doloroso que ver los ojos que hemos amado, perder poco a poco su color y convertirse en trozos de vidrio sucio.

Más de una vez, generalmente en la época de mi cumpleaños, yo había pedido que hicieran arreglar la antigua chimenea de la casa, para sumergir de vez en cuando los pies en agua caliente, pero ellos habían rehusado. La casa debía terminar junto con nosotros, sin protestas, ya que había pertenecido a un héroe que no se permitía ninguna forma de sensualidad... ¡Tan-

to peor para aquellos que sufren de mala circulación!

Probablemente yo no hubiera huído jamás, pese a la escalera sin baranda y al olor de sepulcro, si me hubieran permitido comprar unas macetas de jazmines, un tarro de pintura verde para retocar mis celosías.

Los hombres no se dan cuenta hasta que punto es fácil retenerlos. Me había acostumbrado ya a su aliento, y también al ruido seco del conmutador en la habitación contigua, cuando subía a acostarme y ellos querían controlar la hora.

Corría por el camino ardiente. Mi cabeza, acostumbrada a la oscuridad, no soportaba el calor del sol, y mis piernas pesaban como si unos brazos me hubieran rodeado la cintura mientras su aliento despiadado recorría mi nuca. Había olvidado que la casa estaba rodeada de un bosque, que los senderos de moreras llevaban hasta el gran camino, que el tren eléctrico pasaría bien pronto, al final de la ruta, y que atravesaría el río. Las criadas no hablaban jamás de estas cosas ante mí.

Conseguí librarme de los lazos que me retenían, me lancé hacia adelante y eché a correr descalza hacia las vías, esperando que el tren notara mi presencia al pasar. Y fué en el momento en que la locomotora, todavía pequeña, se prepara-

ba a atraparme, cuando oí crujir las hojas detrás de mí. Unos pasos de hombre, avanzaban entre los espinos, y comprendí que debía saltar al tren en marcha, a riesgo de matarme, porque los jueces estaban cerca, bien vivos esta vez, apretados unos contra otros, semejantes a un muro en marcha.

Salté en un gran impulso hacia el rostro ardiente de la locomotora, que había disminuído la marcha para atravesar el río... Ya era tiempo porque unas manos se aferraban a mi falda y de un golpe seco descubrían mis caderas, mientras varias hileras de dientes humanos se hundían en mi carne y desgarraban mi flanco derecho de arriba a abajo.

Alguien dió un grito cuando me dejé caer sobre sus rodillas. Alrededor sólo había miradas, miradas de odio: la gente sana y bien comida odia a los perseguidos. Además mi herida se había extendido, llegando hasta el vientre. Logré pese a todo librarme de dos muslos apretados por el terror.

Pasé de un vagón lleno de miradas a otro donde, para no verme, los niños escondían las caras entre los pechos maternos. Me sorprendió una escalera de hierro, que colgaba en el vacío, entre dos vagones. Detrás unos hombres uniformados festejaban algo, en silencio tragando lentamente unas bebidas tibias. Pasaban de uno a otro vagón, sin

percibir la escalera ni mi vientre abierto. Uno de ellos, al chocar contra mí, fijó bruscamente sus ojos en los míos y estalló en una carcajada a la que nadie hizo eco.

—Soy nazi —dijo— me esperan en la última estación. Por eso me río.

Esta vez el malestar fué insoportable. Sin reflexionar subí por la escalera de hierro y me dejé caer, casi con gozo y sin intenciones de levantarme, en un vagón lleno de paja, que olía a bosta y estaba totalmente oscuro.

Afuera, como para dar ritmo a nuestra melancolía, el canto de la locomotora se descargaba ruidosamente al sol.

Cuando desperté era de noche y mi cuerpo estaba enlazado a un cuerpo que adiviné de hombre por su gran tamaño. Abrí los ojos, estaba oscuro, unas pequeñas flores secas me cosquilleaban la frente y el tren que me llevaba producía al correr, un ruido amistoso.

El aire era muy cálido; quise soltar un brazo para enjugarme el sudor del rostro, pero me fué imposible hacerlo.

Ya no corría la sangre por mi flanco derecho: una mano había unido los labios de la herida y los mantenía juntos. Olores vivos, que yo había olvidado, subían hasta mis narices... "el delantal blanco de mi madre... sus sábanas de seda planchada... el pan dorado de la

merienda... y, en la cocina, bien enjabonadas, unas muchachas fuertes esperando a los soldados..."

El viaje terminaría probablemente al alba, esperaban al oficial alemán en la última estación...

Cerré los ojos para no despertar aún.

—No te muevas... te amo...

Era a mi a quien hablaban... y la voz entrecortada me buscaba a través de una boca que se apretaba contra mis hombros. "No debería despertar"... yo conocía esa voz... era una niña cuando me llamaba desde la ventana...

—¿Sabes?... Te había tomado por un muchacho cuando caíste sobre mí... y pensé: "Otra vez un tipo que encierran"... Pero, cuando me mojaste con tu sangre, sentí tus pechos pequeños, frescos contra mi piel, ... y tu cabecita rodó entre mis manos... comprendí, y te amé de inmediato.

El desconocido reía apretando mi frente entre sus dedos, reía de placer, como si hubiera bebido. ¿Sabía él acaso que mi madre me había tejido un traje de baño color "tango", con un pato bordado, y que yo la obedecía siempre para no verla entristecida?

El desconocido seguía riendo como ríen los muchachos al salir del colegio, y recordé que, en San Juan de Luz un domingo de Pascua había regalado a mi madre un suntuoso tintero de conchillas, que no

se atrevió a quemar... Aunque no dijo nada yo sentí confusamente que la había ofendido... ¿qué poder hacer ahora? Ella había muerto.

Dos brazos cálidos me envolvían, un cuerpo pesaba sobre mi y me impedía respirar bien, pero yo no quería librarme. A cada parada brusca del tren me apretaba contra él con todas mis fuerzas, porque sabía que, mientras él me cubriera de esta manera, y no dejara ni un rincón de mi cuerpo sin caricias, estaría totalmente protegida.

—Eres buena, mi pequeña Viola.

¿Por qué me llamaba así?

—Eres buena.

Repetía estas palabras como un niño a quien han colmado de regalos injustificados. ¿Acaso no lo habían amado nunca?... ¿Es que las muchachas le huían o bien? ¿acaso...?

Probablemente tuve sin querer un movimiento de rechazo, porque él me estrechó con más fuerza contra sí.

—No —dijo él— no soy malo. Ya no soy malo. ¿Comprendes? Creía que era imposible curarse, pero no es verdad. Ahora soy un hombre como los demás... solamente... —su voz era dolorosa— sé lo que piensan todos los seres que se me acercan, he aprendido esto ejerciendo mi profesión, es desesperante... Nunca somos libres, ¿comprendes?... No hay que equivocarse la primera vez... yo me equi-

voqué como tú y después... bueno, después... es difícil, resulta muy difícil escapar... Por ejemplo ahora, lo quiera o no... —sé exactamente de donde vienes y porque estás aquí, junto a mí... era una horrible profesión la mía...

Me acarició con gran dulzura, como si hubiera querido hacer entrar la paz en mi carne.

—Tu sangre no corre ya, pequeña Viola... y yo estoy colmado... la he bebido toda la noche mientras dormías... —dejó de hablar para mirarme y sentí en la oscuridad la fuerza de sus ojos.

—Quisiera beberte entera antes de llegar —dijo con gravedad— así no te reconocería nadie.

Al pronunciar estas palabras tuvo un gesto brusco, abrió las manos dejándome caer sobre la paja.

¿A qué tenía miedo?... ¿Era únicamente a causa de mí o es que también lo perseguían? Me encontraba en un vagón en plena marcha, abrazada a un hombre de quien no sabía nada. El cansancio y el terror me hubieran aniquilado probablemente si un desconocido al chupar mi sangre no me hubiera impedido morir. ¿Pero por qué este cuerpo oscuro, este cuerpo sin identidad me daba tanto placer?

Una mano lisa y ardiente me cubrió la boca y los ojos.

—No pienses más, es feo... todo es feo fuera de tí y de mí.

Se había apartado un poco de mi pecho para hablarme, pero yo

sentía sus rodillas puntiagudas contra las mías. Su voz se había vuelto a la vez dura e infantil, y poseía entonaciones voraces para evocar ciudades enrojecidas por los faroles y salas de juego repletas de escotes deslumbrantes de alhajas. Sus palabras, cuyo sentido general yo no entendía bien, describían una especie de feria, donde paseaban un mono gigante y hombres con corbatas pintadas a mano... él y yo, íbamos entre los curiosos siempre abrazados... "Somos un mismo animal" —me decía, y sus dientes me mordían la nuca, como hacen los padrillos.

Unos empresarios italianos proponían comprarnos; todas las cabezas se volvían para vernos pasar, todas las manos procuraban tocarnos... y nuestros dos nombres estaban escritos en todas partes, sobre las paredes y en los carteles que atraviesan las avenidas.

Escuchaba su voz con placer y asombro, porque era una voz que poseía las inflexiones de la infancia y, al escucharla, volvía a verlo sobre la playa, de mis padres. Llevaba un traje de baño rojo, con unas iniciales negras tejidas sobre el pecho... Era el 10 de octubre, todas sus novias habían regresado a la capital, él no era de la capital. Ese día me vió, porque la playa estaba desierta. Sonrió y me propuso un paseo en barca.

En el extremo de la bahía había

una fortaleza y fué junto a una tronera entre restos de cañones victoriosos que él deslizó la mano bajo el bretel de mi traje de baño y me besó sin hablarme de amor.

—Cuando vengan jurarás que no eres culpable, y no cederás bajo ningún pretexto...

Las manos del hombre tendido a mi lado buscaban los latidos de mi corazón bajo mi vestido desgarrado, mientras sus rodillas agudas separaban mis muslos ensangrentados.

Allí en la "casamuerta", diez años atrás yo había amado a un hombre contra su voluntad, y ese hombre, para vengarse de mí, se había multiplicado. Su rostro se encontraba en todas partes, detrás de las puertas, en el extremo de los corredores, hasta en el espejo donde acostumbraba a mirarme. Su odio habitaba ahora doce, quince, cincuenta cuerpos que me detestaban.

Me detestaban por ser menuda y sensible al placer. Las torturas físicas que me infligían me apenaban, sin dañarme: el frío... la falta de azúcar... el calor húmedo de las sábanas... los bichos y el hambre no podían nada contra mí. Sólo su rostro podía aterrarme, su rostro, que se momificaba bajo mis ojos y por el cual yo me sentía culpable.

Porque era culpable de aquellas arrugas amarillentas, de aque-

lla frente prominente, de aquel labio inferior casi enteramente devorado por el labio superior... ¡Y había creído que, al huir, me libraría de mi crimen!... ¡Pero el hombre que me apretaba entre sus piernas sabía, y si él sabía, todos los jueces del mundo, hasta los más vergonzantes, debían también saber!

Me entregaba, agotada por aquella idea, sobre la paja caliente, con el solo deseo de no llegar jamás, de olvidar el hambre y la falta de espacio, para perderme entera en la fuerza de aquel desconocido; porque él, él me perdonaba haber subido al altar del brazo de un hombre triste, que se parecía a mi madre y que tenía, como ella, aquel aroma a rosas cálidas y aquel tono de voz siempre un poco sofocado; que era maduro sin ser viejo... y que yo adoraba, porque lo adoraba... ¡te lo juro!

Creí haber gritado estas palabras, pero mi compañero no pareció oírlas, porque, sin interrumpirse, continuó acariciándome los cabellos. Sus palabras no me interesaban ya, sólo su fuerza me era indispensable y oculté mi cabeza entre el vello de su pecho sin que me importara conocer su rostro.

El tren se detuvo al alba, para dejar subir tres individuos que esperaban al borde de un precipicio.

Un rayo de luz insólita me despertó permitiéndome ver al fin el

cuerpo tendido a mi lado. El hombre estaba completamente desnudo y, a juzgar por la luminosidad de su carne, no podía tener más de treinta años. Dormía con la cabeza perdida entre mi cabellera.

Estábamos solos en un vagón lleno de rañas y desperdicios, donde los animales y los soldados habían cohabitado antes que nosotros. El rayo de luz que me había deslumbrado aumentaba a ojos vistos y recordé, pese a la confusión de mi mente, que la víspera era completamente oscuro cuando me dejé caer sobre la paja y que, sin embargo, había sido mediodía.

Intenté levantarme, pero me lo impidió una mano que oprimía mi vientre semi descubierto: ¿Cómo podía dormir así aquel hombre con los músculos contraídos?... Súbitamente tuve miedo de que estuviera muerto.

Intenté otra vez liberarme, pero él estaba como incrustado en mis venas y en mis huesos y era tan difícil arrancarlo como un miembro nuevo que hubiera crecido en mí durante la noche. Noté que su piel tenía el mismo color que la mía, rubia, un poco pálida y velluda, y que sus brazos, como los míos, eran muy largos y delgados.

Aspiré profundamente, el pecho de mi compañero se elevó un poco, y esta vez tuve la seguridad absoluta que aquella prolongación de mí no me obedecería.

Resignada al placer volví a ce-

rrar los ojos y me sometí a la voluntad inerte de un amo a la vez desconocido y familiar.

Los tres individuos tenían el rostro sarcástico de los torturadores. Al entrar se quejaron por el calor y se sentaron, sin enjugarse la frente, sobre unos cajones vacíos de aguardiente.

No intenté escapar por la puerta que había quedado entreabierta tras ellos; además, ¿cómo huir de mi misma?

El tren se puso otra vez en marcha a través de la montaña y comprendí bruscamente que, a mi lado, una ventana estrecha dejaba pasar la luz y ¿por qué, durante horas, había tenido aquella impresión de oscuridad absoluta, mientras que, todo el tiempo contra mi mejilla, había existido esta abertura?

Los tres hombres, al sentarse frente a mí, parecieron obedecer a una imposición. Silenciosamente se pusieron a rellenar sus pipas, sin que un músculo de sus rostros detectara interés por lo que hacían.

El más pequeño, que poseía un vientre sin majestad, fué el primero en atacarme. Sin preámbulo y sin preocuparse del cuerpo inerte que seguía enlazado al mío, me tocó la frente con el dedo.

—¡Entonces eres tú quien ha hecho esto!

Levanté la cabeza asombrada: ¿que quería decir aquel hombre?

—Bueno, bueno, ¿quién te ha ayudado?

—Pero...

—¿Quién te ha ayudado?

El tono de la voz era incisivo.

—Yo...

—¿Quién?

Esta vez el más viejo de los jueces se puso de pie y su estatura me pareció aterradora.

—Nadie —contesté.

Hubo un silencio y mi compañero hizo un leve movimiento: el primero desde que yo había despertado. No me atreví a volverme hacia él, sin embargo, aproveché para erguirme y sentí que, detrás de mí, él se sentaba y miraba a mis enemigos sin la menor simpatía.

El tercer juez había sacado del bolsillo del chaleco un cordón de acero, que brilló a la luz del sol. El más pequeño tenía entre las manos un punzón de plata, como el que usaba mi madre para bordar, y se limpiaba las uñas silbando, mientras el gigante apoyaba sobre mi pecho su dedo índice, de un tamaño indecente.

—¿Ves? —dijo el hombre, sin cambiar de expresión— todos son así... —y exhibió con orgullo diez dedos enormes y desnudos.

—Si quisiera te podría meter todos en la garganta.

Estalló en carcajadas y yo tuve un invencible deseo de vomitar, porque la risa de este hombre pa-

recía provenir de su vientre y no de su cara.

—No uso jamás instrumentos —añadió, lanzando una mirada de desprecio a sus camaradas, tras haberse lamido concienzudamente la punta de cada dedo.

—¡No permitiré que torturen a esta muchacha!

Era la voz de la noche que hablaba, todavía un poco alterada por el sueño; enrojecí de placer.

Se había puesto de pie y estaba a mi lado. Me sentí súbitamente pequeña y aterrada, al comprobar que mis piernas y mis brazos estaban libres y que en mi vientre no había la menor huella de herida... Al levantar la cabeza hacia mi amigo casi dejé escapar un grito de sorpresa.

El rostro del hombre que había cerrado mi herida y acariciado mis cabellos era un rostro que yo conocía desde hacía tiempo. Cada pequeña arruga me era familiar, lo mismo que el mentón demasiado agudo y la nariz violenta.

—Te ha reconocido, imbécil... no hagas el héroe!... ¡Te queda mal!

El que jugaba con el cordón de acero había pronunciado aquellas palabras con una leve risa. Una mosca se paseaba por la frente del gigante.

—Bueno, si me has reconocido, ¡tendrás cuidado! dijo mi amigo.

—¡Cállate!

Esta vez fué el más pequeño quien lanzó su punzón entre los pies de su adversario. Este se encogió de hombros y cruzó tranquilamente los brazos.

—Ya veremos —dijo.

Yo me sentía orgullosa, un rayo de sol me calentaba los hombros. Estaba protegida por primera vez en mi vida, y no es malo ser atacada cuando se siente sobre la nuca el aliento cálido y preciso de un aliado.

—¿A qué hora te acostabas?

Instalado sobre su vientre flácido, el más pequeño continuaba el interrogatorio.

—Yo...

—¿Qué hacías toda la noche en el fondo del corredor?

—¿Y en la sala de armas?

—¿Por qué te encerrabas?

—¿Por qué no querías acostarte con él?

—Si... ¿por qué?... ¿Eh?...

Era eso, precisamente eso lo que te molestaba... dilo, reconócelo... tenías miedo...

Me acorralaban sin permitirme decir palabra ni comprender que querían. El gigante había acercado sus dedos a mis sienes y su aliento, a través de su boca cerrada, era nauseabundo.

—¿Dónde has escondido las fotografías?

—¿Y las armas?

—Si... ¿las armas?

Yo meneaba la cabeza miserablemente, pero ellos no parecían espe-

rar respuesta. Se habían acercado y me rodeaban, con sus bocas contra mi oreja.

—¿Dónde estabas el diez de octubre?

—¿Por qué te escondías en el fondo del corredor?

—¿Sobre que rama?

—Si, sobre cual... ¿sobre cual?

—La roja, la verde...

—¿La negra?

Yo estaba atónita, a punto de aullar de asco, dispuesta a confesar todos mis crímenes, incluido el placer que había sentido aquella noche en brazos de un extraño. El sudor corría por sus cuellos y caía sobre mi frente, estaba sofocada entre sus cuerpos húmedos. El gigante me miró con una expresión en la que, a pesar de todo, me pareció ver piedad. Nuevamente una mosca paseaba por su frente sin que él hiciera ademán de espantarla.

El tercer juez envolvía su cordón en un palo que había sacado de entre la paja.

—Lo sabemos —insistió— tomabas baños hirviendo...

—No... ¡no es verdad! grité.

—Cállate, hacías arder los muebles para encender el fuego, pretextando mala circulación y las risas enemigas iban en aumento.

El hombre que estaba a mi lado había escuchado todo en silencio. Se acercó a los jueces y súbitamente, sin un gesto, lanzó a cada uno un largo escupitajo en la cara. Ninguno de los tres intentó enjugarse el

rostro. Mi compañero abrió la boca, probablemente con la intención de decir algo, pero retrocedió un paso y se volvió hacia mí, con una mirada de horror. El gigante lo tomó de los hombros y mirándolo a los ojos comenzó lentamente, voluptuosamente a despellejarse el rostro.

Mi amigo bajó la cabeza como si hubiera recibido un golpe, y mientras el segundo juez repetía el gesto del primero, me soltó el brazo, y tuve la impresión de que me decía "Adiós".

El más pequeño fué el último en arrancarse la máscara de goma, para descubrir un rostro de muñeco iluminado por dos grandes ojos azul de luna; mi amigo me volvió la espalda.

—Siéntate.

Era el gigante quien ordenaba con voz sin pasión, y ví al hombre que me había amado obedecer y sentarse entre los jueces, frente a mí. Con un gesto de abandono casi mecánico, como si su voluntad hubiera cesado de pertenecerle, sacó del bolsillo del pantalón un objeto de goma oscuro, terminado en una manija que hizo girar entre sus dedos.

Una vez junto a mis enemigos los rasgos de su rostro cambiaron inmediatamente de color: aquella tonalidad rubia y familiar de las mejillas y de la frente, aquella boca, por momentos carnosa y sóli-

da... Todo desapareció para transformarse en algo invulnerable como el rostro de un muñeco. Yo tenía frío, más y más frío. El viento desagradable del alba entraba por la ventana del vagón.

—Como en una mañana de ejecución —pensé.

—Está bien —dijo nuevamente el gigante— sabía que terminarías por entender.

Tenía siempre aquel tono de voz hueco, y su rostro sin la máscara no tenía nada de aterrador: “El rostro de un pequeño burgués que espera su paseo del domingo”, pensé con lástima.

El prosiguió, tranquilamente.

—Ya que has vuelto entre nosotros se te permitirá el honor del “golpe de gracia”, Emmanuel.

El hombre a quien habían llamado Emmanuel no contestó. Seguía con la mirada fija en el suelo y se entretenía haciendo saltar su juguete de una a otra mano.

El más pequeño de los jueces estalló en carcajadas y le dió un golpe juguetón sobre el brazo izquierdo.

—¡Que Emmanuel!... ¡pero si eres tú quien ha inventado el “golpe del tapón”!

—Qué tiempos aquellos... —suspiró el hombre del cordón.

—¡Y decir que quisiste dejarnos!... Parece mentira... ¡con lo dotado que eres!

—Tal vez el señor quería convertirse en víctima —bromeó el peque-

ño— tal vez sea mejor ser castigado que castigar.

—Basta de tonterías... —interrumpió el gigante.

—Bueno, bueno... lo siento pero yo prefiero este lado de la barrera, siempre hay tiempo de convertirse en un pingajo.

Miró a Emmanuel para ver si estaba de acuerdo, pero Emmanuel parecía no haber escuchado.

—Y eras realmente bueno —prosiguió el hombre del cordón, tragando saliva— eras capaz de innovaciones, mientras que nosotros, hay que reconocerlo, vivíamos tanteando, como idiotas...

El gigante colocó un dedo sobre el hombro de mi antiguo amigo y dijo sin énfasis:

—Eres un genio, Emmanuel. Oh, no te ruborices, tú siempre has encontrado instintivamente, como a pesar tuyo, eso que llaman... —fué interrumpido por uno de sus camaradas.

—La tortura perfecta.

El hombre del cordón había pronunciado aquellas palabras con voluptuosidad, como si hubiera querido evocar el busto de una estrella de cine.

—Es cierto... —exclamó el pequeño —*la tortura perfecta*... y no hacés nada para buscarla, te quedas ahí inmóvil, se diría que ni siquiera piensas... y ¡zas!... La cosa aparece, ¡la has encontrado!

—Te aseguro, Emmanuel —prosiguió el gigante con dulzura, que

lo siento por la muchacha... Pero, después de todo, tu ya has pasado tu buen rato con ella y nada es eterno, ¿eh?

Emmanuel no contestó. Había elevado hacia mi sus hermosos ojos y permanecía inmóvil, con las manos abiertas sobre las rodillas. Algo inconfesable, como una gran náusea, parecía a punto de surgir de él.

Yo estaba sola, sola en un tren en marcha en plena montaña, rodeada por unos hombres que se preparaban a hacerme sufrir.

Pero ellos ignoraban que yo era invulnerable al dolor físico, que había corrido y dormido entre mi sangre, con el vientre desgarrado. Ellos no sabían que sólo el placer podía hacerme gritar.

Pero él... él Emmanuel tenía que saberlo... ya que... su rostro... aquel rostro familiar con el mentón agudo y la nariz violenta, era mi rostro, sobre unos hombros masculinos. Ahora esos cálidos miembros rubios que conocían el lugar exacto en que estaba mi corazón... ese cerebro móvil que había surgido de mi infancia... iban a ha-

cerme daño, porque un día el alma de Emmanuel había pertenecido a esos tres hombres, que lo tuteaban.

“¡Era una horrible profesión”!

El me había dicho estas palabras mientras me tenía entre sus brazos y su piel conmovida exhalaba un olor infantil.

Percibí con tristeza que, desde hacía un momento habían encerrado mi cuello en un lazo de acero, y que un punzón terminado en un ángel de plata me perforaba los senos mientras un dedo enorme se hundía lentamente en mi garganta.

Cada uno de los hombres cumplía con su tarea. Inventor de torturas las aplicaba concienzudamente, pero sólo una de ellas hizo brotar lágrimas de mis ojos y estremecer mi cuerpo.

A la luz de la mañana el rostro de mi amigo se había metamorfoseado poco a poco y ahora yo tenía ante mí el rostro del esposo abandonado y encerrado en “la casa Muerta”.

Pero yo sabía que Emmanuel no lo había hecho a propósito, y tuve piedad de él.

El Beso

PARA que el lector entienda hay que ser claro. Digámoslo con toda claridad: el protagonista se llama Leopoldo Vega, frisa en los cuarenta y cinco años, es de corta estatura, algo calvo, algo panzón, feo, miope, respetable, está casado con una mujer de su misma edad, tiene tres hijos ya crecidos, explica literatura en una universidad provinciana de la Argentina y, cuando le ocurrió lo que vamos a contar, se encontraba de vacaciones en España, solo y su alma.

Sí, hay que ser claro...

Pero de esos claros datos que acabamos de dar ya no podemos pasar, pues lo que ocurrió a Leopoldo Vega fué muy oscuro.

Los marcos pueden pintarse de blanco, y es lo que hemos hecho: a las telas hay que dejarlas como son, y ésta que ofrecemos es una tela tenebrista.

Casi en tinieblas estaba sumida la estación del ferrocarril.

Leopoldo, apoyado en una columna del andén, esperaba el expés a Madrid. ¿Qué estación? No lo sabía. Ni le importaba. ¿Aranjuez? ¿Toledo? ¿Salamanca? Tantos viajes, tantos trenes, tanto subir y bajar en las estaciones... Ya no sabía ni donde estaba.

¿Hemos dicho que Leopoldo estaba allí, en el paradero, antes de la madrugada? Se oía soplar el viento. A pesar del invierno Leopoldo sentía a su alrededor un grato ropón de aire cálido. No había, en toda la estación, ni una lámpara encendida. Las cosas que alcanzaba a ver eran las que amanecían como bultos grises del negro nubarrón de la noche. Gris un pedazo del cielo, gris el apeadero, grises los rieles, gris el vagón de la vía muerta. Pero había tantos matices de grises —gris pizarra, gris plomo, gris perla— que la vista se recreaba como ante un paisaje coloreado. Ese mundo gris lo conten-

taba: veía bien. Y eso que no llevaba gafas. El no llevar gafas —¡malditas gafas, de armazón negra, de vidrios espesos, que solían deprimirlo y avejentarlo!— contribuía a su felicidad. Sentía que había vuelto a ser joven, delgado, ágil, musculoso.

Por un costado del andén se apareció una muchacha, vestida con esa seda blanda de los paracaídas. Era bellísima como en un sueño. A su belleza, sin embargo, le faltaba algo. Quizá conciencia de sí misma, pues los rasgos reposaban con tal indolencia que parecían abandonar el esfuerzo de armonizar entre sí en una expresión de coquetería. Cualquier cosa podía ocurrirle a ese rostro. Por ejemplo: que se desvaneciera bajo la pluvial cbellera o que cayera como ceniza. Entretanto, era un bello rostro. Los ojos de esa muchacha miraban los de Leopoldo. O, mejor dicho, le miraban un ojo primero, después el otro. La mirada oscilaba. A la derecha, a la izquierda; a la derecha, a la izquierda... Un vaivén, un contoneo... Y Leopoldo sentía una oleada de placer que le subía desde los muslos. Bamboleo, balanceo. Sotavento, barlovento... Ronceando, escorando... Se sentía marinero, se sentía con un mar adentro. Y comprendió que lo que la muchacha estaba mirando no eran sus ojos, sino un pez que se paseaba —derecha, izquierda; izquier-

da, derecha— por la piscina de su calavera.

Leopoldo fué a dar un paso, pero apenas se movió lo detuvo la melodía de una flauta. Una melodía microtonal que se deslizaba como una voz, sosteniéndose y bemolándose en mínimos intervalos. El pie había quedado casi en el aire. Lo hizo descansar, y como la cabeza retrocediera una pulgada dejó de oír. (La muchacha lo miraba, lo miraba). Leopoldo adelantó la cabeza, y otra vez oyó un "piccolo" quejoso. La adelantó un poco más ¡y nada! Había perdido la onda. La buscó, moviendo suavemente el cuello. Y dió con la cara en ese sitio preciso del aire donde la música lo acariciaba tristemente. Quieto, quieto. No cambiar de posición. Allí, exactamente allí, y sólo allí, podía oír la voz del viento, como en *La mer* de Debussy. Manantial sonoro que brotaba continuamente de una abertura mágica del alba, y había que recogerlo en su mismo manar. La oreja, para oír, tenía que pegarse a esa abertura; así, siendo niño, tenía que pegar el ojo a una cerradura para espíar a la criada, desnudándose.

Inmovilizado por el deleite del sonido, Leopoldo hizo señas a la muchacha para que se acercara y pudiera participar del milagro.

—Más cerca.

Ella se acercaba, lánguida, lenta, linda.

—Más cerca, más cerca.

Leopoldo debió retirarse siquiera un paso, para dejar el sitio a la muchacha. Pero la codicia del sonido pudo más que la cortesía. No se movió. Quería seguir oyendo y también quería que ella oyera. Entonces tomó la cabeza de la muchacha entre sus manos —¡qué placer el de la cabellera en las yemas de los dedos!— y la juntó a la suya. Que las orejas, la de ella, la de él, se apretaran para que por sus agujeritos pasara el mismo delgado hilo sonoro. Y al recibir en su mejilla la mejilla de la muchacha —fresca como esa superficie de almohada que la cabeza del enfermo busca entre sueños cuando tiene fiebre— no pudo resistir la tentación: atrajo el rostro, miró su boca entreabierta y la besó, suave, largamente, hasta agotar su estremecimiento y sentir que los labios ya no se comunicaban más sorpresas. Y cuando se separó para poder besarla otra vez, con renovadas ganas, vió a un guardia civil que, parado junto a ellos, los vigilaba con gesto severo.

—¿Por qué la ha besado usted de ese modo? —dijo el guardia civil. Había algo infantil y cómico en su tricordio, no en su mirada.

—Pues, porque es mi novia...

Al mentir, Leopoldo pensó en su mujer, en sus hijos, y comprendió que el guardia no podía creerle, que no le creía. El se sentía joven, pero el guardia veía su cuerpo envejecido. Él mismo, como si se mi-

rara con los ojos del guardia, se vió envejecer. Más viejo se hacía él, más niña se hacía la muchacha. Un sentimiento de culpa, de vergüenza, de peligro vino a agitarlo. Tema de crónica periodística: el viejo y la núbil...

El guardia, con sorna:

—Ah, es su novia. Claro. ¿Están ya comprometidos? ¿Van a casarse?

—Sí, pero esto, a usted ¿qué le importa?

Mientras el policía fruncía el ceño, se echaba para atrás y levantaba un brazo, Leopoldo comprendió que había cometido un error. En vez de sobornar al policía lo había ofendido. Si los llevaba presos ¡qué escándalo! Porque acababa de reconocer que esa muchacha era una de sus alumnas en la Universidad. ¡Qué escándalo! El profesor, casado y con hijos, besándose con una de sus estudiantes. Escándalo en la Universidad, en el hogar, en el pueblo... Y la pobre chica... No, por nada del mundo había que permitir que el policía los llevara presos. Si era preciso, pegarle; y huir...

El policía gritó:

—Ah ¿con que no me importa? Pues verá lo que son las cosas: si me importa ¿ve? sí me importa. Y ahora mismo usted y la señorita me acompañan al cuartel de la guardia civil...

Entonces algo batió ruidosamente. Un ruido de postigo que se

golpea, al viento. Y Leopoldo sintió un gran alivio, como si de repente hubieran caído obstáculos y, blandamente, libremente, se abriera un camino. Sonriéndose (y con ganas de reír) dijo:

—No sea usted sonso. Todo lo que tengo que hacer, para que se mande usted a mudar, es despertarme.

No hizo más que decir esto y,

sin poder evitarlo, Leopoldo se despertó. El policía se había marchado. Pero ¡ay! tampoco estaba la deliciosa muchacha. Sólo quedaba, en esa madrugada de invierno en Madrid, el viento, que prendido al balcón del hotel seguía soñando con una flauta.

Ann Arbor, Michigan
Marzo 1956

S. O. S. Música de Jazz

A la memoria de
ROBERTO MARIANI

El primer contacto debe remontarse a 1929. Casi seguramente a las postrimerías del año:

S.O.S. MUSICA DE JAZZ
MUSICA DE JAZZ, MUSI-
CA DE JAZZ, S.O.S.

tal el aviso que publicaron los diarios —mañaneros y vespertinos— de aquel día. Acaso prepararan la plaza para un nuevo producto: tal vez anticiparan el título de alguna película popular.

Lo leí sin curiosidad ni interés. Tabletas para la neuralgia, calzados económicos o películas cinematográficas, no son lunas para mis mares. A la semana siguiente fueron las revistas, —todas las revistas de los siete días— que repitieron las

llamadas enigmáticas encerrando aquellos "Música de Jazz".

Durante largo tiempo el anuncio, o llamado, no volvió a publicarse o por lo menos escapó a mi observación. Un día sin embargo, al pasar frente a una casa de aparatos radiotelefónicos, oí vibrar en el altoparlante la voz profesional del locutor que encarrilaba sobre la misma rosa de los vientos aquellos intrigantes S. O. S., encerrando un triple "Música de Jazz".

En casa, por la noche, mi hermana comentaba el caso: Desde el lunes todas las radioemisoras del país habían propalado, tres veces cada una y con intervalos regulares, eso que a la postre acabaría por jerarquizarse tonada.

La insistencia subsistió hasta el domingo. Una semana completa. Luego ni radiodifusoras ni rota-

tivos ni semanarios, dieron señales del extraño mensaje. Los días rodaron su tanda sobre el tiempo y como ningún complemento viniera a dejarnos la clave, el silencio fué haciéndose olvido.

En una celda de la Penitenciaría Nacional me hallé de nuevo ante el enigma. Cuando después del golpe de estado en setiembre de 1930, el día 8 por la noche un amago contrarrevolucionario sacudió nuestro Buenos Aires, fuí detenido. Mera casualidad complicada con un talle inverosímil y dos labios milagrosos, hizo que —sin preverlo— me encontrara en la tolvanera de balas que iban y venían entre la Casa Rosada y el Correo Central. Pasado el ruido, no me valieron identidad ni explicaciones: concluí en el hospedaje de la calle Las Heras, precisamente en la celda 152, ocupada a la sazón por otro huésped. Hombre alto, canijo, barbirruco a pesar de su indudable juventud, me pareció afiebrado e indudablemente los nervios no le respondían del todo bien. En nuestra coincidencia de alojamiento sospecho una equivocación, pues a poco de mi llegada vinieron a buscarlo y los carceleros demostraron sorpresa al verlo acompañado. Pero lo que quiero señalar es esto otro: en una de las paredes de la celda, marcado con algún objeto duro —acaso un mango de cuchara— se leía en recuadro:

S. O. S. MUSICA DE JAZZ,
MUSICA DE JAZZ, MUSICA
DE JAZZ S. O. .

Cuando entré, interesado en observar a mi accidental compañero, no reparé en la inscripción; fué sólo minutos antes de que nos separaran cuando vi el letrero y en seguida el recuerdo de las publicaciones intrigantes estuvo a mi lado.

Miré al colega de infortunio y lo interrogué:

—¿Usted escribió eso?

—Sí, señor; ¿la conoce?

Miré de nuevo la leyenda.

—¡Cómo no! —respondí— la recuerdo perfectamente.

La llegada de los guardianes nos impidió continuar: venían a llevarlo. Nuestras miradas se cruzaron.

No sé qué vería en mis ojos, pero gritó ya desde más allá de la puerta:

—Usted que la conoce sabe que mi llamado nada tiene que ver con el *Hombre*, ni con el *General*. Usted sabe mi inocencia.

Casi un año más tarde tropecé en la esquina de Callao y Corrientes con el fugaz compañero de "mis prisiones". Caminaba hacia Lavalle. Bien vestido y cuidadosamente afeitado, al principio me costó ubicar su fisonomía; pero él a la pri-

mera ojeada me descubrió y enfrentó cordialísimo.

—¿Así que usted la conocía?

—En efecto. Conocía esa seña o llamada, pero sin haber logrado, ni siquiera intentando, penetrar su sentido.

Los ojos del hombre proyectaron decepcionado asombro.

—No me refería a eso —murmuró—; le preguntaba si la conocía a “Ella”, a “Música de Jazz”.

—Pero, ¿quién es “ella”?

—¡Usted tampoco sabe! Es claro, no podía conocerla. ¿Entramos a tomar algo?

—Encantado.

Entonces habló. Habló monorrítmicamente, construyendo sus frases como si organizara un discurso, recalando algunas expresiones, repitiendo otras, tal vez no muy confiado en mi comprensión.

—Una mañana como muchas, ni calurosa ni fría, anémico el sol, mesurado el viento. Mañana de septiembre, cuando los árboles renacen y las mujeres son más lindas. El microómnibus, a 70, se buslaba de tiempo y distancia deslizándose sobre el asfalto que une —es necesario usar los nombres antañones y hermosos— la Villa de Nuestra Señora de Luján y la plaza de la Victoria de esta maravillosa Santa María de los Buenos Aires.

Usted, hombre dinámico, metido en revoluciones y contrarrevoluciones, sufrido de cárceles, supersaturado de practicismo, pensará que

soy un romántico escapado de José Zorrilla. No intentaré defenderme pero no es romanticismo; es sensación de poesía. Recuerdo esa mañana, ese microómnibus, esa fugaz visión de mujer y sólo puedo evocarla así, románticamente si usted quiere; poéticamente preferiría decir yo. ¿En qué otra forma puede evocarse un trozo de música oído algún día en alguna parte y que se nos quedó en el alma y tenemos la certeza de que no volveremos a oír jamás? Aunque, ¿jamás? ¿por qué jamás? A lo mejor una mañana, una tarde, en cualquier pedazo de noche entramos en un “bar” de Callao, de Boedo, de Cabildo y la ortofónica nos sacude la alegría, nos hunde en el alma un disco del montón que nos va diciendo la música que no pensábamos oír más. En un café de Boedo, me sucedió hace muchos años algo así. Había entrado a llenar no sé qué soledad con un humilde cortado, cuando me fijé en la victrolera. Era una morenita alta y delgada. Recordé mis viajes a Córdoba y la amistad con una chica de Palermo que refugiada en Río de los Sauces se defendía a la desesperada del mal implacable. Una noche poco antes de su capitulación definitiva, me había hecho oír en el piano una pieza extraña, melódicamente sencilla, pero de rara intensidad, que no supo o no quiso nombrar. Aquella noche salí a las callejas desiertas del pueblito y vagué hasta cerca

del amanecer sin darme cuenta cabal de qué me transfiguraba, me embriagaba de tal manera y ahora, luego de años, esa muchacha proclive a la tuberculosis, deslizándose hacia Dios sabe qué males, me traía al recuerdo el perfume de aquella música innominada. En eso mi cabeza pendiente sobre la taza, se elevó de golpe. Aun hoy no me explico cómo pudo ser la coincidencia, pero la victrolera arrojaba sobre los tres o cuatro parroquianos desprevénidos la música que precisamente yo estaba escuchando en el fondo de mi espíritu.

(Bebió un gran sorbo de agua).

—Eso es, pero en el caso que voy a relatarle no me podría suceder lo mismo. Se trata de algo superior a un trozo de música, que puede volver a encontrarse. No es posible, lógicamente posible, hallar otra vez un trozo de crepúsculo, un espacio de alborada, que dejamos atrás en algún minuto estupendo; porque eso —el tiempo, la ausencia, el recuerdo— existen sin existir; mientras que la música, ¡bah! se la toma, se la atrapa en el pentagrama, en el disco, y es una presencia, una existencia definitiva.

Hizo otra pausa. Miró hacia la calle y luego de concluir su café y observar mis ojos fijos en él, prosiguió:

—Pero volvamos al microómnibus. Al subir, en Moreno, me ubiqué en el asiento de atrás. A la izquierda dormitaba una señora de edad. A

mi derecha... “Maravillosa”; voy a nominarla provisoriamente así: “Maravillosa”. Una muchacha que desearía describirle. Sería feliz, hablándole de sus ojos, de su boca, de sus mejillas, de su cuerpo, de sus manos, de sus ropas, mas no le daría una idea exacta. Apenas lograría darle un paisaje de tarjeta postal. Voy a expresarle esto nada más: una muchacha hermosa, como sólo puede serlo una muchacha muy hermosa cuando es maravillosamente hermosa. La miré un instante y créame que comprendí profundamente aquello de Baudelaire: “Hay mujeres bajo cuyas miradas uno desearía morir lentamente”. Continué mirándola sin disimulo, con insolencia, con impertinencia, como usted quiera calificarlo; porque a pesar del perfecto equilibrio de mi vida, del severo tensor que existe entre mi voluntad y mis actos, aquella necesidad de mirarla eludía mi contralor.

Ella no se percataba posiblemente de mi insistencia. Respaldada con laxitud miraba hacia afuera, distraída por el paisaje. Los pueblos iban quedando atrás: Merlo, San Antonio, Castelar... Al acercarnos a Morón una curva tomada violentamente la impulsó hacia mí. Sus ojos se clavaron en los míos y la exclamación salió de mis labios natural y espontánea:

—¡Maravillosa!

Sonrió ligeramente, me miró aún más, y yo sin transición insistí:

—No es galantería, no soy hombre de piropos. Pero usted es de una hermosura incomparable. Se lo habrán dicho muchas veces; sin embargo siento necesidad de repetírselo y agregar que es imposible ver a usted y no expresarle —con las mismas u otras palabras— lo que acabo de decirle.

Vino su respuesta, y con ella el deslumbramiento de su voz.

—Si creyéramos todo lo que los hombres nos dicen, ¡adónde iríamos a parar!...

Más tarde caminamos juntos por las calles polifonas de Buenos Aires. Nos vieron las doce en un restaurante de Corrientes, las diez y seis en un cinematógrafo de Florida y a las diez y nueve conversábamos al pie del "ómnibus", que la llevaría de nuevo a lo que me dijo —a lo que me mintió— era su pueblito.

Al estrecharle la mano quise decirle mi última impresión:

—Es usted un poema, es toda una sinfonía.

El coche marchaba ya cuando, asomándose, me gritó:

—Se equivoca, ¡te equivocas, eh! Cosa ligera y pasajera: "Música de Jazz".

Y luego de años sin haberla podido hallar nuevamente, convencido casi de que fué una alucinación, de que existió jamás, me duele haberla comparado con la música. Le repito: fué un trozo de crepúsculo, un cielo de alborada; no tenía asidero, la reiteración era imposible.

Pero en una esquina de la mesa, con disimulo que apenas me permitió descubrirlo, había dibujado a lápiz tinta el llamado absurdo:

"S. O. S. MUSICA DE JAZZ, MUSICA DE JAZZ, MUSICA DE JAZZ S. O. S."

No supe qué hacer. Decir algo hubiera parecido falso. Le dejé mi tarjeta sobre la mesa y salí.

II

Era por Agosto, el sol pálido no lograba templar la ciudad. Encerrado entre estufa y libros gozaba la tarde morosamente, cuando aturdió el teléfono.

—¿Con el señor Orense?

—Con él.

—¿El en persona?

Conoció su voz.

—En persona. ¿Cómo está usted?

—¡Ah! es importante eso, me ha reconocido. Tengo mucho interés en hablar con usted: de ahí que me haya tomado la libertad de llamarlo.

Convinimos encontrarnos. Cuando llegué estaba en la esquina y vino hacia mí, cordialísimo.

—Muy agradecido señor Orense. Ha sido gran bondad de su parte encontrarse conmigo. Lamento haberle perder su tiempo; pero intuyo que ama usted la conversación. ¿No es cierto que ama la conversación?

Sin duda yo amo la conversación, de modo que asentí. Entramos a tomar una copa y habló largamente,

constantemente; hasta creo que hubiera hablado igual estando solo. Por lo menos no gasté casi respuestas. Oí, nada más.

—Lo recordé ni bien puse pié en Buenos Aires; mejor dicho, entonces decidí llamarlo, porque durante todos nuestros viajes ha estado usted en mi recuerdo. En realidad no puedo olvidar nada relacionado con aquella pesadilla. ¡Mire que suponer mis dolorosos llamados sucias consignas de quién sabe qué intrínquilis político-social! Pero lo cierto es que usted estuvo también allá. —¿Lo condenaron o fué absuelto?— Pero estuvo allá. Existe, luego todo es verdadero. Su presencia física me era indispensable. No estoy seguro o muy seguro de lo que he vivido en estas últimas semanas. Me parece por el contrario, que sólo regreso de un mundo fantasmagórico. Y no estoy loco, si lo estuviera no podría insinuar la conjetura. Además usted existe. Hasta usted puedo seguir mi rastro, hemos estado juntos en prisión, conoce mi tragedia, con usted puedo plantearla, tal vez aclararla. Se trata de unas cuantas semanas, de dieciséis semanas posiblemente, en las cuales no sé si ha vivido de verdad o he padecido alucinación terrible. Maravillosa y terrible. Creí por momentos que toda mi vida había sido mero fenómeno alucinatorio: pero aquí está usted. Yo mismo aliento, ando, pienso. *Cogito ergo sun.* Sí, hasta que usted me

conoció todo tiene que haber sido. Y lo de estas últimas semanas también. El principio de ellas es natural, y no lo es sin embargo. Lo creo, le repito, mera alucinación. Escúcheme: volví a encontrarla como la primera vez. Subí al ómnibus en Moreno y la vi en el asiento de atrás. Me senté a su lado tranquilamente, sin exclamaciones ni gestos. Me acercó la mano y nuestros dedos se entrelazaron. No mencioné abandono, ni silencio. No quise averiguar por qué no contestó nunca a mis llamados. La miré simple, sencillamente, sin hablar durante no sé cuántos kilómetros. Usted no sabe lo que es mirarla. En su paisaje están todos los paisajes. En su belleza toda la belleza. Fuera absurdo alabar sus ojos, o su boca, o sus cabellos, o sus manos; porque ojos, boca, cabellos, manos, cada una y todas las partes de su ser físico son consecuencia o, mejor, inmanencia de su vida interior. Lo que ella irradia se pierde en lo infame.

X. observó su copa vacía y pidió otra. Yo lo miraba con curiosidad, tenso casi hasta la angustia. Imperiosa simpatía comenzaba a acercarme a su alma.

—Luego no nos separamos hasta hace... No sé cuantos días.— Estoy seguro de que visitamos juntos remotísimos lugares, rincones de todos los climas. Me ha quedado adentro una visión de nieves eternas,

de vegetaciones tropicales, de praderas y páramos, de montañas y llanuras, de océanos y ríos, de soles de fuego y lunas espectrales. Decidimos la partida como una sola voluntad, sin vacilaciones, de golpe, para iniciar rumbos, para quemar naves. Sólo me dió tiempo de llegar a casa, retirar algunas ropas, mis pinceles y partimos.

—¿Sus pinceles? —interrumpí.

—Mis pinceles. Desde el primer momento se interesó por mi Arte. No concibe la vida sin una más alta aspiración. Le aseguro que es asombroso: convergemos hacia el mismo ángulo, con idéntico fervor desde años antes de conocernos, diría que desde siempre. Convinimos así que desde un mismo plano, hombro contra hombro, ametrillaríamos el almenaje de los siglos. ¿Hace falta más? ¿Para qué analizar sentimientos? Su compañía es todo para mí. Necesito trabajar y que trabaje a mi lado. Sólo con ella concibo posible una amistad útil y fecunda. Cuando veo un cuadro, oigo una partitura o leo un libro, necesito hacerla participe de su gracia, y así Ella. Necesito que me impulse y exija, y a la vez impulsarla, exigirla. Tal vez haya una sola analogía para tamaño milagro: dos amigos que se aman. Nosotros éramos amigos. Marchaba a su lado ¡con qué orgullo! ¡Ah! No sé si usted comprende, pero es prodigioso encontrar de pronto que el amor está a nuestro lado. Andar al azar por un

mundo de sueños y sentir una alegría inefable e inesperada: sentir que Ella está a nuestro lado. Recién entonces es posible comprender aquello de Quevedo:

“Será cenizas, mas tendrá sentido. Polvo serán mas polvo enamorado.”

Sí, debo confesárselo: ¡Estuve enamorado de ella! ¡Y de qué modo! Fué cosa de paulatina saturación. Fué adentrándose en mí lentamente, a medida que la miraba, a medida que la oía. Aunque en verdad ya estaba enamorado de ella en el instante de conocerla. Fué de golpe y violentamente. Si, cosa instantánea y de ímpetu. Una fatalidad. Pero mi fatalidad es perderla. Ahora, ya ve: Estoy solo. Me ha abandonado, aunque dejando en mí —eso debo agradecerle—, dejando en lo profundo de mí, a la Poesía. Mi amor anda ahora por soterrados cauces, y hasta diría que estoy acostumbrado a ello, y él está acostumbrado a soledad y a numerosas experiencias y circunstancias. Es un amor antiguo, acendrado por amorfios, por ilusiones y desilusiones, por espejismos, por alegrías y por fracasos. Lo llevé siempre conmigo y en mí, aguardando un cristal como el suyo para envasarlo. Es un amor que nunca halló antes objeto. Y de pronto: Ella. —Aparece Ella frente a ese amor mío curtido de intemperies, nutrido de años, ahondado de soledad, y mi amor se alzó maravillado, la envolvió como una ola, asíó su imagen y me la sumió

en el corazón como un puñal o como una rosa, y héla aquí inundando mi alma, mis sueños, mi sangre, mi carne, mis huesos, mi pasado, mi futuro.

Calló. Su mirada fué hacia un diario que alguien leía en una mesa cercana.

—Con permiso.

Se puso de pié y salió, para regresar al instante con un ejemplar del vespertino.

—Vea, mire: “Una mujer de rara belleza fué hallada muerta en un paraje apartado”.

Continuó leyendo para sí, y de pronto:

—No ha sido identificada, su cadáver se exhibe en la morgue. ¿Vamos?

Impresionaba. Tenía una blancura de cal. Vacilé segundos, pero en seguida, resolví:

—No. Prefiero esperarlo. Mientras usted realiza esa diligencia yo llegaré a casa de un amigo, aquí cerca. Podemos encontrarnos dentro de una hora.

Se fué desalado. Quedé frente a mi copa, confundido y triste. X. irradiaba simpatía, su charla me encantaba. ¿Estaría trastornado? ¿Y si una de esas corazonadas inexplicables lo enfrentaba ahora con el cadáver de la mujer buscada? Salí a caminar unas cuadras, a respirar aire libre.

Cuando regresé, X. sorbía ya un café. Me pareció como derrumbado en la silla y ademán de convales-

ciente el gesto —más que ademán— con que me indicó asiento.

Permaneció silencioso, la mirada vaga, ya encontrándose con la mía, ya perdiéndose entre los demás parroquianos. Procuré quebrar la tensión.

—No era ella, ¿verdad?

Sus labios temblaron más resueltamente.

—No sé qué decirle —musitó—, dudo si era como la muerta. ¿Sabe? No la recuerdo. Puede ser y no. No me impresionó como tan hermosa. Es rubia y no puedo recordar si Ella lo era... Dígame ¿usted conoció a “Música de Jazz”?

—No creo.

—Estoy seguro entonces de que no. Si la hubiera conocido no podría dudarle. Su gracia estaría en usted definitivamente. Su “no creo” es en este caso negativa rotunda. Es lástima porque le hubiera pedido que viéramos la muerta... Pero ¡qué absurdo! Es ni la sombra de “Música de Jazz”, ni la sombra de su sombra. No es Ella. Me perturbaron ese olor, esa calle. ¿Conoce la calle de la Morgue? Se entra por Viamonte a un corredor para vehículos que es en realidad una calle cortada, la “Cortada de la Muerte”... Entré sin aliento, casi ni yo mismo, menos que una sombra de mí; acaso un puro cuerpo astral inerme frente a lo atroz. El empleado, un ente mecánico, descorrió la sábana. Si hubiera sido Ella me habría caído allí mismo. No puede

ser Ella. Y puede ser Ella, rígida, ineluctablemente rígida sobre esa camilla. No, no puede ser que sea Ella y sin embargo...

Aventuré una sugerión:

—Dé usted el nombre a la policía y que confronten las impresiones digitales.

Me miró, y creí que rompería a llorar.

—¡Ignoro su nombre! — Dijo.

—Ignoro su nombre —repetió— para mí era "Música de Jazz". "Música de Jazz" tan solo... Pienso que debo buscarla y encontrarla. Proyecto todos los caminos. Hasta he pensado en lo extraordinario: En la teosofía, en el espiritismo, en las magias. ¡He de encontrarla! ¿Conoce el mito del Eterno Retorno? ¡Ah! pero no puedo esperar miles de años, la necesito ahora y aquí, en esta existencia mía y en esta mi forma precedera de hombre actual. Necesito su voz, que tiene resonancias de bosques y caracoles marinos; su mirada bajo la cual se experimenta la sensación de que los siglos nos contemplan y bajo su influjo sólo queremos trabajar en cosas maravillosas y altas, capaces de permanecer inmutables frente a la eternidad... ¡Y sin embargo ni un rastro! Un pañuelo, un guante, una rosa dejados junto a mí me hubieran salvado. Desde ese diminuto vestigio habría partido con la voluntad minuciosa del geólogo que desde un trocito de cuarzo retrocede épocas y reconstruye eras. Un

guante, un pañuelo, el pétalo de una rosa suya y la tendría íntegra ante los ojos. Mi drama es más doloroso que el de Fausto: yo bien daría el alma a Lucifer a cambio, no de Ella ¡de una imagen de Ella! ¡Pero esto!... Por favor, deje usted que me vaya. ¡Déjeme, perdóneme usted que me vaya!

III

Al leer sus líneas decidí olvidar el cansancio de una jornada de tremendo ajeteo, y llegar hasta su casa.

Derrumbado en el taxi, la semipenumbra y el viento formularon el sedante. Fueron quince minutos que me valieron horas. Cuando el coche aminoró la marcha, ya en el barrio standard, y junto al cordón de la vereda el chófer husmeó los números, ordené parar.

Me dolió la impresión de la calle desierta, los pocos árboles en rigurosa fila, encajonados por casas gemelas y allá arriba el cielo baldío con una luna grandota bajo la que desfilaban nubes desgarradas y apresuradas. Recordé "Pequeño Cementerio Marino", y en seguida la Recoleta, aunque ésta es menos monótona y las casas de sus muertos tienen intención suntuaria y hasta arquitectónica; pero ¡éstos!: dos pisos, cuatro ventanas, una verja y pintura casi sin excepción gris u algún rosa y amarillo, también apagados, irremediamente tristes.

Me recibió una criada —del todo antiquísima—, que descontando mi identidad omitió hasta el saludo.

—Pase.

Esperaba entrar al pasillo lóbrego de estas casas municipales, flanqueado a la izquierda por el baño y la cocina, dos habitaciones iguales a la derecha y al fondo la escalera. Pero me detuve un momento sorprendido: las habitaciones eran ahora un gran halla, la escalera finalizaba ancha, embellecida por su nueva contextura de roble lusturado. Varias sillas, una gran mesa en el centro salpicada por libros y revistas, dos sillones de alto respaldo, enfrentándose a través de ella, algún otro mueble, en el rincón una breve columna añorando la escultura ausente y en la pared ancha un óleo de gran tamaño con su paisaje brumoso, admirable indudablemente, pero con un como desequilibrio o falta de algo. Tal vez para completarse, para haber sido logrado en plenitud, hubiera requerido una figura que lo animara. Hasta podría suponerse que fué realizado teniendo por eje una figura y todo el paisaje girara en torno a ese eje inexplicablemente escamoteado.

Fueron tres o cuatro minutos nada más, pero algo anormal me inquietó. La luz difusa arrojada por enorme pantalla hacia el techo, desde muy cerca del techo, creaba un clima irreal y el hall mismo lo era.

—¡Orense!

Me volví sobresaltado. X descendía los últimos peldaños. Fué mutuo e instintivo el abrazo.

—¡Orense!

Separó de la mesa un sillón y me lo ofreció. Fué al pequeño bar-heladera y extrajo una botella, cubitos y vasos.

—No lo esperaba. Era usted la última persona que esperaba, y no espero a nadie. A pesar de mi llamado, no lo esperaba.

Fué luego a sentarse con lentitud junto a la mesa y deslizó un vaso hacia mí:

—Beba.

Pronunció las b como si las expulsara. Terriblemente delgado, era fiebre sin duda lo que le brillantaba los ojos. La mano muy blanca, abandonada sobre la mesa, tenía algo espectral. Lo observé con afecto e inquietud a la vez. Los hilos grises que veteaban su cabellera, hermoseándose, hacían más noble el rostro afilado.

—Beba.

Llevé el vaso a los labios pero no pude beber. Mis ojos se detuvieron en el cuadro y vieron de nuevo que faltaba la figura. Era evidente: Toda su arquitectura, toda su composición giraba en torno a la invisible figura: sin ella no tenía razón de ser, perdía todo equilibrio. No quedaba espacio donde el pincel no hubiera trabajado. El lienzo íntegro era de una exacta unidad; pero precisamente esa exacta unidad re-

saltaba el misterio. Hasta se percibía cierto tono gris oscureciendo un trozo de césped que bien pudiera presumirse la sombra de la figura extrañada.

—¡Qué desconcertante! murmuré.

X. no se movió, su mano sobre la mesa era una mano muerta. Los ojos miraban fijos y los labios se entreabrían levemente como en una sonrisa.

—Es mío —dijo—. Un trabajo de años, absolutamente inútil; carece de sentido. Al paisaje lo vi hace tiempo no recuerdo dónde y lo realicé de memoria; pero otras cosas más debieron haber allí y no puedo precisarlas. Falta algo en el conjunto, algo que equilibre la unidad del todo. No debí colocarlo aquí como si fuera cosa lograda pero somos cobardes y no nos resolvemos siempre al fracaso.

Me paré y fué a mirar el lienzo.

—Es extraordinario —dije convencido—. Un paisaje real pero de una realidad tan irreal, que atrevería considerarlo la objetivación de un paisaje a través de la música. O más claro: Versión simplemente —y estupenda— de un paisaje musical.

X. se puso de pie, tenso.

—¡Sí! —exclamó, o gritó tal vez—. ¡Ud. lo ha descubierto! ¡Ud. me abre los ojos al secreto! ¡Un paisaje musical al que falta la música! ¡No haberlo comprendido! Es su paisaje, sin Ella. ¡Falta Música de Jazz! ¡Música de Jazz!

Es difícil imaginar voz tan desgarrada. Las palabras sonaban como combinaciones de oes y aes, salían de lo hondo de su garganta y parecían venir humedecidas en lágrimas.

—Usted lo ha descubierto —repetió—. Sin sospecharlo ha pronunciado el diagnóstico ineluctable: ¡falta Música de Jazz! Y es lo que faltará siempre en mi arte porque falta en mí. Ese paisaje lo habré visto con ella sin duda. Ella lo llenaba. Ella es lo que falta en el cuadro. ¡Dios mío! lo que no podré pintar nunca.

Entrecruzó los dedos y accionó con ambas manos unidas, duramente apretadas.

—Usted no comprende, no comprenderá jamás mi drama. Sabe como la conocí, sabe como la admiré y me apasioné. No podía aceptar que me hubiera abandonado. Es de una crueldad terrible abandonar a un ser, no ya a un ser humano: a un ser. Pienso en quienes abandonan a un perro por ejemplo, y afirmo que cometen el más abominable de los crímenes. Quítese la vida, pero no se le deje suspendido entre la vida y la muerte en una agonía infinita, de a lo mejor toda la vida. Quisiera saber qué roce psíquico o físico me borró de su mundo. Cómo pudo decir "hasta mañana" y no volver más. Si hubiera sabido que era la última tarde, la hubiera mirado de otro modo, no me hubiera ido por las

calles sotorriendo mi dicha, soñando quién sabe qué sueños. La hubiera retenido en mí, llevado conmigo, y su imagen y el sonido de su voz me acompañarían ahora como un perfume o una melodía. Y no quiero dudar de su sensibilidad. Imposible aceptar que no vió mi amor, que no lo intuyó tras mi balbuciente fervor, tras mi desmañada adhesión —porque junto a ella fuí todo yo balbuciente y desmañado—; imposible aceptar que careciera del instinto primario de cualquier mujer que lo sea, para no comprender que había entrado en mí, que estaba en mí.

He gastado mañanas y tardes y noches casi completas esperando la llegada de los ómnibus que vienen del Oeste, escuadriñando entre los viajeros o estirando el cuello para huronear el interior de los que siguen hasta Once, en un afán desoladoramente vano de reencontrarla. Y reencontrarla hubiera sido mi inmortalidad. Un retrato de "Música de Jazz", era lo sólo que pedía mi Arte para realizarse. Ud. ve que no firmo mis telas. ¿Para qué? Hubiera firmado mi Gioconda. Y he esperado, desesperanzado, pero atento, más de lo que humanamente puede esperar un hombre. Buscar es agonizar. La he buscado como nadie buscó nunca a alguien. He visitado desde Moreno hasta Mercedes todos los pueblos. He vivido diez, quince, veinte días, según su importancia, en cada uno de ellos.

En donde hay un periódico he publicado avisos, los mayores avisos, toda una página, hasta las dos páginas centrales:

MUSICA DE JAZZ - ESTOY
AQUI - S. O. S.

y alquilé espacio en cada una de las estaciones y coloqué carteles enormes que dijeron también eso todos los días de mi estada inútil. Y esperé en las estaciones a la hora de los trenes, en las plazas cuando la retreta o el paseo vespertino, asistía a romerías y a bailes y a reuniones en los clubes sociales y a las misas de las iglesitas y a la salida de las misas. Y a los velatorios. Y visité chacras y estancias y pregunté cuál era la más hermosa del pueblo y la conocí y comprendí entonces que naturalmente Ella no podía ser del lugar, ni conocida en él siquiera. Averigüé si habían sucedido dramas pasionales o suicidios de mozos enamorados pero me refirieron casos tan anteriores que su participación no era tampoco premisible.

Y esa no es toda la anchura de mi tragedia. Cuando alguien amó o ama, sabe que su amada está en Buenos Aires, o en Baltimore o en Cristianía; pero está, sana o enferma, amante o indiferente, leal o indecorosamente infiel. Y puede, o podría, ir a ella y besarla o hundirle

una bala entre las cejas, según la vorágine racional o irracional de su pasión. Yo, en cambio, no tengo ni el consuelo de un retrato suyo. Los críticos de algunas exposiciones mías se mostraron propicios, y la naturaleza también lo ha sido conmigo sin duda porque más que el conocimiento está en mí el instinto del Arte. ¡Pero jamás pude realizar un retrato suyo! De memoria, a pura prodigiosa memoria pinto paisajes dilatados y complicados, sin embargo las líneas de su rostro o el color de sus ojos no los puedo aprehender ni remotamente y he concluído por confundirme ante la superposición de imágenes y colores en que ahora la pierdo.

A veces me detengo sobresaltado (casi digo despavorido) porque entreveo una silueta, un rostro, una mirada, o menos: un ademán y aunque estoy seguro de que no es ella, no lo estoy de que así fueran su silueta, o su rostro —¡su rostro no!— su mirada o el ademán entrevistados. Porque el fuego y el infierno es eso: no su pérdida, sino el desvanecimiento de su imagen. Amarla y no concretarla. Pensar que existe y no lograr evocarla en el recuerdo ni reconstruirla en la imaginación. Saber que ha sido, *que es* en algún lugar de la tierra, en nuestra proximidad acaso, y no es en nosotros... ¡Y la noche! ¡El pavor de dormir! La sueño desde que cierro los ojos hasta que los abro, y sin embargo, ¡no la sueño! Vamos por

una avenida de eucaliptos. Mis pasos se ablandan junto a la música de sus pasos para dejarlos llenar solos el silencio. No hacen ruido sus tacos, cantan la alegría de llevarla. Miro hacia adelante, o a un costado, o al más alto de los ramajes, y siento junto a su presentida proximidad, a su proximidad, el terror. El pavoroso terror. El inmisericordioso terror. Hasta que heroicamente me vuelvo ¡y no está su rostro! Y desciendo la vista a la altura de su cuerpo y también se me escapa como si se desmoronara; y sus pasos resuenan en el asfalto y tamborilean torturantes en mí, me estiran como torniquetes los nervios. ¡Si hasta la sangre me duele bárbaramente en las arterias! Arrojo por sorpresa una mirada a sus pies y ¡no están! no están aunque siento que está su cuerpo y que sonríen sus ojos y sus labios, felices en mi compañía. Viajamos a veces en mi coche. Voy sólo atento a la carretera, consciente de la responsabilidad de llevarla. Le hablo sin volverme. Me inspira cosas altas y hermosas y las digo con palabras que nacen espontáneamente rotundas, precisas, exactas en semántica y en tiempo, sin posibilidad de sinónimos que las superen, siempre las más dignas, como no pueden ser de otro modo consagradas a Ella. Y me contesta. Habla armoniosa, apasionada, elocuente, consoladora, reconfortante. La voz viene de Ella como una brisa fresca... ¡Pero se

quiebra a milímetros de mi oído! En alguna pendiente giro la llave y detengo el motor para que el coche se deslice en silencio. Ella continúa. Dice cosas que deben tener resonancias de siglos. Que deben oírse rarísimas veces en el mundo. Cosas capaces de melificar toda la vida y toda la muerte. Pero no llegan hasta mí. Yo permanezco vacío, en el desvalimiento de un ciego en medio del paisaje!

No se dirigía a mí. Hablaba para sus sombras, lejano, la vista fija en el cuadro obsesivo. Tomé mi sombrero, los guantes, el sobretodo y sin despedirme salí a la calle. Anduve por entre las casas del barrio standard con la sensación de que caminaba entre bóvedas. Algo estrujaba mis entrañas. Sentía profundamente que estaba viviendo de nuevo un instante remoto, olvidado en la prehistoria de mis recuerdos.

Paraguay y Talcahuano

El sol se le antojaba un diminuto y ardiente enemigo. Sus ojos revisaron con la minuciosidad acostumbrada las tres esquinas que desde la suya veía. La ferretería, rojo, amarillo, negro y violeta el cartel que anunciaba con indecorosa seguridad una marca de pintura. La casa de departamentos de enfrente donde todos los días observaba los mismos rostros abundantes entrar camino a sus dormitorios afables, bien pintados. Y el terreno baldío donde a veces, en la hora que el sol castigaba con tal fuerza que parecía que iba a incendiar los papeles abandonados, se cobijaba bajo unas latas para dormir la siesta.

Y a su espalda el carrito con revistas, y más atrás la librería. Nunca se había detenido a observarla con cuidado, pero ese día se acercó. Los tomos eran de cuero azul, con letras doradas. "Las Paradojas..."

—¿Qué hacés, negro, te ha dado por los estudios?

Se dió vuelta con energía, con los puños cerrados. Después sonrió. Era Carlitos, el mandadero.

—¿Qué decís?

—Bien, bien...

Sin decir palabras comenzaron una lucha silenciosa y ardiente. Los brazos buscaban la cintura, las piernas buscaban otras piernas para hacerlas caer. Prosiguieron, sin conseguir voltearse, hasta que el calor los rindió.

—Basta ché, no doy más...

—Bueno, largamos.

Santiago, el hijo de la mercera, los miraba con luminosa admiración.

—Hace calor...

—Sí...

Carlos lo palmeó con una sonrisa. El Negro le rascó la nuca, pero sin distinguir el límite entre la caricia y la lucha, se trenzaron de nuevo.

—Basta Negro, que estoy cansado...

—¿Basta?

—Sí, ché, ¿qué te pasa hoy? No doy más.

El Negro lo soltó, no sin haberlo castigado por última vez en las costillas.

—¡Qué bruto! —murmuró Carlitos, alejándose.

—¿Te vas, ché?

—Sí, ahí viene tu viejo, vos sabés que no le gusta que andés jugueteando...

Ante estas palabras Santiago, el hijo de la mercera, se escabulló camino a la tienda.

—Vos no rajés. Quedáte que no te hace nada.

Achicó los ojos para que el resplandor del pavimento no lo cegara.

Sí, allí llegaba su padre. Como hacía unos minutos, cuando Carlitos lo sorprendió con una broma, cerró los puños. Hasta ese momento no había medido su desprecio. Su padre vestía un overall azul desteñido que no lograba comprimir la extensión monstruosa del cuerpo. Se volcaba la carne bajo el cinturón, entre las tiras de lona que pasaban por los hombros.

El rostro esférico, impasible, lucía un tono mate usado. Era ése el rostro indio que tantas veces había estremecido al Negro. Eran esas manos gordas y pacientes las que lo castigaban a la menor respuesta, al menor gesto. Pero eso había sido antes. Ahora, reducido por completo por el peso excesivo, su padre se limitaba a mirar, detrás de los párpados pesados, pero el Negro

podía insultarlo, sacudirlo sin que hiciese nada. Había comenzado a hacerlo después que lo tuvieron preso. Fué por haber trepado a la azotea de la librería y haberse desnudado frente a las mucamas de los otros edificios. Como un mono ardoroso, desnudo y agitado, había danzado un extraño ritual en la azotea donde el alquitrán de las juntas se fundía por el sol. La policía esperándolo abajo, los días de detención, habían sido molestos trámites posteriores de ese acto soberbio y solitario.

Todavía faltaban unos minutos para que llegase su padre. Era increíble el tiempo que tardaba para recorrer una cuadra, arrastrándose penosamente, como una vieja draga en un río cenagoso.

Volvió a mirar los libros: "Las Paradojas de Míster..." desvió la mirada.

—Vení, ¿ahora me tenés miedo?

Santiago se acercó con una sonrisa en donde se ocultaba el temor.

—Cuando venga el viejo lo dejamos vendiendo revistas y nos vamos al baldío. ¿Querés?

—Bueno.

Jadeando penosamente llegó su padre.

—¿Te quedás cuidando las revistas? Yo me voy un rato al baldío.

Sorteando un tranvía cruzó en diagonal hasta la esquina opuesta. Santiago lo seguía. Pero tenía miedo. Su madre, la mercera judía, le había dicho muchas veces que no

anduviera con el Negro, que tuviera cuidado, que el Negro ya era un muchachote mientras él era un niño.

Por una escalera subieron el paredón. Pero antes de pasar descubrieron otro inesperado visitante; era un hombre con gorra, no muy mal vestido, con una bolsa bajo el brazo. Buscaba entre los desperdicios, elegía alguna lata para tirarla luego. De entre los yuyos sacó un cartel amarillo: "Circo Stevanovich. Todos los días dos funciones." Lo miró con cuidado, lo plegó en cuatro y lo metió dentro de la bolsa. En seguida se dirigió hacia el muro. Santiago saltó precipitadamente a la calle, el Negro lo siguió, pero una vez en la vereda lo tomó del hombro.

—Esperá te digo... Sale por la puerta del otro lado...

Así fué. Entraron al baldío. Corrieron, se escondieron detrás de una gran lata.

—Aquí está más fresco —dijo el Negro.

Santiago sonrió tenuemente. El Negro repitió las palabras y le tomó una mano.

—¿Viste que está más fresco?

—¿Déjame querés? No me gusta...

—Vamos... vamos... ¿qué te crees que te voy a hacer? —Lo cacheteó suavemente pero Santiago retrajo la cabeza.

—Mañero habías sido, ¿eh? To-

má, tomá para que no seas cajetilla...

Santiago se fué corriendo, protegiéndose la cabeza con las manos.

El Negro le tiró una lata que lo golpeó en las piernas. Dando un alarido de espanto Santiago subió el muro y se dejó caer a la calle, perseguido por una risa fuerte.

El Negro se levantó con fastidio, ajustándose las muñequeras. Siempre llevaba esas oscuras muñequeras de cuero. Lo afirmaban, lo ajustaban a sí mismo.

Desde allí podía observar con comodidad la casa vecina. La veía de otro modo, no como un objeto más, distinguido vagamente durante diez años. Desde el baldío se la veía más erguida y poderosa. Subió la pared con parsimonia y se dejó caer al otro lado. Repentinamente acudieron a sus oídos las palabras escuchadas tres días antes.

—Los del primero se fueron a Mar del Plata... Está la chica que limpia nada más.

Atravesó la calle y sin vacilar entró por la puerta principal. El ascensor estaba abajo y apretó el primer botón.

Todo transcurría velozmente, como si hubiera entrado en las secuencias de sus sueños, esos sueños tumultuosos que lo acometían todas las noches, esos sueños que temía porque no le pertenecían.

La puerta estaba abierta y la mucama, de espaldas a él, barría el

piso del comedor. El Negro cruzó la sala y se metió directamente por el largo pasillo.

—¿Quién anda? ¿Quién anda?

La voz lo sobresaltó, llenándolo de un miedo inquieto y vivo, sordo y temible. Escuchó la puerta de entrada que se cerraba bruscamente. Desesperado entró a un dormitorio y tomó lo primero que estaba a su alcance: un pantalón gris con rayas más oscuras. Algo así como una algarabía se iba distinguiendo del ruido de los tranvías y de los gritos de los vendedores ambulantes. Co-

rrió velozmente por el largo pasillo, derribando algunos libros de la biblioteca, abrió la puerta de entrada, siempre con el pantalón debajo del brazo y bajó apresuradamente la escalera. Se detuvo antes de llegar a la mitad. El policía de la esquina entraba en esos momentos acompañado por la mucama. Se escuchaban silbatos y silencio. Entonces corrió hacia arriba, corazón ahogado, piso tras piso hasta llegar al último.

Se detuvo, aguardando, mientras se ajustaba las muñequeras.

Juan María Gutiérrez y la Tradición del Juicio Literario

HACE ahora justamente ochenta años Juan María Gutiérrez recogía en volumen su estudio sobre Juan Cruz Varela (1876), que había anticipado en forma fragmentaria en el "Correo del Domingo" (1864) y, tras un largo intervalo, en la "Revista del Río de la Plata" (1871). Esa investigación sobrepasa la esfera biográfica, pues se extiende al ambiente intelectual y artístico durante la crisis del gobierno patrio, entre la anarquía y la dictadura. Gutiérrez, amigo de Varela, actor e historiador del período evocado medio siglo después, examina la sensibilidad del medio y la época con una dilatación de perspectivas que eran entonces insospechadas. Incluso hoy no podemos prescindir de las amplias miras que revelan su pintura e interpretación de aquel confuso tiempo postrevo-

lucionario. El vasto cuadro abarca la atmósfera cultural de la Colonia, precaria urdimbre de calcos y formulismos, cuyo derrumbe político se opera en 1810, aunque persiste la descomposición del orden social en que se apoya. Tal andamiaje salta a la vista tan pronto como cae la casta de oidores y corregidores porque el privilegio y el vicio correlativo en la cultura —el artificio—, se resisten a desaparecer ante la estratagema de cambiar de usufructuario. Gutiérrez denuncia a los que "creían conciliable la revolución y la independencia con el mantenimiento de los instrumentos caducos de la esclavitud y tutelaje colonial". Son esos mismos aspirantes retrógrados que reaparecen cíclicamente en nuestra historia quienes falsean la savia creadora del saber y la belleza. Gutiérrez

teorizante de las "condiciones estéticas del arte verdaderamente humano", analiza aquella época a través del seudo-clasicismo rezagado y de los tempranos brotes románticos, apenas perceptibles bajo las fanfarrias de los cantos marciales. Sobre la formación humanista de nuestro ilustre crítico, semejante en muchos aspectos a Andrés Bello, gravita un maduro criterio social que le permite adentrarse en las obras del espíritu, apreciándolas desde sus raíces transindividuales. Busca la fisonomía nacional aún informe, dentro de normas universales aplicadas a la tradición americana de la que se constituye en docto vocero.

Pues bien, tanto por la contextura doctrinaria como por tratarse de un testimonio insustituible, la ojeada retrospectiva de Gutiérrez representa el punto de arranque de la crítica literaria en nuestro país. El cambio de ideas, usos y costumbres, el menoscabo de las prerrogativas coloniales en beneficio de la austeridad republicana, corresponden según su esquema demostrativo, al ascenso de nuevos gustos literarios: anuncian la única posibilidad de una genuina cultura, es decir, nutrida de historia. En el bloque monográfico se funde la semblanza del Alfieri criollo —clásico y liberal— con un panorama del teatro y de las letras locales. Estas eran formas rudimentarias, más bien producto de incubadora o pre-

ceptiva, que dictado de la caótica realidad circundante. Gutiérrez describe allí el mar de fondo todavía lleno de resabios virreinales en pugna con las renovadoras ráfagas del sentimiento popular. Muestra cómo los ideales de la Revolución de Mayo, afianzados por la guerra de la Independencia y debilitados por las contiendas civiles, suscitan conflictos entre las convicciones e intereses de los grupos heterogéneos que se disputan el poder. ¿"Tiene o no influencia en la economía social la palabra rimada del poeta? ¿Es éste iniciador, o simple trompeta sonora de lo que todos creen ser bueno y conveniente en un momento dado? ¿Bajo qué forma se presenta más atractivo el verso ante la razón y las pasiones públicas?" Esta primera toma de conciencia crítica que ensaya Gutiérrez se yergue por espacio de medio siglo como un hito aislado en nuestra historia literaria. No tiene antecedentes salvo los agudos atisbos de Echeverría, de quien fué albacea intelectual, apasionado intérprete y divulgador. Su libro sobre Varela inaugura aquí la cadena de fundamentales eslabones de la exégesis literaria. La lenta sucesión de los tramos posteriores, acusa a la distancia el rumbo certero de aquel sondeo precursor.

*

Angel Acuña prepara hace años un estudio sobre los "Orígenes de

la crítica argentina", del que ya vieron la luz extensos y documentados capítulos. También Roberto F. Giusti abordó en un enjundioso trabajo la revisión del género desde el movimiento romántico hasta 1932. Rafael Alberto Arrieta, evocador de Florencio Balcarce y de su época bajo la influencia de Byron, examinó la situación de nuestras letras a raíz del arribo a Buenos Aires en 1827 de Pedro de Angelis y José Joaquín de Mora, ambos contratados por el gobierno de Rivadavia. Luego enriqueció tal serie de estudios con finas precisiones sobre el modernismo literario. Esos aportes y otros nada desdeñables, actualizaron la primera compulsión de aliento que Ricardo Rojas emprendió treinta años atrás en su "Historia de la literatura argentina" (1917). Este vasto cuadro de conjunto pone a prueba su consistencia de ensayo retrospectivo incluso en tanto incita a puntualizar y completar aspectos parciales.

De cualquier modo cada nueva búsqueda erudita atestigüa que la reflexión crítica aplicada a las cosas del espíritu, despunta en nuestro país desde los albores de la Independencia. Desde entonces, bajo un clima de tumultuosa disputa entre doctores porteños y caudillos del interior, asoma en círculos y salones el anhelo de una expresión poética independiente. Según Arrieta, el común denominador "literatura nacional" debió haber sido em-

pleado por primera vez en Buenos Aires en un artículo anónimo a fines de 1823. El impulso emancipador surgía del pueblo pues abarcaba todas las esferas desde la política hasta la homogénea voluntad de romper también la servidumbre en el dominio del arte. Por su virtud aleccionadora, conviene consignar particularmente ahora esta unidad de inquietudes cívicas e intelectuales de Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mitre. Los promotores de la Asociación de Mayo meditaban, discutían y actuaban simultáneamente. Eran a la vez creadores e intérpretes de la conciencia histórica argentina. La cultura era asimismo para ellos la historia de la "libertad creadora", cuya doctrina formularía Alejandro Korn un siglo después.

Dentro de aquel grupo de eminentes precursores se recorta con inconfundibles contornos la figura de Juan María Gutiérrez, quien coloca aquí la piedra fundamental de la crítica literaria. Erudito, bibliófilo, autor de la primera antología americana, emigrado durante la tiranía de Rosas, ministro de Urquiza, recopilador de las obras completas de Echeverría, fué designado miembro correspondiente de la Academia española, pero su repudio al vasallaje colonial y la prevención a lo que Alberdi llamaba intento de "recolonización literaria" lo movió a devolver el diploma. Gutiérrez era un maestro de la misma lengua

que le servía de vehículo elocuente a su celo emancipador. Miguel Cané, glosando el conflicto de conciencia, anotaba intencionadamente: "No recuerdo qué francés decía, después de la guerra de 1870, que se sentía tan arrepentido de haber empleado algunos años de su vida en aprender el alemán que, para desquitarse, lo empleaba exclusivamente para pensar cosas desagradables...". En cuanto a Juan María Gutiérrez —acotamos nosotros— sólo podía producir desagrado en la península entre la gente indocta, pues empleaba el español al servicio de sus afanes superiores de cultura, como lo reconoció Menéndez y Pelayo. Su hispanofobia de naturaleza política, común a la generación del 37, reproducía el hipercriticismo de un Larra a través de la sensibilidad de un patriota de América.

¿Qué leían los jóvenes fundadores del Salón Literario de 1835? Basta abrir la "Autobiografía" de Vicente Fidel López. La devoción a los poetas y narradores románticos es unánime: Víctor Hugo, George Sand, Lamartine, Musset, Chateaubriand. Junto a la preferente lectura de los autores franceses, ejercen influencia Espronceda, Byron, Walter Scott, Schiller, Manzoni. Deslumbran en distinto grado aunque predominan los temperamente reflexivos. Alberdi, Echeverría y Gutiérrez confiesan idénticas predilecciones en materia

de poesía culta, aun cuando los dos últimos escritores barruntan además la emoción del pueblo cuyo instinto revolucionario de 1810 adivina a lo lejos una soberanía literaria. El descubrimiento del hombre y del paisaje nativos suma poco a poco espaciados islotes de intuición que en espíritus de la clarividencia de Gutiérrez y sus cofrades, trasciende a planes de organizar el país. Aquellos lectores de Montesquieu, Vico, Lammenais, Leroux y Guizot estudian la historia sobre la marcha de dilemas políticos y sociales. Desde el destierro añoran la patria mientras estructuran programas para ejecutarlos a su retorno con la experiencia reunida, premio que el destino negó a Moreno y Rivadavia. Literatura y militancia cívica se confunden antes y después de Caseros. Creación de héroes familiares a la pampa y reflexión sobre la originalidad americana son entonces movimientos pendulares. Entre tanto el sentido crítico no baja la guardia. Alberdi razonando su prevención contra el gaucho, distingue la rusticidad de la barbarie. Gutiérrez refiere que los hijos de la ciudad apartaban la vista de la llanura "por no encontrarse con la barbarie personificada en el gaucho, cuya influencia sobre la prosperidad del país no comprendían". Más tarde Mitre se opondrá a la oposición inflexible pues "entre nosotros la crítica no puede asumir el tono dogmático que usa en

los países que han formado su literatura".

*

Pedro de Angelis, europeo al fin, había revisado archivos y juntado papeles de la colonia. Aquella época estaba todavía demasiado cerca cronológica y afectivamente de sus irreconciliables adversarios. La conspiración latentes de los intereses de adentro y afuera impedía a los patriotas, incluso a los más ilustrados, discernir las tendencias opuestas que habían minado el orden virreinal. La moral de lucha obligaba a negarlo en redondo. De ahí la insólita imparcialidad de Gutiérrez, uno de los puntales de la Asociación de Mayo. Sin deponer su beligerancia contra el régimen colonial en el terreno político, conservaba la serenidad necesaria para rescatar el "pasado utilizable". A diferencia de sus intransigentes amigos, Gutiérrez exhumaba actas y memorias anteriores a 1810 que para el ardor de la contienda emancipadora eran mamotretos inservibles. Competía con De Angelis en la terca y deslucida labor de anticuario. Pero mientras aquél perseguía fines "restauradores", Gutiérrez reunía una copiosa documentación con miras democráticas. En efecto, evidenciaba los antagonismos puestos frente a frente durante la colonia. Exhibía el sordo choque entre la mentalidad liberal —

resistencia clandestina — y el enquistamiento burocrático. Por un lado la corriente de ideas europeas, filtradas pese a la censura más o menos encubierta y por el otro la presión retardataria, tardío vestigio del aislacionismo de la Contrarforma que segregó a España espiritualmente de Europa. Gutiérrez desenterrando memorias, particularmente las del Virrey Vértiz, contribuyó a mostrar las fricciones que hicieron posible las asonadas precursoras de indios y mestizos, las cuales prepararon el clima de 1810. De esas rebuscas extrajo los fundamentos de su americanismo, irrupción de lo popular que entrevé cuando destaca la musa de Bartolomé Hidalgo y las sugerencias de la poesía gauchesca. En el justiciero ensayo que Alberdi consagró desde París a Gutiérrez afirma: "Colaborador de Echeverría en los trabajos de la reforma social argentina, lo acompañó también por sus trabajos intelectuales en el de formar el gusto de su país en la literatura moderna llamada entonces "romántica" (1878). Cuando Groussac subestimó arbitrariamente el estudio sobre Varela no supo o no quiso ver la lucidez discriminativa con que Gutiérrez se le había adelantado. Nuestro hombre de letras puso de manifiesto las etapas del tránsito de la afición cortesana y formalista a la montonera romántica. ¿No asoma ahí la fisonomía popular y nacional, unida

al fermento de una democracia aún en estado de nebulosa?

*

No ambicionamos detenernos aquí en una minuciosa reseña de los escritores argentinos que dilucidaron problemas literarios desde la generación romántica hasta ahora. Enumeremos algunos rasgos salientes en torno a la trayectoria del juicio y el gusto. Durante la organización nacional persiste la silenciosa labor de exégesis gracias a la cual se descubre la significación de "Facundo", "Amalia", "Martín Fierro", "Santos Vega", "Fausto", "Excursión a los indios ranqueles", "La gran aldea". El juicio estético y el juicio histórico se confunden en tales apreciaciones muchas de ellas polémicas. Dejan traslucir la sensibilidad de los contemporáneos frente a ciertos antagonismos que ocultan la clave del pasado: ciudad y campaña, federales y unitarios, europeizantes y nativistas, neo-clasicismo de minorías y sentimiento popular post-romántico. Los hombres público a pesar de los graves negocios de Estado, permanecen atentos a la actualidad bibliográfica. La inquietud nacional y universal vibra en los redactores de "La revista de Buenos Aires" (1863-1871). "Revista del Río de la Plata" (1871-1877), "Nueva Revista de Buenos Aires" (1881-

1885). Sarmiento en su cruzada en favor del libro, yacente por abandono en el desván de algún edificio público, vocifera: "Una biblioteca es una institución y no un anexo. Un ministro sí que es un anexo". Y a renglón seguido emite opiniones que llevan el peso de su autoridad. Vélez Sársfield al parecer murió sin haber leído una novela. El gran sanjuanino en cambio elogia a Zola y a Galdón, y protesta porque George Sand y Daudet tienen menos lectores que Paul de Kock. Pero peor es el aguardiente —concluye— fundando la "moral de las novelas inmorales". Dos insignes críticos franceses gravitan sobre los hombres de la generación del 80: Sainte Beuve y Taine. Los libros del primero constituyen una de las lecturas favoritas del presidente Avellaneda; en cuanto a la influencia del autor de "La filosofía del arte" llega en forma directa al lector porteño, aunque se hace sentir más severamente a través del magisterio de Paul Groussac, terror de los cultores del floripondio. Santiago Estrada, Navarro Voila, García Mérou y Oyuela, desde puntos de vista diferentes, atraen la atención del público sobre las novedades bibliográficas sin excluir el auge de la novela naturalista. Algunas desusadas colisiones en materia de crítica trascienden de la prensa a la tertulia del club y apasionan el ambiente sosegado de la "gran aldea". Nos referimos a la sonada

controversia que sostuvieron Eduardo Wilde y Pedro Goyena sobre poesía. "La Biblioteca", la temible revista de Groussac, cumple los dos años de conscripción reglamentaria, tiempo suficiente para adiestrar a una "clase" de literatos.

Con el advenimiento del modernismo la literatura nacional refleja el ritmo de la naciente ciudad cosmopolita. Acompañan al estreno del siglo xx las ínfulas renovadoras de una juventud iconoclasta. Nuevas teorías del arte sirven de ariete polémico al gusto refinado de decadentes y simbolistas. Ráfagas de esteticismo parisiense llegan a los cenáculos porteños —"El Ateísmo", entre otros—, desde donde se atacan las reputaciones de los escritores consagrados. Representan un nuevo cónato de independencia espiritual en el Río de la Plata. La revista "Ideas" (1903-5), plataforma del modernismo literario, inaugura una sección de crítica sin compromisos, franca hasta la irreverencia. Acerca del libro de Lucio V. Mansilla titulado "En vísperas", Alberto Gerchunoff, todavía adolescente, no ahorra salidas de tono, dignas por otra parte, del disparaje elegante que cultivaba aquel dandy, virtuoso de la conversación como lo fué su comentarista. Estallan como cohetes de ingenio los juicios lapidarios de Abel Chanton, Juan Pablo Echagüe, Roberto Bunge. Aquellos muchachos de veinte años retozaban subiéndose a

las barbas de los patriarcas de las letras. Casi al pie de la necrología de Cané proclamaban un desacato hoy inexplicable. Tales desplantes juveniles tenían en las páginas de la revista "Ideas" el contrapeso de ilustradoras encuestas y medulares ensayos sobre las doctrinas filosóficas y estéticas más en boga por entonces. El aristocratismo de la moral nietzscheana, el socialismo evangélico de Tolstoi, la fantasía esotérica de Maeterlinck, el patetismo eslavo de Andreieff, eran analizados y controvertidos junto con la paradójica reivindicación de Oscar Wilde a propósito de la crítica creadora. José Ingenieros, Emilio Bécher, Atilio Chiáppori, José León Pagano, Mariano Barrenechea y otros jóvenes escritores propagaban un nuevo concepto literario desde la revista de Manuel Gálvez. Otro tanto, aumentado aunque incorregible como índice de fervor vocacional, habría que decir con respecto a la revista "Nosotros", a la que traspasaron los colaboradores de "Ideas", sumándose renovados contingentes a lo largo de cerca de cuarenta años. La crítica, vocación de ambos fundadores, Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, fué objeto de preferente atención en sus páginas donde se turnaron informados y expertos intérpretes de libros. Multitud de artículos, ensayos y notas, fuera de resonantes encuestas como las organizadas con motivo del poema de Hernández y la titulada

"nueva generación", suscitaron un fértil cambio de ideas.

Mientras tanto la reflexión estimativa aguijonea las controversias en torno al postmodernismo. Treinta años atrás sufren una brusca baja, entre otros valores, la evasión cosmoplita y exótica así como también las filigranas gratas a los sedicentes virtuosos del estilo pulimentado. La caída en lo artificial y especioso por alergia al filisteo, resulta ya entonces una postura desacreditada. Quedan al descubierto los lugases comunes sobre la técnica innovadora del verso, la rehabilitación de metros y acentos, etc. Contra el escamoteo de la música verbal pero vacía, surge el reclamo de un lirismo decantado vuelto hacia el misterio y lo maravilloso. Sobreviene el paso de la novela psicológica al realismo social, recalando esto último. Ahora bien, la crítica argentina, poseída de conciencia histórica, recoge y prosigue la lección de Gutiérrez. Adapta su estímulo a las exigencias de la literatura actual donde el sentimiento inspira recelos si no está al servicio de la fantasía creadora. Recargaría pues demasiado esta reseña la nómina circunstanciada de los aportes sucesivos al esclarecimiento de preceptos y tópicos desde las vísperas del surrealismo hasta ahora. Basta recordar el saludable contrapunto promovido entre nosotros por la prédica de Ortega alrededor de la "deshumanización del arte",

inclusive el torneo dialéctico al margen de la poesía pura. No menos decisiva fué la influencia que ejerció en sectores especializados el magistral libro donde Amado Alonso estudia a Neruda y descubre los pliegues de su poesía hasta las más recónditas proliferaciones. Esa introducción al método estilístico abrió nuevos caminos a la crítica, liber de preconceptos moralistas e intelectualistas, atenta a la realidad histórico-social sin desatender lo privativo de la literatura, es decir, los valores estéticos.

De un cuarto de siglo a esta parte sucesivos órganos agruparon a escritores que no coincidieron en la misma posición ideológica y artística si bien contribuyeron a renovar el aire del ambiente local. "Inical", "Martín Fierro", "Proa", "Claridad", "Valoraciones", "Sagitario", "La vida literaria", "Babel", "Columna", "Correo Literario", "Argentina Libre", "Cabalgata", "Contrapunto", "Cursos y Conferencias", "Davar", "Realidad", "Buenos Aires Literaria", "Comentario", "Ciudad", "Contorno", "Ficción", son algunas de las publicaciones más significativas donde la crítica literaria ha recibido un mayor impulso. Debe citarse en sitio aparte a la revista "Sur", que ya ha cumplido veinticinco años de vida, a lo largo de los cuales abrió sus páginas a candentes debates sobre la crisis contemporánea y la inteligencia

acosada por los inquisidores del siglo xx. Digno de mención es el "Boletín del Instituto del Libro Argentino" por haberse especializado en el comentario bibliográfico y por haber descubierto el punto de convergencia entre los intereses profesionales —autor, editor, librero— y el interés del público.

Todas esas hojas batalladoras complementan la módica acogida que se le dispensa a la reseña de libros nacionales en los grandes diarios así como también en los magazines de mayor circulación. Lo im-

portante es ver en todas estas tribunas de mayor o menor formato, las fases de germinación del juicio literario y el ensanche de la capacidad valorativa. Dichos órganos prolongan un esfuerzo secular que persiste pese a la indiferencia del medio. Esteban Echeverría firmó el acta bautismal. "El señor Juan María Gutiérrez —escribió— es el primero que haya llevado entre nosotros a la crítica literaria el buen gusto que nace del sentimiento de lo bello y del conocimiento de las buenas doctrinas".

F. J. SOLERO

Eugenio Cambaceres y la Novela Argentina

ANTES de luchar con los dioses, el hombre debe entenderse con la vida. Sobre todo, en ámbitos culturales donde las posibilidades que tiene para realizarse se efectúan sin los ritmos que propicia una tradición, la actividad del espíritu, el acomodamiento a un *status* en el cual la palabra ha adquirido, no el significado que le confiere el uso más o menos preciso del ser que la frecuente, sino la armonía de esa palabra con cuantas la sustentan y conciertan en el futuro.

La primera relación, pues, del individuo consigo mismo es lo vivo, lo circundante, expresado en la esfera estética, o aun, meramente relacional, gracias al vocablo. Sólo en el instante en que las cosas tejen un nombre, dejan de ser caos, cobran sentido, meta. Cuando ellas lucen nombres, existen. Ya no es la materia inerte, primitiva, silenciosa; es el coloquio entre el mundo y el hombre, es la correspondencia

anidada en la intimidad. Cuando ésta vibra, y el individuo yace en la plenitud de los hechos vivientes que lo poseen y por los cuales, a su vez, es poseído, solamente entonces, el hombre trasciende y se vuelca en el río del espíritu, empieza la transobjetividad (Hartmann), su marcha por el andarivel divino. Es únicamente ahora cuando el ser se personaliza y combate con Dios. Un combate en el que la perennidad del amor cobra su más preciosa recompensa. Aunque, en verdad, se arriba a *esto* en el momento en que la existencia ha roto los diques de nuestro afán, y cuando éste se ha deslizado en una zona donde el ímpetu no padece trastornos y la libertad es, por sí y ante sí, serena pujanza.

Mas, repetimos, para ir a ese diálogo no basta alimentar una comprensión filosófica o bordar sus asechanzas, sino extender un relleno en el cual afirmarse. Se objetará

que el concepto de gracia, culpa o redención, nada tienen que ver con la historia o con las implicaciones de una cultura. Que el individuo-en-razón ya mora en Dios y, por consiguiente, supera grados. Pensamos lo contrario. Decimos que el hombre se asume como ser sólo por conquista, por un recobro de libertad, que perdiera al entrar en la vida, donde no es libre. El hombre conexasión a la vida es una criatura despojada de razón, sin metafísica, con reservas para elaborarla, pero en disponibilidad. Hay tensión, pero no realización. Pues la vida es un dominio en el que el hombre deja un jirón de su cuerpo cada hora que pasa, y donde, a medida que transcurren los acontecimientos, pierde su alma —lo único que cuenta. Sólo al extraviar ésta totalmente, podrá sentir el soplo del espíritu y penetrar, entonces, en el cerco de Dios.

Mientras tanto, el hombre es un sonido perpetuo, una confusión de palabras que, inseguras, repite para hacérselas familiares. Vale decir, que el rótulo inicial de las cosas es una ubicación, el principio de un entendimiento, a partir del cual se urdirán conceptos más o menos afinados y progresivamente categoriales de inteligencia. En suma, que no basta percibir el roce del vocablo, es forzoso que éste sea vigente. Mal podemos mencionar siquiera grandes palabras, mientras no nos las hayamos incorporado. En tanto nos sean extranjeras. Cuando lo na-

tural sea que al hablar de Dios lo hagamos, no como un término más en nuestro vocabulario, sino cual presencia, impuesta por su comprensión, por el fulgor que irradia su cercanía.

Mas, para ello, habremos de entendernos primero con la vida, necesitamos que no nos sea adversa, no debemos enfrentarla en una actitud de esclavos o rebeldes. De esclavos que no han aprendido a limar las cadenas que los aherrojan, y de insumisos que ignoran la causa de su querrela, desconociendo el horizonte que les aguarda al abrir las puertas de sus celdas.

Al mismo tiempo, para llegar a un estribo categorial, debemos aprehender al máximo las vertientes que nos ofrece la existencia, y no desaprovecharla en cada uno de sus minutos. Es decir, que cuanto más entremos en la vida, más fácil nos será salir de ella, y, lo más valioso, sin artificios de ninguna naturaleza.

La vinculación del arte con la vida sólo cabe acentuarla en un terreno omnicompreensivo, en una mutua incorporación de elementos externos e internos. El arte es ejecución de vida, es el sector en el cual lo viviente acrece su caudal y a través del cual consiente un drenaje que hace posible la trascendencia, el avecinamiento de la divinidad. Lo interno es la aptitud para valorizar raudamente la cosicidad, y lo externo es esta cosicidad penetrando en el círculo de la aptitud.

Ahora bien, el nexo entre esos dos opuestos se da por la palabra, efectúase por medio de un símbolo eterno. La escritura, su efectividad, exprésase tanto en una zona lírica como terrígena. Dejemos aquélla, para familiarizarnos con ésta.

El cosmos de la prosa, a partir del siglo xvi derramóse cada vez más acentuadamente en la novela. Podemos asentar que el estallido lírico vuélvese cada día más restringido, hasta culminar en el siglo xix con los maestros de la novela —Dickens, Galdós, Balzac—, género éste que a principios del siglo xx comienza a sufrir un descenso, debido a que la crítica lo carena, señala quistes, limitaciones, enfermedades más o menos incurables. Es cuando la novela —Proust, Joyce, Svevo— empieza a ser el resultado de un experimento. Su arte es puesto en discusión, y se practica el análisis. La novela deja de ser fenómeno colectivo, para transformarse en el vehículo de un hombre, en labor de montaje, en que el estilo tiene más importancia que la idea —salvo raras excepciones—, y en que si, en algunas oportunidades, predomina esta última, se encuentra condicionada por rechazos, técnicas, discursividad, por la retórica de la anti-retórica, o viceversa. Claro que dicho cuadro es o pertenece a Occidente. América se halla excluida de esa planificación. En América se cumplen otros signos, otros avatares. Así, en Estados Unidos sur-

ge, contemporáneo de Dickens, Melville, con su *Moby Dick* (Mientras se escribe *The personal history and experience of David Copperfield the Younger* (1849-1850), reducido a una cariocinesis sociológico-sentimental, *Moby Dick* (1851) encarna el mal, la aparición de una lepra a la que se debe desvanecer, so pena de ser domeñado por el infierno mundanal); Hawthorne, cuyo concepto del pecado, vertido en *The Scarlet Letter* (1850), es algo más que una explicitación religiosa, mientras que su paralelo, Thackeray, publica por esos años *Vanity Fair* (1847-1848) y *Rebecca and Rowena* (1850), ambas enraizadas en problemas caseros y conseguidas merced a la originalidad y al "humour" de su autor; Jorge Isaacs, cuya *María* (1867) aparece cuando en Europa se eterniza *Crimen y Castigo* (1866), de Dostoiewsky. Mientras en *María*, bajo la capa de un romanticismo sui generis se plantea nada menos que la ronda sabática de una nihilidad americana, la frustración del amor americano, aquélla se patentiza en un mecanismo de redención, en la fe sin velos derramada sobre el prójimo. *María* es un túnel con una salida gris, a cuyo extremo se halla la muerte, la decepción; *Crimen y castigo*, es una habitación con muchas puertas secretas y perceptibles al predestinado, que abrirá aquella que lo hará dichoso. Inclusive, surge *The purple land* (1885), de

Hudson, contemporánea de *Lo prohibido* (1885), de Galdós, de problemáticas tan disímiles. Y, más acá, *Kangaroo* y *The plumed serpent*, de D. H. Lawrence, y en nuestro continente, *Doña Bárbara*, de Gallegos, *Sartoris*, de Faulkner, *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, distantes en posiciones, objetivos, éticas.

Como se ve, el trayecto de la cultura permite una evolución de las formas y un ataque a las mismas de las cuales América está en apariencia ausente. Porque el dilema de América, en el asedio de la expresión escrita, es diferente al exteriorizado en Europa. Las presiones de las escuelas románticas, naturalistas, modernistas, existencialistas, neorrealistas, etc., en América, aun captando influencias, sufren una conversión. Ya no es aquello, es algo distinto. Porque los ritmos de realización son desiguales. Mientras en Europa se ha salido de la vida, para volver sobre ella merced a la interpretación, en América aún se está en la existencia, sin concesiones lúdicas, tomándola tal cual es, con su inocencia, primitivismo, realidad. América es el continente que debe hacerse, y que, por tanto, no puede ser recreado sin el paralelismo de la creación. Pues para que ésta se afirme debe concitar una ósmosis de lo vital. La vida tiene que convertirse en espíritu. Allí donde la vida se advierte en bruto, cualquier interpretación

que se haga, será frustránea. No puede ingresarse al espíritu sin el nacimiento del equilibrio. América aún no lo ha conquistado. América es todavía una campana a la que se sacude con un badajo de madera, incapaz de provocar agudas resonancias. Su rumor es un sonido singular, pero no plural, y lo que arroja a las costas de la palabra escrita —a la estética en general— es un latido corpóreo mezclado con materias adventicias, que consisten en capas culturales adheridas a ella por las cargas procedentes de Europa. Para que América salga de esa tierra de nadie tiene que admitir, en primer término, la vida, y hundirse después en ella sin concesiones, con la torpeza, la embriaguez y el heroísmo que la existencia le ofrece de continuo.

¿Cuál es el género que con mayor urgencia invoca los anhelos del hombre contemporáneo a través del vocablo escrito? Hemos dicho que la novela. La novela es su treno, su comunicación con los demás, con la mundanidad, y la liberación de su yo, coartado por la red infinita de sus penurias. También hemos dicho que en América dicho género se cumple de manera distinta. ¿Qué papel le cabe a nuestro país en la formación de ese sino estético y de qué modo expresa la vida que le incumbe? ¿Cuál es la personalidad que en sus orígenes ha suscitado esta pregunta y, si se quiere, este compromiso? A ello vamos.

Eugenio Cambaceres nace en Buenos Aires en 1843 y muere en París en 1888. Tal se llama quien inaugura entre nosotros el quehacer novelístico, y ésa es la época. Nacido en pleno atuendo rosista, es testigo de la reorganización urquicista, asiste al entronizamiento de Mitre y atisba en la lejanía la gigantesca tarántula que habría de evocar en 1890 Julián Martel en *La Bolsa*.

No es mucho lo que escribe y hasta puede aventurarse que bastante morosa despierta su vocación. Pasados los treinta y cinco años. Y lo que crea reduce a cuatro libros: *Pot-pourri* (1881), *Música sentimental* (1884), *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887).

Pero qué libros, qué fuerza inaudita, qué desgarramiento sombrío, qué libertad en el idioma, qué desenfado, qué vigor en el retrato de sus personajes, en las descripciones. Parecería que en lugar de una pluma manejase un lápiz rojo, que va trazando con huella violenta un perfil de mundo, un acecho de hombre desesperado ante lo que le rodea, ebrio de una distensión demoníaca que lo agarra de súbito, y a la que no puede contener, porque es más poderosa que cualquier coerción, que toda valla. Las palabras emanan a borbotones, casi sin concierto, con un desprendimiento de cometa trunco, sin belleza, pero dominando con la virilidad de su

gesto, con la hombría de su verticalidad.

Cambaceres es el primero de nuestros novelistas, y, singularmente, adecuase de la manera más natural con lo que recibe de la vida. Ésta es para él un enajenamiento, en el que bracea con una pasión exenta de interpretaciones, sin la trampa —pues su sinceridad le impide vivir del préstamo intelectual— del cerebralismo, del esteticismo. En cierto modo, es el pivote en torno al cual hay que ordenarse para comprender esas dos ramas que, desde los inicios de la novela argentina, comparten y se disputan las preferencias de quienes rastrean y se forjan a través de cuanto nos envuelve. Son dos líneas notorias, y que muy bien pueden obedecer a características universales —ya no históricas—, como la diurnidad y nocturnidad, el aristotelismo y platonismo, la extraversion y la introversión del alma. Las dos líneas que encontramos son las de la relatividad y la búsqueda de lo absoluto.

En aquélla, la vida se toma en su inmediatez, sin fórmulas; en ésta, la existencia es asida como engranaje susceptible de ser interpretado. En la primera, la vida es un arraigo, no una pretensión; en la segunda, es un útil, para, de allí, trepar a un *encimamiento*. En la primera, si se toleran estructuras disímiles, las mismas padecen la punzadura de dentro, de la vida, el rechazo paulatino y común del ámbito fiscal-

zador; en la segunda, la indagación es una tentativa racional, que prescribe de antemano cualidades y calidades no universales, sino occidentales, como ser gracia, redención, intelectualización del mundo, apertura del logos, etc. Lo que necesita ser adquirido, es captado originalmente, y se le aplica, luego, a la vida circundante. En tanto la relatividad de la vida nos da, por catarsis, la gracia y la redención, lo absoluto nos lo hurta, porque no son realidades primariamente nuestras, sino conseguidas.

En ese derrotero, la novelística argentina se arracima en conjuntos netos. En una de las corrientes podríamos incluir *El matadero*, de Echeverría; *La gran aldea*, de Vicente L. López; *Juan Cuello*, *Juan Moreira*, *La mazorca*, *Los montoneros*, *Santos Vega*, de Eduardo Gutiérrez; *La Bolsa*, de Julián Martel; *Libro extraño*, *Perdida*, de Francisco A. Sicardi; *El casamiento de Laucha*, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de Roberto J. Payró; *El mal metafísico*, *La maestra normal*, *La pampa y su pasión*, *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez; la trilogía integrada por *Destinos*, *Eva Gambetta* y *Mercedes*, de Julio Fingerit, quien, en el Prólogo a la primera declara, explayando su concepción mundanal, ampliada posteriormente en *Realismo* (M. Gleizer, Buenos Aires, 1930): "En esta novela se emplea un lenguaje llano, muchas veces zafado, como el habla

de mi pueblo, que he adoptado. Llamar al pan pan, y al vino vino, como se dice..." (Nótese: el esteticismo vendrá después: esta posición es un correlato de la vida, y propende a esa desorientación del lector culto ante la selva novelística argentina y americana: atonía, vulgaridad, falta de brillo, carencia de estilo, incomunicación... En suma, obnubilación de espíritu); *Los caranchos de la Florida*, *El inglés de los güesos*, etc., de Benito Lynch; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*, de Roberto Arlt, quien, en "Palabras del autor", presentación de *Los lanzallamas*, entre otras manifestaciones, confiesa: "Se dice de mí que escribo mal. Es posible." "El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que a algunos de ellos: Escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas." Podrían agregárseles, *Lago Argentino*, novelita rotunda, de relieves poderosos, de Juan Goyanarte; *Madre América*, de Max Dickmann; *El río oscuro*, de Alfredo Varela; *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; *Cayó sobre su rostro*, de David Viñas...

La otra corriente, o absoluta, estaría puntualizada, a manera de hitos, por *Esther*, de Miguel Cané (padre); *Ley social*, de Martín Gar-

cia Mérou; *Redención*, de Ángel de Estrada; *Fiesta en noviembre*, *Los enemigos del alma*, *Chaves*, de Eduardo Mallea (excluimos de esta parcelación *La bahía de silencio*, obra ejemplar, polémica y angustiada, cuya orientación reflexiva la justifica en lo extra-novelístico); *La invención de Morel*, de A. Bioy Casares; *Las ratas*, de José Bianco; *El estruendo de las rosas*, de Manuel Peyrou; *Los ídolos*, *La cosa*, *Los viajeros*, de Manuel Mujica Láinez; *Rosaura a la diez*, de Marco Denevi; *La casa del ángel*, de Beatriz Guido; *La fatalidad de los cuerpos*, de H. A. Murena...

Los ejemplos podrían amplificarse, admitiéndose interferencias, integraciones mutuas, pero sin impedir lo diferente, lo distinto. Pero, salvando errores aproximativos (imputables, además, a singularidades psíquicas, temperamentales), en ambas afluencias hay variantes bien precisas, que no dan lugar a vacilaciones en cuanto a la exteriorización de un juicio.

Cambaceres acepta la vida, lo relativo. Más aún, esta vida, este cuadro movedizo y cambiante que nos rodea. Para Cambaceres, el hombre es un ser plasmado en la existencia, qu toma de ésta aquello que lo satisface en mayor o menor intensidad. Marcado por la temática zoliana, cree en el estallido crudo y definitivo de los hechos. Excluyendo el camino de la esencia, vuélcase en el de la existencia. Y recoge

de ello una visión impura, con la sensación del asco, del nihilismo.

Pueden anotarse en el tránsito de sus libros numerosas frases en las cuales asoma el descreimiento, el desdén. Y, no obstante, en ocasiones resplandece, como atenuando ese querer *incrustarse* en la trama crujiente y onerosa de la vida, una luz que permite vislumbrar la verdadera sustancia que conformaba el alma de Cambaceres.

"Soy de gustos difíciles en materia de amistad, el único sentimiento en que creo con la fuerza ciega del fanatismo; el único que, siempre a mi paso por la vida, he encontrado arriba de todas las miserias que el torbellino humano levanta del egoísmo corrompiendo el corazón, como corrompe las aguas de un lago cristalino el torrente que las agita y revuelve el lodo que reposaba en su fondo." (*Pot-pourri*, VII.) Es decir que, para él, situado en el plano inclinado de lo relativo, donde soplan los vientos más destructores, aun existe una esperanza que lo arranca de sí mismo y le permite descubrir el cielo. Hasta su aspecto físico lo torna materia delicada, desemejante de la impiedad que vibra en sus obras. "... el lacio cabello castaño se tiende sobre una frente de notable blancura, como todo el cutis facial; anima los ojos singular atractivo de afabilidad en la mira risueña, propicia y viva en la mirada risueña, propicia y viva; pero el toque fisionómico que

más atrae la atención es un abundante y largo bigote rubio de guerrero galo, que cae a ambos lados de la boca con cierta burlona fiereza atenuada por la finura y el esmero..." (Arturo Giménez Pastor).

Pero bajo esa frente y en esa mirada se ahonda un análisis cuando no implacable, por lo menos de una crueldad irónica, en la que reptan los escorzos viboreantes de una concepción desengañada del universo. Se dirá que Cambaceres, educado en los cánones occidentales, repudiaba los de su tierra, reaccionaba de tal modo por motor selectivo, por la sensación de gruesa divergencia que exhumaba entre el mundo europeo y el argentino-americano. Pero esto significaría arar la superficie. Recuérdense las expresiones que estampa en *Música sentimental* el que narra la historia de los amores de Pablo con Loulou, sobre el continente europeo, en el que entra, por supuesto, Francia, París. Las veces que la pluma de Cambaceres dibuja una opinión, ésta se afinca en una motivación ética, o, en su defecto, teñida de escepticismo. Todo lo ve mal. "...; el imperio de un egoísmo absoluto; de ahí la relajación moral; de ahí la degradación de la especie, tanto más grande y más completa, cuanto mayor es el grado de civilización que se alcanza." (Cap. I.) "Y, como siempre la vanidad vive en el fondo, para estorbar que alce el gri-

to, fuerza es que medie una razón de estado: o que hablar importe una infamia, si es que no ha nacido uno del todo feo, o que, hablando, se exponga a que le rompan el alma, ejemplo mucho más práctico. ¡Pobre humanidad, siempre así, siempre chiquita!" (Cap. VI).

Lo relativo le permite a Cambaceres establecer diferencias. Su temperamento lo lanza, además, a afirmaciones que en esa época se podían recoger en muchos autores franceses en boga. La guerra francoprusiana había abierto una brecha por la que se filtraba un aire desolador, que Cambaceres, por su cultura y psiquis, husmeaba en sus libros, pero que éstos, al vehiculizar sus pensamientos y sensaciones, fructifican en el síndrome amargo de la sociedad argentina de 1880, con todas sus bajezas y oropes y casi ninguna virtud. Cambaceres cree en lo que ve, y lo que tamiza de sus observaciones —él, que en la Convención Constituyente de la provincia de Buenos Aires (1871) presentara un proyecto "escandaloso", reducido a la síntesis siguiente: "El Estado no tiene religión, no costea culto alguno.", y que en la Cámara de Diputados (1874), ha denunciado los fraudes electorales de sus correligionarios— es, ciertamente, deleznable.

Lo relativo para un alma como la de Cambaceres, tenía que rebelarlo ante el panorama de esa estulticia general de los hombres y la,

torpeza de las cosas que le tocaban a diario, con su derroche vanilo-cuente y su burda imitación de esa misma civilización a la que condenaría en sus obras. Pues aceptar lo relativo, suscita el juego dramático de los hombres que se comprometen con la realidad y hacen de ella su razón de existencia. Ahora bien, cuando la vida de uno se halla en juego, uno no puede jugar, *tiene que jugarse*. Entonces, denuncia. Y cuando termina la denuncia, queda la santidad última de la muerte. Cambaceres, si no sabía, al menos practicaba ese aprendizaje, en el que, ni cabe ponerlo entre paréntesis, no olió rosas. Se dijo de su literatura que pertenecía a las regiones en donde la buena educación exige los servicios de una higiénica sole-dumbre, se le tildó de soez y escatológico, cuando no, sin ambages, de inmoral. Empero, algunos salieron en su defensa, entre ellos Martín García Mérou.

En el largo artículo que le dedica bajo el título de "Las novelas de Cambaceres", expresa: "Los que se han detenido inmoderadamente sobre los cuatro o cinco términos, crudos de las obras de Cambaceres, se dan por satisfechos y fallan sin apelación. Sus dientes se mellan sobre el hueso que no alcanzan a romper; son jueces que dictan su sentencia sin estudiar el proceso. Porque para juzgar a un autor, en efecto, no basta tachar en el conjunto de su obra alguna escena de

realismo implacable, alguna palabra que escandaliza a los oídos pudibundos, como no basta para juzgar a un hombre examinar la conformación de los dedos de su mano o de la forma de su pie. "(*Libros y autores*, Félix Lajouane, Buenos Aires, 1886, págs. 77, 78). Y, más adelante: "Y, estudiados en conjunto, estos libros de que nos ocupamos, revelan cualidades extraordinarias, están dotados de un valor propio, y resisten a todas las pruebas, porque aun despojados de los atavíos del artificio, o contrariando algunas disposiciones del arte, queda materia en ellos para despertar el interés o el aprecio". (Ob. cit., pág. 78).

Lo que García Mérou entendía con su percepción crítica, a pesar de hallarse embanderado, como novelista, en otro campo (piénsese en *Ley social*, cuyo protagonista, Marcos Villamar, urde su vida en escenarios continentales —Madrid, París—, y en la cual se emplea un lenguaje vacuamente estético, rehuendo el *vos*, y que presenta, al abrirse el volumen, una cita de *La coupe et les lèvres*, de A. de Musset), no lo supieron comprender los coetáneos de Cambaceres, la "clase" a la que pertenecía.

Extrañamente, sus libros tuvieron un éxito que podríamos calificar de popular, agotándose las ediciones con rapidez vertiginosa. Que, como habrá de suponerse, si bien buena parte de ello estribaba

en el escándalo de una literatura que no era precisamente la que podían leer las novias en las pos-trimerías pacatas y convencionales del siglo XIX americano, había algo que superaba a ese clima nefando, y que ha permitido que Cambaceres subsista, no obstante sus defectos y fallas, y transcurrido el momento en que en algunas de sus creaciones veíanse retratados ciertos contemporáneos suyos. Pues lo que salva la sede novelística de Cambaceres es su pujanza, el lírico estruendo realista que cunde en sus páginas y que, obviando distorsiones idiomáticas y sintácticas, hacen de su menester literario una provincia lúcidamente medular y jugosa.

¿Cómo es posible que algo impregnado en el olor cuantioso de la vida nos sea extraño? Por ello, a nosotros, que de la vida argentina hacemos nuestra felicidad, estas novelas de Cambaceres, no pueden írsenos de las manos. Sus experiencias forman parte de nuestras almas, con su frescura, ingenuidad, nihilismo (que, en último término, resuélvese en afirmación, no de búsqueda, sino de cita con lo real), su particular enfoque del ámbito envolvente.

¿Cómo distraer ese capítulo VI de *Pot-pourri*, en el que se satiriza la maniobra política que, so capa de republicanismo y democracia, sólo simboliza en América la befa de los más simples deberes civiles y

fomenta la prosecución del caudillismo, disfrazado con la máscara pulcra de la civilización actual?

Si los cuatro actos que componen ese capítulo son, a veces, no burlones, sino hirientes, es porque son reales, están apoyados en una realidad que aún no ha llegado a un plano purgativo, y en donde lo impostergable es, justamente, lo que se agita en torno nuestro. ¿Por qué desdeñar la política, pues? Y Cambaceres no la ignora... aunque la denoste y le ponga banderillas. Más aún, le sirve de trampolín para, una vez más, decir su verdad, aun cuando sabe hasta qué punto ofende las normas de una sociedad, no civilizada, sino temerosa y mendaz. Pues esa farsa que se desarrolla en *Pot-pourri*, no deja de ser —siendo nacional— fenómeno americano, y a todos aplicable por igual. Cambaceres cierra el capítulo de este modo: "Y aquí concluye el cuarto y último acto de la función representada con el nombre del señor Pueblo y a la que ese señor Pueblo no hace otra cosa que asistir desde los balcones de su casa, protestando escandalizado de que le adjudiquen la paternidad de tan detestable farsa, como protestaba el señor Rossini desde un palco de los *Italiens*, al desconocer a su hijo predilecto transformado por la Patti en un curso de vocalización.

Salvos, por supuesto, los respetos debidos al arte y al talento de la artista: la Patti es una *diva*,

mientras que nuestros cómicos políticos no pasan de ser una *masa di cani...*" (*Pot-pourri*, VI).

Pot-pourri (*Silbidos de un vago*) es la primera novela que publicó Cambaceres. Escrita a vuela pluma, difunde a través de un leve esbozo sentimental, los hervores que sacudían el alma de aquél. Salpicada de expresiones cotidianas y francesas, en una mezcla en donde la extranjería de muchos términos y frases no turba su lectura, es de todas sus obras, aquella en la cual la ligereza y el sarcasmo se entretajan con mayor liviandad, no inmersos aún en las aguas del escepticismo y la negación posteriores.

Evidentemente, este único libro no hubiera bastado para cimentar un porvenir literario, o la atribución de un papel protagónico en la novelística argentina, pues su desenfado y el troje argumental hacen de *Pot-pourri* más un *scherzo* que un fresco, en el cual se han observado ciertos cánones. Claro está que para Cambaceres los cánones no significaban nada. Hace de ellos un guiño que arroja al suelo. Esto es *Pot-pourri*: el vislumbre de un camino que, más tarde, con ese envión tan característico en Cambaceres, habría de configurar la certidumbre de una promesa cumplida.

Le siguió *Música sentimental*, adherida a la técnica naturalista, y en la que las descripciones se mantienen a un nivel que, si bien entroncado en la línea del autor de

La bête humaine, insinúa otros canales. En principio, lo que en este caso lo aleja y no lo aproxima a Zola, como podría suponerse, es la ubicación de los personajes en Europa —fuera del país, extraterritoriales, procedimiento bien diferente del empleado por Zola, que los ubica casi siempre en Francia, París y alrededores—, y no en la Argentina, como en las otras novelas de Cambaceres. Pues el narrador, por sí y con el recurso de Pablo, lo que persigue es "acusar a Francia, a toda una civilización. Parecería albergar idénticos propósitos que Sarmiento, cuando fué a España a levantarle proceso a ésta. Fenómeno curioso, que distingue a Cambaceres de sus contemporáneos. Porque la mayoría de ellos —Mansilla, Cané, Wilde, López, García Mérou, etc.— cuando pisan Europa, lo que fortalecen en ella es su admiración. El respeto ante lo consagrado los vincula a un proceso de deslumbramiento, como el de la criatura que sale de la caverna y se prosterna, atónita, ante la luminosidad solar. Les es imposible rehusar una paternidad (Leopoldo Zea), ellos, surgidos de lo precario, y en quienes lo incierto va ahondando vetas cada vez más profundas, y cuyas obras son, en tantas ocasiones, un afán por lo primitivo, por lo encerrado. (Mansilla: *Una excursión a los indios ranqueles*; Cané: *Juvenilia*; López: *La Gran Aldea*; García Mérou: muchas de sus críticas lite-

rarias, sus exposiciones sobre Alberdi, etc.) Cambaceres, no. En él no hay nada que se resguarda. Todo en él es diáfano. La vida lo toma y, por consiguiente, se la apropia. Le está vedada la bifurcación, la inclinación hacia hermenéuticas o exégesis peligrosas que, casi siempre, si se sustentan en una realidad a la que se quiere sublimar por conocimiento de orfandad, derivan en muñecos con arrestos apocalípticos o mesiánicos, en donde las grandes palabras van tejiendo, como en el sistema idealista subjetivo de Schelling, nebulosidades que desaparecen al menor hálito. (Con las salvedades pertinentes, ya que si Schelling para ejercer su filosofía, basó base en Hegel, y éste, a su vez, en Kant, o sea en una tradición, aquí, en América, donde la existencia presiona con un subyugamiento incontenible y en donde toda metafísica sólo puede partir de la vida, ya que ésta es la esencia del inquirir americano, cualquier interpretación que desee efectuar un salto, para caer en absolutos, corre el inevitable daño de ser destruida y olvidada.) Cambaceres, pues, en *Música sentimental* acusa. La vida parisiense, con sus hombres perdidos en la marea del dinero, sus prostitutas, sus inútiles, la posición de los argentinos en tierra foránea, en cuyo ambiente el complejo de inferioridad estalla irresistible, encuentran en el personaje que narra y presenta las diversas escenas de la

novela, repulsas y golpes continuos. Detrás, por supuesto, elébase una cosmovisión de la existencia y del individuo, que no deja de ser ingenua, pero no por ello menos efectiva, teniendo en cuenta el instante en que transcurre la vida de Cambaceres. El momento es el de inconsciente afianzamiento de una cultura argentina incipiente —se la quiere forjar—, y aquél no puede eludir a esa generación del 80, en la que su personalidad se destaca de sus vecinas por la independencia de su alma y por un apoyo en cuanto lo roza y habilita.

Música sentimental es fuerte, simple como un pedazo de vida. Desborda lo estético. Es otro planeta. Cualquier fleco artístico redundaría en su perjuicio. Es un bloque que está ahí, delante nuestro, con la potencia de un músculo distendido en una flexión, que nos halaga y sorprende. Toda la novela, en la que Pablo muere a consecuencia de un oscuro estigma físico, despertado por un duelo —vértebra que la falta de misterio en Cambaceres elaboró siguiendo paradigmas zolianos—, provoca la sensación de un lanzamiento hacia la muerte realizado a sabiendas, cual si Europa fuese un sitio donde la destrucción anida en forma violenta y subitánea para quienes pecan al hollarla. (Al azar: ¿Florencio Sánchez hubiera muerto tan prematuramente si no hubiese ido a Europa?) La ironía del desenlace, en el

que Loulou se incorpora “de nuevo en el batallón de Citera como horizontal de marca”, subraya el abandono del protagonista a su propio destino, empujado, desde el comienzo, a subsistir en mérito a su mácula infame, por medio de la cual, al morir, se realiza.

La remotísima idea que alentaba Cambaceres era, seguramente, dramatizar las posibilidades de castigo que cabe al americano que se dirige a Europa a cumplir con su minusvalía espiritual. Sin embargo, lo que su pluma nos entregó es el argumento totalmente inocuo de las relaciones entre un advenedizo y una ramera (ninguno de los cuales se redime), presentados objetivamente, al modo de la escuela que inaugurara Zola. Así, *Música sentimental* se convierte en un libro clave, como el siguiente, *Sin rumbo*, aunque éste enfile hacia otra dirección.

Incuestionablemente, *Sin rumbo* es la novela más original que escribió Cambaceres. No sólo porque en ésta es donde mejor se expone su mecanismo desgarrado, impotente, por otra parte, para manejarse con el orbe que lo oprime, sino por la destreza con que están trazados sus personajes, por la maestría con que la trama se va desarrollando, siguiendo un encadenamiento perfectamente lógico —que luego habría de volverse manida por su frecuentación en nuestra literatura—, por la habilidad con que maneja

el idioma, aun cuando siempre dentro de su técnica habitual, es decir, sin sujetarse a normas estrictas, y por la cruenta asunción final, cuya truculencia es, acaso, la puerta que abre al mundo vivido por Cambaceres.

Sin rumbo es el zigzagueo de una existencia que hubiera podido ser tutelar, pero que, por refinamiento, cultura, por algo muy denso que habita ciertas almas, es la expresión de un hastío eterno, sujeto a los accidentes que ofrece la vida. *Sin rumbo* es Andrés —y también Cambaceres: no hay ningún agonista en sus novelas cuyo espíritu, con sus furias, descontentos, insatisfacciones, apetitos y generosidades, se parezca más a Cambaceres que la de Andrés—, que un buen día, harto de la ciudad, se dirige al campo, tropieza con Donata, y, tras mancillarla, regresa a Buenos Aires, donde transita ociosa y despreocupadamente, hasta que, al tiempo, solicitado de modo culpable por el fruto que ha quedado lejos, retorna a la estancia, en su busca. Hállalo, mas Andrea —la hija— muere de “crup” en forma repentina y angustiosa. Andrés, que no cree en nada, se mata, abriéndose en cruz el vientre con un cuchillo de caza, profiriendo su gran insulto y sucumbiendo mientras la traición de un peón provoca un incendio en el establecimiento.

Dentro de estos rasgos sumarios, van ahilándose escenas pulcramente

dibujadas, como la de la esquila, la del cruce del arroyo, la de la operación a Andrea, y la del gesto trágico que cierra la novela, en donde en medio de la objetividad que precede al suicidio, irrumpe, como ya hemos dicho, la exclamación rencorosa y animalesca de Andrés.

Sin rumbo originó el encomio de García Mérou. "Su estilo —declara— carece de las inflexiones artísticas que sólo se adquieren después de haber labrado mucho tiempo con ardor incesante, el informe bloque de la lengua madre..." "Sus párrafos incisivos, cortantes, ásperos y de aristas agudas, tienen, sin embargo, el temple del acero. Se diría que, en lugar de pluma maneja el buril." (Ob. cit., pág. 83.)

Así, en efecto, muéstrase acá Cambaceres. Con la idoneidad de quien está cogitando el desorden del individuo con la naturaleza, de quien espera recibir la salud y que, al fin, es cancelado por ésta por haberle huído, por haberla macerado primero. Que es lo que ha hecho Andrés. De la ciudad ha ido al campo. Éste, en la imagen del peón que se le yergue y de lo circundante que lo penetra, lo hieren. Él, a su vez, ofende a su alrededor, aquello que, quizá, habría de sanarlo, en la figura de Dónata, de quien usa con la potestad de un señor feudal, y a quien desecha luego como a un trapo sucio. Su retorno a Buenos Aires lo halla ahito y sin esperanzas, cínico e inútil.

Pero él, producto de la urbe, no cree en ella lo bastante como para asimilarsele, y ésta lo expelle de sí. Por otra parte, está el señuelo de Andrea. Su vuelta es hacia el infierno, no al paraíso. Que éste pareciera ser el sino del americano. Cuando regresa a sus fuentes, da con el resentimiento y la muerte. Con esto topa Andrés. La naturaleza se venga, cercenándole su riqueza más notable, y él, devolviendo acto por acto, en rebelión, se arranca la vida junto al cadáver de su hija. Se le maltrata. Por consiguiente, hombre en la soberanía de sus poderes, cumpliendo con la existencia cruel que lo rodea, la castiga arrebatándole un objeto de su instrumentalidad.

Es sorprendente la aparición de *Sin rumbo*. Medítese lo que, en esos años, se publicaba en América. En Santo Domingo, *Enriquillo* (1879-1882), de Manuel de J. Galván; en Uruguay, *Ismael* (1888), Eduardo Acevedo Díaz; en Brasil, *Memorias póstumas de Braz Cubas* (1881), de Machado de Assis, y *O mulato* (1881), de Aluizio G. de Azevedo; en los Estados Unidos, *The Rise of Silas Lapham* (1885), de W. D. Howells, *Adventures of Huckleberry Finn* (1885), de Mark Twain y *The Bostonians* (1886), de Henry James, etc. En ninguna de las obras enunciadas y en otras menos significativas, la posición del hombre ambivalentemente insatisfecho frente a las cosas como en

Sin rumbo. Ni siquiera en la introspección falaz de Braz Cubas. Y no hablemos ya de *Ismael*, cuya hostil taciturnidad es de una perversidad casi física, desposeída de trascendencia, que sólo se torna dinámica a la luz de la venganza.

En verdad, podemos señalar que, por primera vez en América surge en una novela la concepción primigenia, sentimental, de que tanto la ciudad como la naturaleza son, para la criatura, una maldición. Pero, al mismo tiempo, que el hombre es un sirvo que, humillado, se pone de pie y blande un arma.

Si bien la escuela naturalista proponía al individuo en insistente lucha con el medio, y, en consecuencia, aquél situábase fuera de la ley, aquí el mecanismo es otro: el ser siente vivirse bajo el peso de una falta de redención, en dónde sólo cabe desaparecer, abismarse, disolverse en lo rodeante, como si en este paso postrero se consiguiese la identificación más perfecta. El argentino se realiza aunándose con su ámbito, con la vida que lo impugna y sublima en la muerte. Andrés es el paradigma de esa posición. En él se cumple la unidad de una previa dicotomía: enfrentamiento de dos orbes en los cuales se afina la vida —urbe y naturaleza— y en los que el ser, sometido a ellos por causas que se encuentran *más acá* de los ciclos históricos, se resuelve en plenitud, aceptando —vencido, hasta ahora— a la vida, combatiéndola luego, y

permutándose en una muerte —en la medida en que la muerte es avance de vida— que es acto, y no trascendencia.

Sin rumbo convoca así, la envergadura de un mensaje directo y sin ambages, en el que Cambaceres expuso su alma.

Le continuaría *En la sangre*, la última y, en cierto modo, la menos perfecta de sus novelas. Aquí, la tesis naturalista aparece menos difusa, más límpida. Es la historia de un medrar sinuoso, encarnado en Genaro, el hijo de unos inmigrantes que hacen dinero, bastos como esa vida que los exonerara de sus predios y que en la Argentina se consolidan en una existencia infrahumana. Genaro, desaparecido el padre, se apodera de los bienes de éste, despacha a la madre a Europa —tras sufrir inauditas humillaciones en el colegio y en las aulas universitarias, por su condición advenediza—, quiere trepar en la sociedad, que lo soslaya, encuentra a Máxima, que es la herramienta que buscan sus propósitos, y una noche la convierte en su propiedad. El casamiento forzoso le dará ventajas, pero también desmedros, y sus especulaciones lo llevarán a la ruina, de la que procurará huir con el dinero de su mujer, que lo odia y desprecia, y a quien Genaro, en la escena final con que se clausura la obra, humilla físicamente.

La tesis de la herencia, tan cara a Zola, desvirtúa la eventual origi-

alidad del personaje, que luego sería utilizado por Martel, y por Payró en muchas de sus creaciones, entre ellas, las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), *El casamiento de Laucha* (1906), *El falso inca* (1905), *Chamijo* —póstuma— (1930): la del hombre de presa.

Hay lienzos bien trazados, mas el estilo es duro, está manejado reflexivamente, *insistentemente*, con prevención. Carece de la soltura de sus otras novelas. Las figuras laterales, aun la de Máxima, preséntanse débiles. Sólo hay un primer plano y es el de Genaro, que centraliza la responsabilidad de una psicología elemental.

En la sangre transcurre íntegramente —salvo el viaje que emprende el matrimonio al sur, a una de las propiedades del padre de Máxima— en la ciudad. Hay escenas desoladoras (Cap. II), bien captadas por Cambaceres, en esas reacciones delictuosas y obscenas de las bandas de adolescentes en las que “trabaja” Genaro, y otras en las que Buenos Aires ahóndanse cual un escenario fantástico, espectral, donde sus habitantes se deslizan como peles, acuciados por las hambres iniciales de la vida.

Podría decirse que *En la sangre* es una novela sin dicha, huera de fraternidad hacia el individuo, construída en base a compuestos que, fatales, tenían que dar un tercero. En eso fracasa Cambaceres. Si hu-

quiera mantenido la naturalidad de sus trabajos anteriores, *En la sangre* hubiese sido, sin lugar a dudas, superior a *La Bolsa*, de Martel. Por eso, en este aspecto, desilusiona.

Mas en lo que se aploma es en la edificación de ese orbe poblado de ángeles negros, que cunden por Buenos Aires, y sujetan a sus moradores por la garganta, echándolos por tierra, de cara a un cielo sin estrellas. Son las fuerzas impías que socavan sus almas y las van moldeando en la desesperación, en la penuria, en un irreprimible olvido. Genaro simboliza, en su época, y aun más allá, un arquetipo: el de las potencias malignas que retuercen las entrañas de nuestro país, de

América, y que Cambaceres, inconscientemente, asimila por medio de la fórmula naturalista.

“Pero, desde el fondo entonces de su conciencia sublevada, un grito se levantaba de recriminaciones y de protesta, como extraño, como de otro, una voz que lo acusaba, que le enrostraba sus flaquezas, la ausencia en él de todo impulso generoso, de todo móvil desinteresado y digno, su falta de altura y de nobleza, sus proceder rastroseros, sus torpes y groseros sentimientos, la perversión profunda, la abyección, en fin, de su corazón y de su espíritu, esa abyección moral en que se veía, en que se sentía caer, mayor y más completa cada vez, a medida que del esbozo del niño, la figura

del hombre se desprendía.” (*En la sangre*, XVI).

Si se prescindiera de la descripción “concreta” de un estado anímico, pueden recogerse de este párrafo ingredientes capaces de ser compulsados con la realidad.

Tal ese “desde el fondo... de su conciencia sublevada” que se eleva con el envión de un estridor adúltero, y al que no puede combatir, y en el cual se advierte algo “extraño”, “como de otro”, una sustancia ajena, que, de súbito, aparece ante él y lo enfrenta exigiéndole derechos impostergables. Genaro se siente incapaz de desoír esa voz, y aunque quiera oponérsele, alejarla de su alma, ahí estará siempre ella, denostándole, y, al mismo tiempo, provocando querellas, en las cuales la *circunstancia* que es Genaro, cobrará relieve.

¿Qué es Genaro, al fin y al cabo, sino la realidad revelada, desnutrida de vuelo, carnalidad ardiente, vacía de trasluz divino, manifestándose como una catapulta satánica, combatiendo con el torbellino que le presta una materia virgen todas las presencias del espíritu? ¿Qué es Genaro, sino la expresión de un conciliábulo de sombras, en una terrea fantasmal, donde se crispan ondas de un gris crepuscular? ¿Qué es Genaro, sino la maceración aún no ascendida a raigambre estética —sí, carece de *mundo*, le falta crearse, crecer, entrar en el otro reino, al que, como en un mal parto, se re-

siste a convocar: el del espíritu— del sentimiento de la propia ajenidad ante las capas menos presumibles del ser, un conocimiento de la propia desheredad? Porque Genaro se siente un desheredado: de sangre, de cultura, de clase social, de riqueza. Tiene lo único que le puede otorgar la vida: conciencia de su alrededor. Con el huso de la vida va tejiendo la trama de su infelicidad, y en ésta atisba encontronzos, fraudes, fucilazos de orgullo estéril, aspiraciones al encubrimiento y, de consuno, vértigo por descender aun más en la sima que su alma y lo que le promueve como “persona” —la sociedad— suscita. ¿Qué es Genaro, sino el advenimiento, en nuestro medio, de la fijación de un nuevo ente —al que en su forma literaria se repudia, y al que humanamente se desdeña, pero que es real, con la realza de su tortuosidad efficacísima de la criatura engañosa y astuta, camaleónica y envilecida en el fariseísmo de la *opinión*, provista de órganos excepcionales para la perduración, y que impone un fundamento caracterológico argentino, americano: el hombre que se alza contra Dios, antes de conocerlo, y que se enemista con el espíritu, antes de crearlo? (Porque lo positivo de una mostración de lo divino —a lo que todos, ay, dolorosa y premiosamente aspiramos, con ese dolor que nos roe el corazón— es tratar de volverlo problema, de conjurarlo, de tornarlo

vivo y actuante. Los americanos no deseamos y nos resistimos a nuestra soledad, anhelamos entrar en la compañía, intentamos compartirla, mas como tarea previa a la captura de ese reino, antes que Dios nos sea dado sin tacha alguna —Dios, al espíritu—, habremos de pasar por las gradas del sometimiento, de la complicidad, del escarnio, de la pugna, del crimen. Ahí yace nuestra verdadera solución: enfrentar con honradez, como lo hace Cambaceres a través de Genaro, nuestra deformidad, pero aceptando.) ¿Qué es Genaro, sino armazón histórica —es decir, en evolución— de la realidad circundante (y no nos llamemos a engaño, si lo miramos con el espejo naturalista, o de cualidades humanas universales), que nos pesa y a la que anhelamos expresar, para liquidarla?

En la sangre es una novela cuyos valle profundos aún no han sido visitados en su vastedad. Es posible que de todas las obras de Cambaceres sea la menos conseguida, y, por alentar un a priori, la que menos hace patente al género. Mas su mensaje, a pesar de ello, es pulposo, se toca, nos inflama con su olor, nos revuelve.

¿Qué pensamiento albergaba Cambaceres con relación a esta obra? Evidentemente, su propósito era uno: criticar la incorporación de las turbas que venían allende el mar, para justificar el sino americano: el de la postergación. (Como,

periódicamente, se producirá este fenómeno, merced a las conductas inmigratorias de los sucesivos gobiernos, que concitan, mágicamente, el trauma dramático anticipado por Cambaceres.) Él, que por rango, pertenecía a la clase "ociosa", no miraba con buenos ojos esa oleada de trepadores que dilataban el ingreso de sus descendientes ideales al paraíso, al espíritu. Mezclaba, inconscientemente, raíces históricas con proposiciones proféticas. Dilema de aquellos que, por fatalidad, se ven obligados a concebirlo todo, porque detrás no hay nada. Profetizar, que en curso del tiempo es algo así como tornar visible la enhiesta heroicidad de los hombres de cancelarse por medio de lo absoluto. Claro está, que ese pensamiento crítico de Cambaceres, al ceñirse a forma novelística, habría de traspasar, o ser inferior a ésta. Traspasó, y la obra fué menor.

Por otra parte, su cierre no es tal. Es infinito. Cabe la superposición de múltiples conclusiones ideales. Máxima puede vengarse de la afrenta de Genaro; éste fracasar en su intento gavilanesco; puede vencer, prolongarse en el hijo; el hijo puede rebelarse contra el padre; Genaro puede torturar a Máxima con nuevos escándalos y dispendios, etc.

En la sangre, pues, es una novela inconclusa, y, por serlo, se halla desenfocada. Su valor externo es una concepción histórico-biológica de cariz peyorativo. El interno

—que, a la postre, le da permanencia— reside en una concreción negativo-real del ámbito por ella frecuentada: hacer presentes las fuerzas del mal que pueblan nuestro mundo americano, y la pausa del hombre americano para entrar en el reino del espíritu.

Sin embargo, nos atrevemos a sostener que de esa demora nacerá su proceso de enriquecimiento, y, por el mismo, aprehenderá la cauda divina. Mientras tanto, destierro y desintegración espiritual, ulceración de la carne y lucha, en medio del rencor y la embriaguez del sentimiento, de las sombras del alma con las sombras del ambiente. De cuyo conflicto, y dando el toque de alerta, nace la novela argentina.

Esa senda de lo relativo, que anteriormente hemos propuesto con algunos ejemplos, es la que por ahora —y hablamos de cierto esguince cultural, o, al menos, de una actitud del argentino ante la existencia— permite suponer que la fuente de nuestro futuro novelístico se encuentra y se hallará en una captación sincera, limpiamente humana de los bienes equívocos que nos rinde la vida, como si ésta fuese el espíritu.

La novela, con su amplitud de horizontes y su hondura en los buceos de las cosas y los seres, es el género actual que mayores panoramas ofrece a los escritores argentinos para reunir en un haz las

urgencias que se entrecruzan en sus corazones. Más que una lírica —que en nuestro país aún no se ha traducido en una sabia arquitectura: sus extremos culturales estarían dados, hasta el presente, por el *Martin Fierro*, de José Hernández, y por el poemario de Borges, que la generación ulterior aún no ha superado, ni en acervo poético, ni en gravidez "ideal", y en cuyo centro, guardando el equilibrio, se yergue Carriego, descarnado, común, con una carga de inocencia estética engeguedora, todavía no aprovechada por sus sucedáneos—; más que una ensayística —en la que habría de insistirse en el pasado: Sarmiento, Alberdi, y, más acá, Martínez Estrada, de labor ahincadamente metida en lo nuestro, y en cuyo centro mencionaríamos, restrictivamente, a Lugones, arropado en una maraña de mitos y máscaras culturales disímiles con nuestra realidad.

La novela abre, entre nosotros, laberínticos senderos expresionales. Las temáticas son variadísimas, los personajes, múltiples. El terreno está ahí, brindándonos generosamente. Sólo hay que hundir las manos, y decir sí. ¿Por qué dudamos? ¿Qué nos detiene? Pienso que no poseeremos una novelística mientras no conciliemos la dialéctica del hombre con su entorno. Esa dialéctica habrá de allanarse cuando el individuo con aptitudes para la novela, se aligere de toda preocupación espiritual, cuando la idea del

espíritu no lo desasosiegue, cuando el pensamiento de un fundo por conquistar, amasado en la soberbia que mora en cada descubridor, sea descartado, y acepte la realidad tal cual es, inocente y demoníaca al mismo tiempo, sumergiéndose en lo que nos circunda y promueve, con libertad.

El hombre *tiene que ser libre*. Su palabra *tiene que ser* un reflejo de esa libertad. Mas, para ello, debe arrancarse hasta el más ínfimo vestigio de piel. Debe quedar en llaga viva, sufriendo de su dolorosa desnudez, y en la penuria cosechar el grano que habrá de servir de vehículo a su volición amorosa, la cual, por añadidura, configurará su arte, su *aura*.

Pues lo que el argentino busca —y obtiene, a veces— es el *aura*. Ya que toda expresión se transfiere a ese campo. El *aura* es aquello que circula fatalmente en el alma de un mundo, de un individuo, y

lo hace posible como heredad. Es decir, viable como anulación de toda instrumentalización postergativa. El escritor argentino, en la novela, presenta un *aura*. Se la advierte, inicialmente, en Cambaceres, asoma en Martel, se propone en Payró, acentúase en Benito Lynch, y se convierte en una segura esperanza en Güiraldes, Arlt, Mallea, Marechal, Varela, etc. El *aura* es la conformidad con lo circundante, es la unión entre alma y lenguaje, es el martirio, la ironía, la impiedad, la dicha, la locura, el sentirnos un poco traicionados y otro tanto desvalidos. Es estar en orfandad de espíritu. Es creer que somos muchos en nuestra soledad, y que la soledad es una encarnación de nuestras almas. Y que éstas no se injertan en silencios, sino en actos. Que son una prolongación de nuestro combate sin tregua con la vida. En la que vivimos. Y reinaremos.

ROMUALDO BRUGHETTI

Rembrandt y el * Alma Acongojada

REMBRANDT van Rijn (1606-69) vive en su *Autorretrato*, fechado en 1660, actualmente en el Louvre. Miro ese cuadro memorable y me enfrento, a un tiempo, con otros pintores y pinturas, existentes en ese museo.

Difícil es alcanzar un estado de alma más profundo que el que aparece en ese *Autorretrato*: un rostro en la palma de la mano por su rigor confesional. Una humanidad lacerada toca las fuentes de la creación, que es humana porque es poética e irreal y se adentra en la plenitud piadosa del artista. Es la vida, la trágica vida que llega a la pintura, una vida que toma conciencia en el sufrimiento, de acentos patéticos. En el *Cristo* del Greco, una lividez de tonos mortecinos calba la tela sumida en una calma expectante, calma que se descompone en el dolor y en la congoja callada. En Rembrandt la luz negra se allega al alma; una luz de

tinieblas, de soles negros baudelairianos. Claro, son también los tonos dorados en los que el existir se remansa en una suprema melancolía, instantes mágicos de la noche que buscan el día. Se necesitaba la minuciosa laboriosidad de Vermeer de Delft, en el pequeño óleo *La bordadora*, la gracia de Lucas Cranach, o la potencia de Durero, o más directamente toda la gama de infinitos detalles realistas, recoletos en su unción tranquila, de la pintura tradicional de Holanda, veraz y cumplida, para acordar libertad a Rembrandt y lanzarlo al desgarramiento de su carne sufrida. Y se necesitaba la encendida paciencia de los flamencos: de los Van Eyck, de Bouts, de Memling, de Van der Wayden; la exactitud de Quentin Matsys, el lirismo de Patinir, la trágica meticulosidad y burla de

* El 15 de julio se cumplió el 350 aniversario del nacimiento de Rembrandt van Rijn.

Bosch; o el realismo en la forma precisa y exultante de Brueghel el Viejo, para ir a soltarse en Rubens, gozador de la materia, el cual en su juventud recibió influjo de Italia para volverlo pasión de su sangre y de su tierra. Y también la materialidad de Jordaens, de temperamento robusto; y aun el señorío de Van Dyck, que no pierde la cálida fuerza popular de su pueblo, su disposición natural flamenca. La pintura de temas populares en Holanda fructifica en Frans Hals; en *La bohemia* el sentimiento vital predomina. Pero ¿por qué ese sentimiento popular al par que aristocrático por la *calidad* pictórica sólo halla su signo espiritual y su vigor en el hijo del molinero de Leyden? Uso apropósito el término *espiritual* al nombrar este artista. *Rembrandt delante de su caballete*, la *Bethsabé*, la *Stoffels*, o el *San Mateo inspirado por un ángel*, son densos trozos de humanidad —cuerpos, caras, manos—, y en el pensar, sentir, sufrir, reflexionar un trágico desgarramiento, una resistencia a los espiones de la realidad, y a pesar de todo, un intentar por momentos sonreír. También *La Gioconda* sonríe, pero la pintura de Leonardo es misterio, ensueño; la sonrisa de Rembrandt es tormento, laceración, desnudez de alma. Es la suya una materialidad espiritualizada. En los pintores venecianos nace la pintura moderna que arraiga en los españoles —Greco, Velázquez, Goya— y

de éstos a los impresionistas franceses; en Rembrandt vive ya el alma contemporánea, no el puro lenguaje de forma-color, no el puro "manchón" de instantaneidad de la luz velazqueña, sino el más hondo lenguaje, el lenguaje que hierde: el *alma-expresión*.

En Rembrandt la pintura emerge en su esencia verdaderamente humana. Los volúmenes rebasan y se funden en la luz, las formas se adelantan en masas y el misterio aliado a la intuitiva inteligencia constituyen la atmósfera de su arte. Pintor que medita como un filósofo o un moralista ante las circunstancias de su existencia y de los demás hombres, pintor psicológico en el más alto sentido que este término puede tener para los modernos, en él la síntesis figurativa se alista en función de lo real-fantasmal-plástico-expresivo. Su dibujo nunca es seco ni cortante; los *valores* son carne, sangre y nervio de su pintura. Una humanidad, más que en sus virtudes en sus desgracias, rinde válido el tono de su emoción. Sus rostros han sido modulados en la luz y en la sombra, luz y sombra que recogen el aliento humano de un corazón palpitante. A fuerza de pintarse a sí mismo, pinta el mundo del hombre, se universaliza y nos hace sentir el drama de quien en ese instante capta a su personaje y lo vuelve *persona*. Pinta escenas bíblicas y escenas profa-

nas, y le bastan sus *autorretratos* para transmitirnos ese conmovido y lacerado mensaje y darnos la complejidad de una vida de soledad y desdicha, después de alejarse de las horas de júbilo de su truncada felicidad. ¿Cómo no iba a desagradar, por ejemplo, a los arcabuceros de Amsterdam la tela *La ronda nocturna* (pintada con luz diurna), si esos guardias se imaginaban príncipes y altos dignatarios: Rembrandt los pintó como gentes del pueblo —que esto eran— aun en los defectos físicos y el clima sórdido que prevalece en sus fisonomías. Procede Rembrandt, según Borenius, de Tintoretto —dado su oficio fundado en masas luminosas, sombras patéticas,

ritmos en los tonos, contornos y contrastes del color en la luz—, y aun procede como Velázquez de Caravaggio — el tenebrista italiano del Seiscientos, quien descubre la realidad tal cual es, o sea el fantasma de la realidad cotidiana en el contrapunto del claroscuro. Pero, al final de su vida, el holandés no procede sino de sí mismo: se siente que amasa los colores con los dedos, con las manos, con el alma anegada vulnerable al dolor de este mundo.

Rembrandt es el *primer romántico*, o sea el primer moderno, castigado en su intimidad de hombre sin fronteras.*

* De "Viaje a la Europa del Arte", en prensa.

El Centauro Moribundo

HAY dos caminos para la fe en lo sobrenatural, el religioso y el mitológico. Para Maritain la fe es la substancia de que están hechas las cosas que serán. La fe mitológica es la materia de que están hechas las extrañas cosas que pasaron. En la religión los dioses andan por el cielo; en la mitología ambulan por la tierra o cuando más por la cumbre de las montañas. Para representar los engendros de la fe el hombre ha recurrido a lo fantástico y monstruoso; a los ángeles les ha adjudicado brazos y alas y a los centauros pezuñas y manos. Los egipcios corporizaban el alma del dios Ra en un halcón con cabeza humana. La fantasía de las manos no daba para más. Los hombres se han desesperado en el afán de dar forma a los dioses. Fué un descanso el descubrir que había uno solo y que éste era puro espíritu; que no había necesidad de torturarse como los indios para representarlo con siete

brazos, con cara de mujer y cuerpo de león. La diferencia entre religión y mitología reside en que la primera nos dice "esto será así cuando lo veais" y la segunda al contrario, nos advierte: se vió que era así. La mitología apenas se levanta del suelo en tanto que lo religioso vuela por los cielos. La mitología al convertirse en una creación metafísica, se disuelve en la animalidad. El espíritu no ha conquistado aun la libertad necesaria para desligarse de la naturaleza y crear sus nociones y símbolos fuera de ella. La idea de un Dios único, puramente espiritual, tomada por los hebreos a los egipcios, permitió a la humanidad pensar en mundos mejores que el existente. La concepción de un Ser Supremo creó una gran libertad en el espíritu. Este proceso fué muy largo; por siglos y siglos el hombre había buscado lo sobrenatural en la naturaleza pensando que de la materia podía brotar el milagro en

cualquier momento. Y así torturándose la imaginación halló lo precioso en los residuos más abominables comprobando que la materia entregaba sus misterios con cierta fatigada ironía. De este modo el alquimista Brandt buscando oro en la orina dió con el fósforo.

Este aherrojamiento a la realidad en el seno de la cual debía estar el misterio, según la espagírica y la alquímica, fué precisamente el origen de las ciencias físiconaturales. De allí fué emergiendo gradualmente el dibujo mental del mundo, desintegrándose hasta reducirse a puro signo, a pura escritura. Mediante esta escritura, una forma de arte, el hombre pudo comprender el mundo, aclarar sus enigmas. Tal las matemáticas. El hombre había reducido la forma a un esquema que creara una extrema libertad para el pensar. Pero, esta lucha no ha terminado aún. La humanidad no ha podido libertad del todo la pintura de la esclavitud hacia la realidad. El postulado de Kant "arte bello es arte en cuanto al mismo tiempo parece ser naturaleza" sigue siendo el evangelio para mucha gente. En el afán de libertarse de la realidad el hombre tiende cada vez más hacia la escritura; tal es el sentido de la obra de Picasso. Y ésta es también la esencia misma de las matemáticas y la música. A Einstein le bastaba un papel y una estilográfica para desarrollar el esquema de las fuerzas. Pero en los comien-

zos el hombre trató de capturar la solución de los problemas en la materia misma y no en su inteligencia. Según la magia antigua hay filtros, esencias, que dan la muerte, encienden el amor en los corazones más fríos y tuercen el destino de los seres. El oro líquido podía muy bien curar enfermedades terribles. Se provocaban las fuerzas de la naturaleza o se pretendía provocarlas mezclando, combinando o juntando los más diversos y antitéticos elementos. En la escena 1ª del acto IV de Macbeth, las tres brujas están reunidas en el antro y conversan entre ellas, hierve en la caldera el infernal menjurje compuesto de pedazos de piel de víbora, alas de murciélago, lengua de perro, dardos de escorpión, ojos de lagarto, músculos de rana, plumas de lechuza, colmillos de lobo, escamas de serpiente, garganta de tiburón, brazo de judío sacrilego, una nariz de turco, labios de tártaro, hígado de macho cabrío, raíz de cicuta, dedos de niño arrojado por una infanticida madre al pozo.

—Hierva todo esto obedeciendo al infernal conjuro —afirma una bruja.

—Unamos a todo esto las entrañas de un tigre salvaje —agrega otra.

—Para aumentar la fuerza del hechizo, humedecedlo todo con sangre de mono —aconsejó la tercer bruja.

Hay otro aspecto de la misma

cuestión. Y es trastocar la realidad confiriendo por arte de birlibirloque a una cosa o ser la forma de otro ser o cosas. La palabra metamorfosis no abarca la totalidad de la idea que quiero expresar. Por un juego de Maesecoral un hombre puede ser convertido en una madrepora. Todos conocemos el argumento de la novela *El Asno de Oro*. Apuleyo, su autor, imagina viajar por Thesalia, país de encantamiento, recibiendo hospitalidad en casa de un hombre cuya mujer es bruja; seduce a la criada de esta mujer y entra en posesión de una sustancia que aquella usaba para transformarse en pájaro. Pero la criada se equivoca de caja y da a Apuleyo le droga mediante la cual es convertido en asno. La moza lo consuela diciéndole que para volver a su primitiva forma le bastará con comer rosas. Pero ¿cómo encontrar rosas en la noche? Hay que esperar al día siguiente. La sirvienta deja el asno en la cuadra y vienen unos ladrones que se llevan al cuadrúpedo. Después no hay medio de aproximarse a las rosas que no se crían para que los asnos las coman. Los dioses se apiadan de Apuleyo y le permiten que se atiborre con las flores que un sacerdote va arrojando a su paso en una procesión de Isis. El alma del hombre antiguo ambulaba entre lo cósmico y lo pánico de donde extraía una metafísica. Para el mago la luz era oro disuelto en tanto que para Einstein

la luz es la sombra de Dios. Este culto de la forma explica el antropomorfismo de los dioses griegos y la religión del desnudo en la escultura helénica. De la propia materia iba a fluir su superación. La naturaleza cuida la perdurabilidad de las especies mediante la belleza de la forma. Este es el profundo secreto de lo pánico. De todos los animales hembras sólo tres pueden compararse a la mujer por su hermosura, la yegua, la gacela y la pantera. El tiempo, esa imagen móvil de la eternidad, el mayor constructor de ruinas de que se tengan noticias, peleando continuamente con la forma, se lleva el brazo extendido de las estatuas declamatorias, hace caer los tímpanos y desnariga las Venus. La forma se va salvando por su belleza y cuanto más en ella misma se refugia tanto mejor se defiende. Todas las armas son buenas para luchar contra la acción del tiempo, hasta la hechicería. La belleza de la forma involucra esa juventud que el hombre quiere detener a toda costa. Y de ese afán de engañar a la naturaleza para dominarla, han nacido las leyendas fantásticas en que se desarrollan los más altos temas del mundo.

El hombre ha invocado los poderes malignos para poseer los dones. Una choyana muy hermosa veía que la belleza se le iba como agua de la mano. El tiempo estaba triunfando. Las mujeres de Choya son famosas por su belleza. No hay

en el mundo país o región del cual sus mujeres no sean famosas por su belleza. Choya es una región mágica de la llanura santiagueña en donde lo pánico y lo cósmico se disuelven en el destino de los seres en demoníaca proporción. Los santiagueños de antes refirmaban la veracidad de algún cuento fantástico advirtiéndolo: así solían contarlos en Choya. Pues, habíamos dicho que la choyana iba perdiendo su hermosura y no conformándose con irse arrugando como una fruta puesta a secar, pidió a Dios o al Diablo —lo mismo da— que le conservara eterna su juventud. La oyó primero el Diablo que la andaba ronco desde hacía mucho tiempo. Un gran refusilo viboreó en el cielo de la tarde aquella cuando apareció el Diablo vestido de rey —que siempre los diablos se han disfrazado de reyes para engañar a la gente. Entre un penetrante olor a azufre el de los infiernos tomó de la mano a la mujer y la hizo sentar a su lado invitándola a contar sus penas. De la conversación salió un convenio. El Diablo le daría la eterna juventud a cambio del alma de la cual el señor de los infiernos dispondría a su antojo. Satanás le explicó lo que tenía que hacer. Cumpliendo estas instrucciones, la mujer en las noches de luna se revolcaba desnuda en las arenas del río para salir de allí convertida en una yegua resplandeciente que se lanzaba en veloces

carreras por la playa. Entonces la noche se hacía más luminosa. A la luz de la luna la yegua era ya tonasol, ya fuego, ya ceniza, ya alabastro, ya ónix. Su crin daba al aire una música extraña parecida a los sonos del arpa. Y desaparecía a lo lejos, por la puerta del alba. Y así cuando la aurora hacía amistad con el árbol más alto, la yegua era otra vez una mujer que se bañaba en las aguas tranquilas del río. Al mismo tiempo se había difundido por el lugar la fama de una hermosa mujer que predecía el futuro, curaba males viejos y conocía la virtud de todas las hierbas del campo, pero a quien le estaba vedado el amor por ser la novia del Diablo o, mejor dicho, porque éste se había apoderado de su alma de mujer hermosa para que con ella las feas de otros países produjeran daños de amor. Esta es la razón porque las mujeres se comportan como si todas fueran hermosas. En un descuido del Demonio la mujer se enamoró de un joven hachador que iba todas las mañanas al monte. Encolerizado el Diablo convirtió al galán en el duro quebracho con flores delicadas como los sentimientos, pero que debe hundir profundamente sus raíces en busca de agua. Todas las mañanas se oían los gritos del árbol golpeado por el hacha. Y en cuanto a la mujer, ésta se volvió vieja de repente, con la nariz en gancho, con la boca sumida como una cicatriz, con la quijada en esteva. El diablo le dió

un espejo para que se mirara. Y ella horrorizada de sí misma, se hirió con un cuchillo envenenado. Así oí esta conseja de una mujer que era choyana. Yo no hago más que transmitir que esa es la tarea de la tradición y la leyenda.

El caballo tiene una gran importancia desde el punto de vista mitológico. No en vano los indios de América miraron estupefactos a aquellos hombres pegados a la bestia como vieron a los españoles. Centauros, hipógrifos, caballos marinos, caballos de las nubes, caballos del viento, los caballos del Sol, los caballos de las olas, todo lo que se enseorea y avanza pisoteando. Caballos verdes, azules, de fuego, de agua, de espuma, de acero. Carreras desenfundadas de caballos poderosos que en medio de la noche han visto con sus grandes ojos color de acero las señales de mundos luminosos y lejanos. Los caballos pueden adivinar el porvenir y saben advertir el peligro antes que el hombre. Los caudillos y guerreros han sabido consultarles antes de los combates. En su lucha con lo pánico y lo cósmico los hombres y los dioses han producido hermosas bestias. Lo maravilloso y lo terrible es cambiar de forma para triunfar de la animidad.

He aquí que estoy contemplando el Centauro Moribundo, de Bourdelle, la más hermosa escultura que ostenta la ciudad de Buenos Aires. Es una sola línea. Tiene la

firmeza pensativa de lo que está construido por la base. Ese bronce está impregnado de euritnia. Y comprendemos el pensamiento del escultor: "el artista debe arrancar un alma nueva de todas las cosas y depositarla en la piedra". En esa línea que nace de sí misma hay una vibración total y permanente. De la agonía pánica y cósmica de Quirón están participando las hojas con su temblor, las olas con su vaivén, la brisa con su timidez, el gemir del viento en los matorrales. Y el monstruo sabio y admirable que ha pedido a los dioses que le devuelvan la muerte, entra en la noche con todas sus estrellas. Ahora podemos verlo en la constelación del Sagitario en tanto que Prometeo ha heredado la inmortalidad. Es en vano que Aquiles clame "Vive, te lo ruego, padre querido". El pinchazo con la pica envenenada es mortal. Muere víctima de un jugo que él mismo ha extraído de una hierba. Es el símbolo de la ciencia suicida que sucumbe a su propio poder. Pero no se lleva la sabiduría con él, sino que la deja para que otros la hagan suya en la naturaleza, que es de donde la había tomado.

Todos vosotros conocéis la historia del Centauro Quirón; la saben el álamo atento, la maternal encina, el tortuoso olivo. Kronos, el tiempo, para correr más ligero y alcanzar a Filira, la ninfa de las flores, de quien está enamorado, se convierte en caballo. Rhea, diosa de la Tie-

rra y esposa de Saturno, Kronos, contrae por Filira un odio terrible y la persigue por todos los rincones de la foresta. Y Kronos apiadado de la ninfa la convierte en tilo, cuya flor sería después la base de la medicina griega. De ese amor nació Quirón, mitad hombre, mitad caballo, el de la mano diestra, de cuya educación se encargan los dioses al verlo abandonado por su madre que no entiende cómo de un dios puede nacer un caballo. Y Quirón se convierte en el centro de la sabiduría heroica, en el señor de los faunos sedientos de vino y mujeres, patrón de cazadores de osos y ninfas, sabio en retardar la muerte. Él capta las virtudes de todas las hierbas del valle de Pelión. Hacia el monstruo admirable irán los futuros héroes de la Grecia a recibir lecciones. Y el preceptor inminente, mitad Dios mitad bestia, que tenía pezuñas para la carrera y manos para pulsar la lira, les enseña a arrojar la pica al oso corpulento, a mirar las estrellas en la noche tranquila. Era la armónica unión de la sabiduría pánica y la cósmica. El mejor discípulo de Quirón fué Aquiles. Artemisa y Atenas se quedaban absortas mirando al divinal peleida cazar ciervos sin perros ni redes o arrojar a los pies del maestro, como un trofeo, el cuerpo de un oso gigantesco. El maestro alimentaba a los futuros héroes con tuétano de oso y entrañas de león. Y así Aquiles, fuerte en el arco, a los dieciséis

años aventajaba a los gamos en la carrera, derribaba leones y presentaba los cuerpos palpitantes al Centauro. Como el hijo de Peleo, el de la Iliada, los héroes griegos se habían criado bajo la diligente mirada de Quirón porque él conocía el secreto de todas las cosas que hay sobre la Tierra y que los héroes debían utilizar. Para él como para los quíchuas, el hombre era tierra viviente, "Huna Ashpa Camaski". El hombre debe alimentarse de lo pánico y lo cósmico, del jugo de las hierbas, de la fuerza del aire, de lo que hay en lo infinito de lo pequeño, saber por qué gritan los animales y brillan los metales. Así se amaestraron Jasón, el cazador Acteón, Aquiles y el mismo Peleas. Cuando Esculapio vino al mundo, su padre Apolo llevólo junto a Quirón para que lo instruyera en el secreto de la medicina.

Cuando el poeta Hölderlin se olvidaba de su nombre sabía que de igual modo seguía existiendo. Sólo el arte representa; lo demás es. Nada tiene nombre; el arte hace pensar a la naturaleza. Un árbol no piensa; nosotros lo hacemos pensar al incorporarlo a nuestro paisaje; el hombre contagia de pensamiento todo lo que mira. Cuando el hombre hace pensar a la naturaleza es que comienza a ser señor de ella. Todo cambia de forma. Kronos, el tiempo, se convierte en solípedo para alcanzar la aurora. La realidad se derrama a un costado cuando nos-

otros pasamos a gran velocidad. Para entender el mundo es necesario desarmar el átomo, confundir las formas. He aquí el caótico y fugitivo resplandor de la poesía que diluye la imagen de las cosas para mostrarnos sólo su esencia. Bourdelle decía de Rodin que era un fauno de la escultura, es decir que veía la vida con un sentido pánico, tal como la veía Quirón. Pero ese hombre era capaz de dominar el mundo y de transformarlo. La naturaleza es pura metamorfosis. Encontramos lógico que una semilla sea el origen de un árbol y nos asombramos de que un dios pueda engendrar un centauro. Toda obra de arte impresionada como si estuviera impregnada de una firmeza pensativa; tal el Miguel Ángel. En el Quirón esta firmeza pensativa es al mismo tiempo una cósmica angustia con una idea central que está allí palpitando. Mahler puede quedarse años podando el tema de una sinfonía, Bourdelle puede dibujar quinientos caballos, Cézanne puede estar días y días pintando con manzanas de madera por modelo. ¿Qué es lo que buscan? En ese buscar está el misterio. El artista un día cualquiera plasma su pensamiento acerca del mundo. Es la captura milagrosa que puede producirse o no producirse. Quirón que pidió a los dioses que lo eximieran de la inmortalidad, para librarse del dolor, resucita ahora libre, puro, hermoso en ésta obra de arte. Ya no podrán nada contra él

los ponzoñosos jugos que él mismo exprimiera de las plantas del valle de Pelión. Con la cabeza inclinada a un costado está entrando en la muerte fácil y difícil. La naturaleza toda está agonizando. El más sabio de los seres bestiales, el que entendía de música y de guerra, de medicina y las estrellas, representa el presentimiento del más allá, el secreto de los poderes sobrenaturales, de la nociva hierba y la serpiente, del acorde que embellece el aire, de la invocación que atempera los poderes iracundos y la gracia del viento en los arrayanes. Todos esos secretos van a ser entregados de nuevo a la naturaleza para que el misterio vuelva a ser misterio. Habrán de pasar muchos siglos para que el veneno que mató a Quirón sea conocido con otro nombre, para que un artista capte el sentido pánico de una figura que representa a toda la naturaleza de una época sin ciencia pero con sabiduría en que los dioses andaban por el mundo persiguiendo ninfas.

Quirón, el de la mano diestra. No tratemos de definir qué es sabiduría. En todo caso digamos que hay la sabiduría de la mano y la sabiduría del alma. La mano es el primer instrumento. La sabiduría del alma es total como la luz. Quirón es el gran preceptor que enseña todo lo que puede hacerse con la mano, a tocar la lira, a curar una herida, a clavar la pica en el lomo del oso. Quirón ha enseñado todo

lo que se entrega a la destreza de la mano, pero se ha olvidado de enseñar a pensar y a soñar que son dos actitudes de existir del espíritu. La habilidad de las manos se convierte en técnica que es una forma de estallar de la sabiduría. El conocimiento es el cansancio de la sabiduría como son los colores el cansancio de la luz. La sabiduría se vuelve diversa al disgregarse en conocimientos especiales. Y entonces los sofistas enseñan a tener razón de idéntica manera que los maestros de música enseñan a tocar la flauta. ¿Qué le resta a Quirón, ciego, sino el camino del alma? En un momento determinado, cuando el hombre no sabe amar, no sabe soñar, no sabe pensar, no le queda más que la sangre, esa roja hermana del lodo. Porque sabiduría se entiende no solamente la prudencia en los negocios sino también un perfecto conocimiento de todas las cosas que el hombre puede saber tanto para la conducta de su vida como para la conservación de su salud —dice el clásico. Quirón es el sabio; pero se le va de las manos su sabiduría, el más bello instrumento que el hombre posee. Ha enseñado a tocar la lira, a combatir, a cazar y su sabiduría se ha disgregado en cada una de estas destrezas. Es así que con el andar del tiempo y ayudada por ciencia esta sabiduría se volverá industrial, técnica, en pura cosa de la mano y la máquina. Toda la sabiduría humana se enderezará a inventar cosas

que ayuden a la mano a fabricar y a construir. El hombre se dió cuenta que había más pureza en tratar con las cosas que con sus semejantes y trató de convertir a los individuos en masa para gobernarlos mejor. De este modo se regresaba al mundo pánico, pero esta vez con la ayuda de lo industrial. Quirón el de la mano diestra vió que era inhábil para tentar las sombras. El hombre se había olvidado de pensar y soñar, las dos formas más altas de la libertad humana. Solamente, de cuando en cuando, los fugitivos resplandores que promueve la deslumbradora confusión de la poesía, afirmaban la posibilidad de un camino de regreso hacia el valle de Pelión, donde una gran ciudad nueva se estaba construyendo, pero donde Quirón volvería a herirse con la pica envenenada.

En 1914, Bourdelle termina el Centauro Moribundo, una de las composiciones más inquietantes, la más discutida por la crítica y "la más cargada de sentido de la escultura moderna". El Centauro inmortal agoniza conservando en su mano la lira con la cual él pensaba superar el destino de ser maestro de héroes. Bajo el dintel de la eternidad hay una aspiración que tiende hacia lo ideal. Pero se siente abandonado. Quisiera luchar hasta el último extremo de sus fuerzas. Alguien ha contado la muerte de Bourdelle que parece la del propio Quirón. Antes de apagarse para siem-

pre para las claridades humanas sus ojos se habían dilatado de una manera extraña. Como en un asombro sin límites su mirada se había agrandado; una visión de algo que los otros no veían, la dilataba, imagen que debía ser de una dulzura infinita. Para aquel centauro o para este arcángel había llegado el momento de la posesión definitiva de algo que existe pero que no es. Después dócilmente, sabiamente juntó sus párpados con un consentimiento tan absoluto, tan definitivo que no hubo necesidad de cerrarle los ojos.

De la infancia de Quirón cuidaron los dioses del Olimpo; de la infancia de Bourdelle cuatro dioses cuidaron. Estos dioses fueron su padre mueblero, su tío lapidario; el abuelo paterno que era tejedor y el materno que era pastor. El primero le enseñó el sentido de las proporciones, el segundo a anudar apretado, el tercero a escuchar el canto de la piedra cuando se corta y el cuarto a juntar los pensamientos como se junta el rebaño en el atardecer. Y éstos que le transmitieron por herencia la habilidad manual, le dejaron libre el espíritu para el pensar y los sueños. Porque el ideal del gran arquitecto que era Bourdelle habrá sido seguramente construir una catedral en el pecho de una colina expectante para que en el atardecer el dulce caramillo de los hatos contestara al requerimiento de los graves esquilonés de la torre. Por-

que "El Centauro Moribundo" tiene una arquitectura de catedral, de una de esas iglesias góticas del siglo XII, como la de Metz. El cuerpo del solípedo forma la nave y sus extremidades son poderosos arbotantes plantados en la tierra; el humano torso armonioso terminado en una cabeza casi femenina parece una torre que aspirara hacia lo esencial, que se elevara hacia lo absoluto. Las catedrales han sido construidas teniendo en cuenta el ejemplo de los cuerpos vivos. Hay en ello la gracia que produce la fuerza equilibrada; porque gracia es una economía de esfuerzo. Es perverso buscar la gracia en la debilidad. Nada hay aquí que no concurra a lo esencial. Es así el centauro. Este es un arte del cual hubieran gustado el padre mueblero, el tío lapidario, el abuelo pastor y el tío tejedor; es un arte ajeno a lo superfluo y que entiende la multitud. Después de un viaje misterioso el individuo elegido vuelve a las masas no para gobernarlas sino para enseñarles el camino de la contemplación, del pensar y los sueños. Pudo haber vuelto sin nada. Pero Bourdelle regresó con sus tres tesoros, con lo pánico griego, lo monstruoso medieval y lo armónico renacentista. Cada artista es como un guerrero antiguo que ha conquistado regiones desconocidas con su intacta fauna y su flora asombrosa. En ese cosmos hay de todo, como en esos frisos y bajorrelieves que en

arcos y columnas rememoran los triunfos de los emperadores: mujeres y panteras, bailarinas y sacerdotes, guerreros y sabios, gacelas y pájaros, brisas y frutas, el oro y la mirra, los bosques y los ríos, Endimion, Adonis, la Luna, el Sol, lo que vuela y lo que se arrastra, lo que arde y lo que se consume, lo que vive en la copa de los árboles, en las profundidades abisales, las estrellas y las flores. Y la luz. Bourdelle lo ha conquistado todo al poner el pulgar sobre el débil barro provocando la resurrección perenne del mito. ¡Qué gran voz se alza del bronce sonoro a fuerza de eurtimia! Acentos beethovenianos rebotando sobre la puerta del infierno,

vírgenes que elevan sus hijos por encima de la tempestad, arqueros que disparan hacia el Sol, cuerpos humanos que parecen catedrales, centauros que mueren de eternidad. Este hombre no le dijo "habla" al bronce sino que le dijo ¡Canta! Con las manos construirás ese mundo en el seno del cual te será dado soñar y pensar. Por que esta es la perfecta sabiduría, parece decirnos. Por que de este mundo cósmico y pánico que se concreta en El Centauro Moribundo surge un hondo lamento mediante el cual el hombre expresa esa indecisión de eternidad que es el tiempo. Y en el minuto de agonía de Quirón está toda la vacilante eternidad.

Notas Sobre Cesare Pavese

I — PAVESE Y MORAVIA

Cesare Pavese puede contraponerse a Alberto Moravia: son en cierto modo los extremos de la narrativa italiana de los últimos veinticinco años, y entre uno y otro cabe el neorrealismo; y caben también casi todos los modos de hacer novela: literaria y poética (Vittorini), de introspección psicológica y catarsis moral (Piovene), novela-crónica que aspira a ser novela-historia de la vida contemporánea (Pratolini), etc.

Si intentamos puntualizar las principales diferencias entre Pavese y Moravia, nos encontraremos con algunas cosas aparentemente paradójales. Parece paradójal, en efecto, que Moravia, partiendo de una posición individualista, llegue a una obra de significación y crítica sociales; mientras que Pavese, no obstante tomar, como hombre, una posición extremada en la lu-

cha social, como escritor llegue, por el contrario, a una obra cuyos mayores significados son íntimamente personales. Esta es la principal diferencia; y a ella corresponden diversas modalidades de orden estético. Moravia hace novela con personajes bien definidos en sus circunstancias de existencia y en sus características individuales y con vicisitudes bien determinadas, mientras que en Pavese los personajes y las vicisitudes se pierden en la representación de algo más vasto. Esto que llamamos "más vasto" puede consistir en modos de la vida social —por ejemplo, la vida campesina, la vida urbana—; pero, a su vez, tales modos colectivos se pierden en algo más vasto aun, por ejemplo la visión de la naturaleza, o la idea de la civilización. La naturaleza produce seres y frutos en una serie infinita de fenómenos; y la civilización produce mitos a través de los cuales el hombre trata

de explicarse aquellos seres, aquellos frutos, aquellos hombres; y explicarse a sí mismo, explicar sus sentimientos y conocimientos y creaciones e ilusiones, explicarse el misterio que es la vida cuando se la mira en relación con la muerte.

En dibujar el detalle, el gesto, el acto, Pavese no es menos incisivo y preciso que Moravia: pero esta concreción no se aísla, no se destaca por sí misma: es absorbida como una gota más en la corriente de una inspiración que no tiene por mira el particular. La novela, en Pavese, no es la vicisitud de los personajes, sino esa corriente. Podríamos precisar mejor diciendo que, mientras la novela de Moravia aspira a ser una construcción delimitada y orgánica, arquitectónica, que tiene en sí su propio tiempo, y que alcanza una concreción tan definitivamente configurada que la aísla del tiempo indistinto —como una casa, como una ciudad—, la novela de Pavese aspira a ser un juego de límites ilusorios que se responden los unos a los otros, cada vez más lejos, hasta perderse en lo indistinto, un juego de transparencias que se engendran unas a otras, a través de seres, cosas y actos, un constante retorno en un constante devenir; es, en suma, novela del tiempo mismo (todo lo que los hombres hacen, dice Pavese, se convierte en tiempo; es decir, cada cosa humana lleva en sí su muerte, y la vida es indivisible de la muer-

te). En sucesión de límites, de transparencias y de momentos, da a la novela de Pavese una configuración pictórica en las escenas y musical en el desenvolvimiento. La novela de Moravia está concebida en un tiempo humano; mientras que en la novela de Pavese el tiempo humano confina angustiosamente con el tiempo absoluto y en él se agota sin remedio.

En Moravia hay una visión de la vida traducida en una comedia humana precisa en sus caracteres, experiencias y moralidades; en tanto que en Pavese casi podría decirse que ocurre lo contrario; o sea, la traducción no va de la visión a la comedia, sino de la comedia a la visión. Por eso en Moravia encontramos hechos y personajes, mientras que en Pavese encontramos, en definitiva, un hombre empeñado en decirnos su experiencia, su conciencia, su sentimiento de vivir. Y ese hombre es Pavese mismo.

Estas distinciones son forzosa-mente esquemáticas, y hay que tomarlas con espíritu de aproximación. Sin embargo, creo que lo dicho basta para sugerir que si Moravia es esencialmente novelista —y novelista en el sentido clásico de la definición— Pavese es originariamente un poeta en quien la representación épica suele tener una solución lírica. En Moravia hay una natural proyección de lo individual a lo social; sus personajes, nacidos como individuos, forman sociedad,

por el simple hecho de que quieren reconocerse en la acción, se buscan a sí mismos en sus relaciones, contactos o choques con los demás; este juego pone en movimiento los resortes y los efectos de la convivencia; de aquí, ideas y juicios morales; el tema es siempre la aventura de concretar la vida en una manera de ser, en una acción, en una conducta.

Escribía Pavese en 1946: "Hasta donde llega el análisis objetivo, la formulación y la consiguiente puesta en obra de un método político en una situación determinada, mucho se ha hecho y se hará aquí entre nosotros, y las capacidades existen, y los compañeros lo saben". Pero poco después añadía: "Hay empero un campo de trabajo —donde se habla o, mejor dicho, se escribe para los demás— que parece comportar fatalmente un despego, un aislamiento, y que, por lo menos en su fase conclusiva, excluye toda colaboración y contacto. Es el trabajo de la *fantasía inteligente*, dirigido a sonar y a expresar la realidad: poesía, narrativa, ensayo, etc. Para atender a este trabajo es necesario aislarse, y no sólo materialmente: el esfuerzo de auscultación que ejercitamos sobre nosotros mismos tiende a cortar muchos puentes con lo externo y a hacernos perder el placer del intercambio, de la convivencia, de la cordial humanidad". Lo señalaba como un peligro: y era, justamen-

te, el peligro que incumbía sobre él. Pavese partía de una afirmación de convivencia necesaria —y aquí estaba la base del Pavese ético— y llegaba a sí mismo, a la soledad, y no por desacuerdo con los hombres, sino por la naturaleza de su propia inspiración —y aquí está la base del Pavese psíquico y poeta. El drama de Pavese está todo ahí. Y de la naturaleza de este drama dependen las formas de su arte.

Podría decirse, para cerrar este paralelo-contraste, y para aclarar mejor su sentido, —bien entendido, sin intención de equiparar valores— que conviene leer a Moravia como se lee a Boccaccio, buscando en las vicisitudes narradas una ejemplificación psicológica y moral de los hombres, con un sentido social y ético; en cambio, a Pavese hay que leerlo más bien como se lee a Leopardi, buscando en él, más allá de las historias narradas, una verdad suya, personal, solitaria: en la cual, sin embargo, o por lo mismo, todo hombre sensible puede quizás reconocerse.

II — BUSCAR AL HOMBRE EN LOS HOMBRES

La actividad literaria de Cesare Pavese abarca los veinte años que van de 1930 a 1950. Había nacido en un pueblo del Piemonte, en 1908. Su primer libro aparece en

1936: se titula *Lavorare stanca*, y es de poesías. En 1941 aparece su primera novela, *Paesi tuoi*. Al año siguiente, un relato, *La spiaggia*. En 1946 publica *Feria d'Agosto*, volumen de prosas entre líricas y ensayísticas. En 1947 aparecen: una novela, *Il compagno*, y una colección de diálogos mitológicos, *Dialoghi con Leucò*. En el 49, reunidos bajo el título de *Prima che il gallo canti*, dos relatos, *Carcere* y *La casa in collina*. Y en seguida, tres novelas breves reunidas en un solo volumen que gana el premio Strega de 1950: *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole*. La novela *La luna e i falò*, precede pocos meses el suicidio de Pavese. Póstumos se publican un pequeño libro de poesías, algunas de ellas escritas en inglés, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, y todos los escritos críticos de Pavese reunidos en el volumen *La letteratura americana e altri saggi*. Después, bajo el título *Il mestiere di vivere*, el diario que refleja la vida íntima de Pavese desde 1935 hasta 1950; y por último, *Notte di festa*, diez relatos que Pavese había dejado inéditos.

Antes que hacer un examen particularizado de cada obra, que nos llevaría mucho espacio, tratemos de bosquejar una idea general. En todo Pavese (y son palabras suyas) domina el empeño de dar, según la lección dantesca y baudelairiana, la visión de un mundo estilísticamente concluso y, en cierto modo, simbó-

lico. Pero este empeño combina con otro, opuesto: el de "la mirada abierta a la realidad inmediata, cotidiana, áspera"; el de dar "el ritmo, la pasión, el sabor de la realidad contemporánea con la inmediatez casual, la franqueza de un Cellini, de un Defoe, de un charlatán cualquiera con quien se encuentra uno en el café". El arte de Pavese consiste en la síntesis de tan diversos empeños; e, idealmente, esa síntesis aspira a mostrar, más allá del movimiento confuso de la realidad contingente, las expresiones míticas de la realidad: es decir, sus valores fundamentales y constantes.

Pavese narrador dice: no puede haber relato vivo sin un fondo *mítico*, "sin algo de inasible en su substancia". Agrega que la razón primordial que nos induce a componer una fábula es el afán de aclarar lo *indistinto-irracional* que aliena en la raíz de nuestra experiencia; pero tal aclaración no resulta total, pues, de resultarlo, obtendríamos conceptos y abstracciones, en tanto que al narrar no nos salimos de la realidad, del mismo modo que "cuando nadamos no nos salimos del agua, y la masa indistinta del agua nos sostiene, y determina nuestros movimientos, les da sentido y fin". De manera que, para él, narrar sería como nadar, y: "la claridad del relato correspondería a la funcionalidad de la natación — gestos nítidos y precisos que se modelan en el agua indistinta".

Pavese poeta dice: "sólo hay poesía cuando la tensión de un mito vibra en la página". Y aclara (para el narrador): tensión mítica significa "la feliz certeza de que existe una realidad más rica bajo la realidad objetiva".

Hemos empleado las palabras "narrador" y "poeta": pero, la verdad, es que a Pavese no le interesan las diferencias de géneros. Por esto sus diversas facetas se complementan: en el poeta ya aparece el narrador; y en el narrador está siempre el poeta. Por otra parte, puede decirse que en las poesías de *Lavorare stanca* ya está la gama de la sensibilidad y de las preocupaciones de Pavese; ya están, también, los personajes y momentos de su novelística sucesiva. O sea, puede decirse que todo lo que hizo después fué una ampliación, una traslación (a la narrativa, en las novelas; al pensamiento lírico-filosófico, en *Dialoghi con Leucò*), una elaboración más cumplida de los motivos de *Lavorare stanca*. Son motivos que abarcan las variadas condiciones humanas, los diversos momentos del hombre: el lírico —para usar una expresión de Pavese mismo— discute con obreros, obreras, campesinos, prostitutas, encarcelados, con toda clase de gente; afronta la memoria y la esperanza; el campo y la ciudad; los grandes elementos de la naturaleza, el mar, el río, la montaña; la felicidad y el dolor; y, sobre todo, el trabajo —no en mera ejem-

plificación de oficios, sino en sentido profundo: el trabajo de vivir, el trabajo de construir un mundo posible, el trabajo de dar un sentido a la vida.

Cuando apareció *Lavorare stanca*, en Italia se hacía una poesía herméutica y quintaesenciada: Pavese irrumpía con una poesía humana y poblada, llena de sangre y sudor, de tierra y de cielo, de cosas concretas y misterios últimos. Pero, con la guerra, la resistencia y la liberación, la situación general se invierte: todos, o casi todos, reniegan del hermetismo como de un vicio y de una prisión, y se lanzan a la libertad, encaran los tremendos problemas de la reconstrucción, de las nuevas miserias, de la nueva vida. Por cierto —como documentan los ensayos— Pavese no es sordo a todo esto; al contrario, como hombre toma posición en la lucha y predica y practica una definida ética revolucionaria. Pero, como artista, sigue fiel a su comienzo. En arte hay que hablar a los hombres y para los hombres, dice; pero hay que expresar cosas que tengan auténtica necesidad y genuino sentido, y que sean lo más sincero y hondo que uno pueda expresar; no ostentar una problematicidad de mero reflejo, no regodearse en el juego de lo contingente, no desvirtuar el espíritu y el arte en una retórica facilona y falsamente social. Por su parte, advierte que él no pintará vastos cuadros sociales, no relatará la prisión

ni los sacrificios heroicos o pseudo-heroicos de nadie, no hará poesía parenética. Seguirá diciendo la verdad, buscando al hombre en los hombres, refiriendo todos los problemas al problema del sentido de la vida. Dice: "Tengo la certeza de una fundamental y duradera unidad en todo lo que he escrito o escribiré —y no hablo de unidad autobiográfica o de gusto, que son tonterías— sino de unidad de temas, de intereses vitales, la obstinación monótona de quien está seguro de haber tocado el primer día el mundo verdadero, el mundo eterno, y no puede hacer sino dar vueltas alrededor del gran monolito y arrancar pedazos y trabajarlos y estudiarlos bajo todas las luces posibles".

Pero *buscar al hombre en los hombres* es, en definitiva, buscarse a sí mismo; y el empeño de comprender a los demás se torna, así, personal y subjetivo porque su objeto es genérico y trascendental: comprender la vida. Hay un anhelo de comunión humana que toma por un camino que vuelve al *yo* y acaba en la soledad del *yo*. Esto ocurre en Pavese; la soledad es un estado y un tema, un resultado y una angustia muy propios de él. El hombre ético, el ser en busca de comunicación, que había en él, luchó cuanto pudo para salir de ese estado y entrar en cordial y normal relación con los hombres. La comunión es la vida; la soledad, en cambio, sólo se perfecciona en la

muerte. Aquí está el sentido de la obra de Pavese. Es hombre que está en comunión, el que viene de un pasado, de otros hombres, de muertos que reviven en él, que vive un presente de contactos con sus semejantes, que va hacia un futuro dando la vida a otros hombres a través de sus hijos. Este hombre siente que *continúa* y *se continúa* en la vida. Pero el hombre solo —ese protagonista presente en toda la obra de Pavese— siente que acaba en sí mismo, y más allá de este breve límite todo es disolución, es muerte en lo indistinto.

III — INCUBACION DEL SUICIDIO

Sobre el suicidio de Pavese se hicieron muchas especulaciones y suposiciones. Alguien dijo: es la primera víctima de la próxima tercera guerra mundial: se ha matado para no asistir a sus horrores. Otros dijeron que se suicidó por desavenencias políticas. No las tuvo; pero, de tenerlas, le hubiera bastado cambiar de partido. Un escritor no se mata por "desavenencias políticas". Es posible, en cambio, que haya influido un amor malogrado (sus últimas poesías aluden a esto). Pero el verdadero motivo está en aquel conflicto suyo psíquico-ético. En Pavese tanto era el anhelo de comunión humana del hombre ético como la angustia de soledad del

hombre psicológico; y es preciso decir que al cabo el hombre psicológico sorprendió al hombre ético en un momento de cansancio, y perfeccionó su soledad en la muerte.

En el *Diario* (y su título, *Mes-tiere di vivere*, es significativo: aprender a vivir como se aprende un oficio, aprender y ejercer el oficio de vivir), podemos seguir aquel conflicto íntimo que fué la vida de Pavese: el hombre ético, empeñado en edificar un carácter y asentar una solidaridad en la vida, en el amor y el respeto de la causa común y de la misión humana del intelectual, del poeta; y el hombre psicológico, insidiando propósitos, negando la voluntad con sus debilidades; y, más aun, atentando a la vida con su incubación del suicidio, con su afán de autosupresión. El 23 de marzo de 1938 escribe: "A nadie le falta nunca una buena razón para matarse". Pocos días antes escribía: "¿Por qué esta alegría sorda, profunda, *fundamental*, que brota de las venas y de la garganta de quien ha decidido matarse?" Y pocos días después: "La lógica conclusión de tu estado es el suicidio". Doce años más tarde (mayo de 1950), así juzgaba la malograda aventura sentimental que pareció decidirle al fin: "En el fondo, ¿no he aceptado esta extraña aventura, esta cosa inesperada y fascinadora, para poder volver a mi vieja idea, a mi vieja tentación?... Amor y muerte, *esto* es un arquetipo an-

cestral". Por donde se ve que la aventura no era lo determinante: todo lo más, el pretexto.

¿Para qué citar más? La incubación del suicidio fué la *anormalidad* de Pavese. Sucumbió a esa anormalidad; pero en su lucha contra ella, dió a los hombres su agonía en admirables obras de vida. Llegó un momento en que el oficio de vivir le pesó demasiado, y se desplomó. Pero mientras lo practicó, lo practicó con alta conciencia y noble afán; y, en general, supo ser más severo consigo mismo que con los demás. Decía verdad, pues, pocos días antes de matarse, al escribir: "Mi parte pública la he hecho — he hecho lo que he podido. He trabajado, he dado poesía a los hombres, he compartido las penas de muchos".

En uno de sus *Dialoghi con Leucò* hacía decir a Sarpedón: "La muerte es destino. Sólo es posible desearla".

IV — LA AVENTURA AMERICANA

En Pavese la actividad de escritor fué precedida y acompañada por una actividad de cultor y traductor de literatura anglosajona y, sobre todo, norteamericana. Por ello, quizás, cierta crítica presurosa consideró su obra bajo el signo de la influencia de Faulkner, Hemingway, Caldwell, Cain, o sea de los

escritores neorrealistas norteamericanos florecidos entre las dos guerras mundiales. No se excluyen afinidades, aun deliberadas a veces; pero aquel juicio era insuficiente. Vale la pena de establecer aquí el verdadero sentido de los contactos de Pavese con aquella literatura, mediante los cuales buscaba, como se verá, antes que formas literarias, relaciones y experiencias humanas.

En una prosa de 1945, Pavese así se refiere a la época fascista: "en aquella vida absurda y contraída que debimos soportar *entonces* (y fué un *entonces* que duró veinte años), voces extranjeras nos sostuvieron en nuestros esfuerzos por comprender y vivir: cada uno de nosotros frecuentó y amó la literatura de un pueblo, de una sociedad lejana, y habló de ella, la tradujo, hizo de ella una patria ideal". Y lo que se buscaba "en América, en Rusia, en China o en cualquier otra parte" era sobre todo "un calor humano"; más: "nos buscábamos, sencillamente, a nosotros mismos".

O sea, el intelectual italiano que cultivaba, por ejemplo, la literatura americana, hacía una ideal emigración, y emprendía, en el plano de la cultura, las experiencias que en el plano directo de la vida había vivido, o aun vivía, el verdadero emigrante. Éste, trasladándose a América, iba con la esperanza de simplificar y mejorar sus condiciones; iba a América y hacía más o menos lo que ya estaba hecho —hecho y

gastado— en Europa; pero volvía a empezar; hacía de nuevo, con la idea de tener más lugar; cada uno de sus gestos era memoria, pero era también acto inaugural; todo era a la vez provisorio y más grande, y había que mirar siempre hacia adelante, hacia mañana; y, de este modo, la memoria se convertía en imaginación y en esperanza; y la comunión con la tierra, a la vez mucho más amplia y anónima, no estaba en el pasado, sino en el futuro. La ilusión era que las cosas no *continuaban*, sino que *nacían*. Y todo se tornaba más fuerte, más rápido y tenía más efecto, y el viejo espíritu europeo de parsimonia, hecho al curso lento de la economía, sujeto a la consolidada estratificación social, constituido de lenta concatenación de causas y efectos, se tornaba aventura e imprevisto, y el destino del hombre tenía más juego y azar, la vida era más acción y prometía más descubrimiento. En esta acción y en este descubrimiento estaba el encuentro consigo mismo, era un ponerse al desnudo, un revelar los hombres lo que eran: algo, o nada; así también la acción podía crearlo todo, o resultar inútil, perderse en una provisoriedad de cosas insubstanciales, y el descubrimiento podía entonces ser negativo. Este tipo de fracaso también era América: y daba un vertiginoso drama humano.

Todo esto —o la expresión de todo esto— era lo que buscaba en su emigración ideal el intelectual eu-

ropeo; quería ser como el emigrante real que empieza un trabajo, una casa, una familia, un destino, pero no partiendo otra vez del principio, sino partiendo desde el punto en el que se había quedado parado en Europa; el camino, trabado en Europa, seguía libre en América. Este camino podía pararse en lo provisorio; o perderse en la naturaleza, en la selva; pero su recto trazado reconducía substancialmente a Europa, o sea a la ciudad; a una Europa en América, despejada, dinámica, más hecha para el hombre viviente. Por esto, sin que haya contradicción, puede decir Pavese: "En aquellos años de estudio comprendimos que América no era otro país, sino el gigantesco teatro donde con mayor franqueza se recitaba el drama de todos". Y puede luego agregar que ese drama "mostró una lucha encarnizada, consciente, incasante, para dar sentido, nombre y orden a las nuevas realidades y a los nuevos instintos de la vida individual y asociada, para adecuar a un mundo vertiginosamente transformado los antiguos sentimientos y las antiguas palabras del hombre". Desde un punto de vista estrictamente literario, también puede Pavese preguntarse si la crítica, que ficha al neorealismo europeo, y particularmente italiano, como derivación norteamericana, sabe que "sin Kipling no se explicaría Hemingway, sin el expresionismo alemán o sin los rusos no se explica-

rían O'Neill ni Faulkner, sin Maupassant no se explicarían Fitzgerald, Cain y otros". En todo caso, pues, no una derivación, sino una continuidad a través de América. Dice, un tanto polémicamente: "No necesitábamos salir de Europa para aprender a ser neorealistas".

Como se ve, en la aventura americana de Pavese, y otros, hay algo más y algo menos que una influencia literaria.

V. — TRADUCIR Y ESCRIBIR

Resulta espontáneo suponer que un escritor recibe influencia de los autores a quienes traduce; de algunos de ellos, por lo menos. Pero, antes que de directa influencia de tal o cual autor, puede hablarse de una influencia más general, derivada del comercio con otra realidad y de la práctica de otro lenguaje. O sea, deja de ser una influencia para convertirse en una experiencia. Así, lengua y literatura anglosajonas, francesas, rusas, hispánicas, pueden hacer de lenguas y literaturas de toque, de ejercicio analítico que no se limita a las formas literarias, sino que abarca la sensibilidad, el carácter, el espíritu de la cultura, el tono de la vida. En las condiciones de la Italia de entre-ambas-guerras, para Pavese y sus compañeros (hablo también por experiencia personal) traducir era un medio de emigración ideal y, a ve-

ces, modo indirecto de hablar, de poder decir ciertas cosas. Pero el efecto propiamente formativo de traducir, es problemático; y se le puede creer sin más a Pavese cuando, sobre la base de su experiencia, dice: "Traducir enseña como no se debe escribir. Al cabo de un período intenso de traducciones, yo sabía exactamente cuales eran los modos y giros literarios que no me están consentidos, que son ajenos y exteriores a mí, que me dejan frío".

Cuando uno tiene personalidad y carácter, hasta las influencias le ayudan a confirmar lo que es, porque se transforman no en imitación, sino en elemento de formación cultural. Así, después de su emigración ideal, Pavese era más italiano, y hasta más piemontés, que antes: un italiano y un piemontés que se conocía mejor a sí mismo y conocía mejor a su país, a su gente, porque también conocía a América y a los americanos. Es un poco el caso del protagonista de *La luna e i falò*, su última y mejor novela. Y cuando escribe su libro más suyo, es espontáneo en Pavese volver a su formación clásica fundamental, a su griego antiguo; y compone los *Dialoghi con Leucò*. Y al fin es Vico quien mejor le conforta en sus ideas. (Con esto, nada de aludir a un retorno de hijo pródigo a lo que suele llamarse la propia tradición. "Tener una tradición", escribió Pavese, "es menos que nada: sólo buscándola es como podemos vivirla". O sea, la

tradición que se tiene simplemente porque se ha nacido en ella, que no se conquista y se hace, es, cuando más, norma pasiva o abstracta, como Leonardo decía que era la mera regla; y al que con sólo seguirla quiere hacer obra, le pasa lo que el mismo Leonardo anota: "... se tu volessi adoperare le regole nel comporre non verresti mai a capo e faresti confusione").

VI. — EL RITMO DE LO QUE OCURRE

En *Dialoghi con Leucò* Tiresias dice a Edipo: "... ser ciego no es desventura diferente de la de estar vivo. Siempre he visto las desventuras tocar a su tiempo donde debían tocar". Y agrega: "El mundo es más viejo que los dioses. Ya llenaba el espacio, y sangraba, y gozaba, era el único dios, cuando el tiempo aun no había nacido. Entonces reinaban las cosas mismas. Acaecían cosas; ahora, a través de los dioses, todo se ha vuelto palabras, ilusión, amenaza. Pero los dioses pueden molestar, acercar o separar las cosas. No tocarlas, no mudarlas. Han llegado demasiado tarde".

¿No hay, en esta figuración de los dioses, la posición del escritor en el mundo y ante su obra? El escritor también ha llegado demasiado tarde a un mundo que ya existía, y puede, en la libertad e

inteligencia relativas de su invención, *acercar* o *separar* las cosas, no *mudarlas*. "Toma un muchacho que se baña en el Asopo", dice Tiresias. "Es una mañana de verano. El muchacho sale del agua, torna a ella feliz, se zambulle y vuelve a zambullirse. Le coge un malestar y se ahoga. ¿Qué tienen que ver los dioses? ¿Deberá atribuir a los dioses su fin, o el placer gozado? Ni esto ni aquello. Ha ocurrido algo, que no es ni bien ni mal, algo que no tiene nombre: le darán un nombre los dioses, después"... Así el *algo*, la *cosa*, se torna palabra. ¿No es todo lo que puede hacer el escritor? Y véase, en efecto, como ésto se concreta en idea propiamente literaria.

Pavese sostiene que para narrar no se necesita "crear personajes", sino "transformar hechos en palabras". Pero, transformar hechos en palabras significa, dice, "poner en las palabras toda la vida que se respira en este mundo", y lograr que la página escrita se convierta en "un hecho entre los hechos", cosa viva. Nuestro autor confiesa que, al comenzar un relato, no tiene en la cabeza un medio social determinado, personajes definidos, una tesis; sólo tiene un ritmo indistinto, un juego de eventos, sensaciones, atmósferas; y su tarea consiste en "captar esos eventos y construirlos según un ritmo intelectual que los convierta en símbolos de una realidad dada" (cosa que con-

sigue, advierte, en la medida en que logra concreción sensorial, dialógica y humana). Los personajes le sirven como medio para componer fábulas intelectuales, cuyo verdadero tema es "el ritmo de lo que ocurre". Por eso los personajes de sus novelas están —son palabras suyas— en igual plano que un árbol, una casa, un temporal o una incursión aérea.

Nos explicamos que Pavese no busque al personaje, no haga psicología, porque lo que quiere hacer es poesía y mito. Un hombre con sus circunstancias particulares y su determinación anímica, sólo le interesa en la medida en que sea expresivo de algo fundamental y común a todos los hombres. Por esto, casi cada personaje de Pavese está siempre entre un *llegar a ser* y un *poder no ser*; equivaliendo el *llegar a ser* a sentirse no el señor Fulano, sino hombre, el hombre; y el *poder no ser*, al sentimiento de provisoriedad, de transitoriedad e ilusión de la propia diferencia personal. Por eso, también, la historia de un hombre debe aspirar a ser la historia del género humano. Tomemos un relato de Pavese: *Carcere*, por ejemplo. El ambiente, los personajes, las vicisitudes, están esculpidos con relieve; pero todo esto es trascendido por el afán de hacer sentir en el protagonista —un confinado político— ese "estupor como de mosca encerrada debajo de un vaso": este estupor es, para Pavese, la verdadera aventura humana y el verda-

dero tema poético. Y es algo que todos los hombres pueden sentir, en iguales condiciones y aun en otras, es decir, aun sin haber sido condenados por un tribunal, porque la vida de cualquier hombre es, dentro de las rejas de sus circunstancias, siempre un confinamiento, más o menos estrecho y obsesivo, más o menos amplio y olvidado.

Dice Pavese que le interesan más Herodoto y Platón que Homero y Sófocles; que le gusta mucho Shakespeare, pero "no por la razón romántica de que crea personajes inolvidables, sino por su absurdo y maravilloso lenguaje trágico (y cómico), por las terribles frases de sus quintos actos en que, por más diversos que sean los personajes, todos dicen siempre la misma cosa". Y bien: este decir siempre *la misma cosa* es estar en lo fundamental, en lo constante, en lo que substancialmente no se interrumpe de hombre a hombre; es estar en la verdadera aventura humana.

Pero si el objeto del narrador no es crear ambientes determinados,

vicisitudes precisas, personajes individualizados y definidos, ¿qué es, en definitiva, narrar? Volvemos a algo a que ya hemos aludido; pero, aunque nos repitamos, conviene insistir. Para Pavese, narrar es: "percibir en la diversidad de lo real una candencia significativa, una cifra insoluble del misterio, la seducción de una verdad siempre a punto de revelarse y siempre huidiza". Esa candencia se repite y se repite. Por eso, narrar es monótono como nadar, porque el escritor no puede sino ser sincero en su candencia y, por lo tanto, monótono. Cada uno nada en sus aguas, y en ellas debe palpitar "la extrema tensión de que sea capaz su conciencia: narrar será entonces luchar toda la vida contra la resistencia de un misterio". El hombre es pequeño en la inmensidad del mundo, de la vida, y se lo ve insistir e insistir repitiendo su gesto de definición en lo indefinido por inmenso. Pero si su gesto es pequeño, tiene sin embargo un poder alusivo que se proyecta mucho más allá de sus límites.

"Una Fábula"*

DESDE que Arnold Bennet pronosticara, en 1926: "William Faulkner es el hombre por venir (the coming man)", todos los críticos han coincidido en afirmar que si Norteamérica iba a producir un gran novelista, éste sería Faulkner. El escritor no los ha defraudado y cada una de sus novelas ha sido una demostración de su fuerza narrativa y un nuevo testimonio de su poder de creación. Es difícil profetizar cual novela de Faulkner será considerada su obra maestra, pero, sin duda, "*Una Fábula*" representa la culminación de su estilo literario y la máxima expresión del mensaje subyacente en toda su obra.

El espejo con el que Faulkner ha enfocado a la vida refleja, en la mayoría de los casos, una visión deformada, un mundo de asesinos y de idiotas. En ese mundo no hay justicia ni piedad y el lector se ve llevado a considerar el fenómeno

del mal como parte esencial de la existencia humana. Es fundamental en la problemática faulkneriana la reflexión de que el hombre no se salva por el retorno a la naturaleza ni refugiándose en la vida del espíritu; el hecho mismo de que haga con tanta frecuencia a sus personajes incapaces de comprender plenamente el significado de los hechos en que toman parte constituye una prueba de su creencia de la invalidez del hombre en su actitud hacia el mal. Pero creer en el mal, creer en su existencia, no es creer en su victoria y si Faulkner no nos ofrece en su literatura ninguna escapatoria romántica, en cambio nos da una esperanza: el hombre prevalecerá.

Al recibir el premio Nobel, en un discurso memorable dijo: "Creo que el hombre no se limitará a re-

* William Faulkner: "*Una fábula*", editorial Jackson, Buenos Aires, 1956.

sistir, sino que prevalecerá. El hombre es inmortal no porque entre todas las criaturas sea la única que tiene una voz inagotable, sino porque posee un alma y un espíritu capaces de compasión y sacrificio y aguante". Esa es la intención de "*Una fábula*", demostrar que el hombre prevalecerá a las guerras de los países y a esas otras guerras de la intolerancia, de la invidia y de la mezquindad.

La novela se desarrolla en Francia, poco antes de la terminación de la guerra del 14. Un cabo del ejército francés, secundado por doce soldados, predica entre los combatientes un movimiento de paz. Un día, un regimiento se niega a atacar: los oficiales se lanzan hacia adelante, pero los tres mil soldados permanecen inmóviles en la trinchera. El Alto Comando Aliado, puesto sobre aviso por la delación de un Judas de entre los discípulos del cabo, sabiendo que otros soldados en ambos ejércitos simpatizan con los amotinados, arresta al regimiento y conferencia con el Alto Mando Alemán sobre la forma de hacer que las tropas reanuden la lucha. Este es uno de los episodios centrales del argumento, el que toma su estructura de los hechos de la vida de Cristo y en especial de la Semana Santa, seguida con todo detalle. El cabo que dirige el movimiento de fraternización entre las tropas aliadas y las alemanas es presentado claramente

como una representación de Jesús: tiene doce discípulos, uno de los cuales lo traiciona y otro lo niega y los detalles de la última cena, su ejecución junto con dos ladrones, su sepultura y su desaparición de la tierra presentan un extremo paralelismo con los pasajes bíblicos del miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo de la Semana Santa. Todos los otros personajes, asimismo, son reconocibles como protagonistas de episodios de la historia sacra, aunque sus caracteres aparezcan cambiados con relación a los que tradicionalmente se ha adjudicado a éstos, siendo evidente que esa transformación ha sido fruto menos de las necesidades de estructura de la novela que de la particular concepción del autor sobre los mismos.

Muchos lectores considerarán a "*Una Fábula*" como un nuevo punto de partida para Faulkner en cuanto al argumento y al ambiente. Por cierto que una extensa novela sobre la guerra del 14 es una novedad en Faulkner, pero éste ha escrito numerosos relatos cortos sobre temas bélicos, entre ellos "*Victoria*", "*Ad Astra*", "*Grieta*" y "*Todos los pilotos muertos*" y quienes los hayan leído advertirán que en "*Una Fábula*" Faulkner recobra la manera descriptiva de aquellos cuentos. Creo que la novedad del ambiente de "*Una Fábula*" ha sido exagerada por los editores y los críticos a causa de su convicción de que la

más importante contribución de Faulkner a la novelística de nuestros tiempos es su "saga" de un condado de Mississippi antes que sus novelas y relatos independientes.

En cuanto a la estructura de "Una Fábula", a pesar del cargo que se le ha hecho de ser un novelista que escribe sin plan previo, no es nuevo para Faulkner escribir una novela cuidadosamente organizada. En cambio, sí lo es que tome su estructura de una fuente externa, a la manera de las novelas de James Joyce, cuya influencia resulta evidente. El crítico Carvel Collins, al comentar "Una Fábula" en el New York Times, dice que al releer "El Sonido y la Furia" advirtió que ésta se basaba sistemáticamente en los acontecimientos de la Semana Santa, cosa que antes nadie había observado y sugiere que quizás el escritor viendo que ese paralelismo no había sido notado decidió, no sólo utilizarlo con un propósito literario más ambicioso, sino haciéndolo mucho más aparente. "Algunos lectores de "Una Fábula" —dice— pueden objetar que el paralelo con la vida de Cristo hubiera sido más efectivo si fuera menos aparente. No estoy de acuerdo con ellos. Es obvio que "Una Fábula" pretende estar más cerca de obras como "El Castillo" de Kafka y "Billy Bud" de Melville que de novelas como "Verdun" de Romains. Y hacer el para-

lelo de la vida de Cristo lo más claro posible otorga a la narración la atmósfera de lo fabuloso".

Es cierto que hasta al darle título a su obra, Faulkner parece haber querido acentuar el carácter simbólico del argumento y de sus personajes. Eso hizo que leyera "Una Fábula", con cierta prevención: temía que el paralelismo bíblico esquematizara la acción y les diera rigidez a los personajes o algo de ese finalismo de las novelas de tesis. No ocurre nada de eso. De hecho, recalcar el carácter simbólico de la novela es cometer una injusticia hacia su frescura y complejidad. Faulkner no ha usado en beneficio propio los prestigios literarios de la Pasión de Cristo y la fuerza emotiva con que la han rodeado dos mil años de llanto y meditación. El denso mensaje de la novela, obscuramente grávida de signos e incitaciones, puede llegar íntegramente a quien olvide el paralelismo entre los hechos que se relatan y los de la Semana Santa, entre el cabo y Jesús, entre sus camaradas y los apóstoles. Es cierto que hay un énfasis simbólico, pero la obra puede y me atrevo a decir que debe ser leída con prescindencia de ese simbolismo. La humanidad es la misma de hace dos mil años, las mismas sus dudas y sus pasiones y la influencia ética de la obra de arte, el contacto purificador de la emoción que produce, son ajenos a interpretaciones

basadas en elementos extraños a la obra en sí. Si bien el lector no puede prescindir de la reminiscencia que la lectura le provoca de otros libros, de otras emociones, el escritor pretende crear un lenguaje en cada libro, hacer llegar cada vez un relámpago iluminatorio.

Lo que queda dicho servirá para aclarar el sentido de las reflexiones que siguen sobre personajes y episodios de "Una Fábula". Seguir en ellos el paralelismo apuntado no tiene otro interés que el de interpretar la filosofía de Faulkner —usando la palabra filosofía en el sentido liberal de consideración profunda, reflexiva— en relación con el significado de los episodios de la Semana Santa y los personajes evangélicos.

La principal figura de entre los oficiales, por oposición a las de los soldados rasos, es la de un general francés, comandante en jefe de los aliados. Simbólicamente puede ser considerado como Dios, un Dios que incluye elementos cesáreos muy notorios (que permite que ellos sobresalgan, ya que, como Dios, posee todas las cualidades). Después de haberse graduado en Saint Cyr con las mejores notas que haya tenido un cadete militar en Francia, se *entierra* deliberadamente en un puesto en el desierto, y luego desaparece en un monasterio del Lejano Oriente. Antes de reingresar en el ejército embaraza a una mujer casada, la cual,

abandonada y vagabunda, da a luz en un establo un hijo que será el cabo que amotinará el regimiento francés.

Después que el cabo ha tenido la última cena con sus discípulos, el comandante lo conduce a una colina cercana a París y, como Cristo y su Padre en el Miércoles Santo, encaran el problema de la próxima ejecución. En esta escena se desarrollan algunas de las tesis que darán origen a más discusiones entre los lectores y críticos. Faulkner ha alterado el papel de los interlocutores: en los Evangelios, Cristo es el suplicante, en "Una Fábula" el cabo está firmemente decidido a morir en un martirio que robustecerá el movimiento de hermandad humana. El comandante trata de convencerlo de que no vale la pena sacrificarse por los hombres que no lo sacan de su prisión: "¿Por qué con sus manos desnudas —dice— puesto que tienen bastantes, no han derribado ladrillo por ladrillo las paredes que muy pocas manos además de las tuyas bastaron para alzar?" Le ofrece la vida, que es más que el poder, y el cabo —en una característica oposición a la escena bíblica— le recomienda que no tenga miedo. El viejo general le contesta: "¿Miedo? No, no, no soy yo sino tú quien tiene miedo del hombre; no yo sino tú quien cree que nada, excepto una muerte, puede salvarlo. Yo se más... Yo no temo

al hombre. Hago más: lo respeto y admiro. Y me enorgullezco: estoy diez veces más orgulloso de esa inmortalidad que posee que incluso el de aquella deestial de su engaño. Por que el hombre y su locura...

—Resistirán —dijo el cabo.

—Harán más que eso —contestó orgullosamente el viejo general—. Prevalecerán”.

Esta escena y muchas otras, como la del sacerdote que trata de disuadir al cabo de su sacrificio y termina pidiéndole que le lea el oficio de difuntos y suicidándose, demuestran que este no es un libro pacifista, sino una novela de fondo filosófico y teológico, de lectura ardua y de recomendable relectura. Es cierto que muestra el horror y la estupidez de la guerra y lleva a simpatizar con los que sostienen el pacifismo, pero la guerra ha sido presentada como un símbolo de la angustiada condición humana.

La analogía con los acontecimientos de la Semana Santa no impide que haya una narración bélica, llena de objetividad, de ese interés exterior que es de la entraña de la novela. Hay una larga interpolación del robo de un caballo de carrera que es un relato íntegro dentro de la obra. (Es típico de Faulkner usar generosamente de la interpolación. Dicen que es-

cribe dividiendo el papel en dos partes, en una de ellas escribe de entrada, en la otra interpola; esto explicaría incluso algunas desviaciones del tema, que suelen dificultar la lectura, aunque indudablemente contribuyen a crear la atmósfera faulkneriana).

Entre otros personajes, podemos mencionar a un joven piloto de la R.A.F. que, recién asignado a una unidad de combate, le toca una semana de armisticio. Enterado de las conversaciones entre los Estados Mayores aliado y alemán para que la guerra continúe, su desilusión sobre la gloria bélica lo lleva al suicidio. Es la reaparición de un obsesionante personaje de la novelística de Faulkner: Bayard Sartoris. El autor hizo la guerra con las tropas canadienses, fué aviador y lo hirió la metralla. “Es curioso observar —dice Antonio Marichalar— como hay en Faulkner siempre este apetito de alas: sobre sus lobregueces, aviadores o halcones remontan vuelo”.

Hay alas también en “Una Fábula” y la revelación final para la que preparaban las obras anteriores de Faulkner: que, en su mundo de horror, la presencia del mal tiene el valor que en la ascética cristiana corresponde al pecado y que para el pecado hay salvación. Que el hombre prevalecerá.

JUAN PEDRO FRANZE

Discos

Carl Orff: Carmina Burana. (Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis). Por Elfride Troetschel (soprano), Hans Braun (barítono), Paul Kuen (tenor), Karl Hoppe (barítono), coro de niños, coro mixto y Orquesta de la Radio de Baviera. Director: Eugen Jochum.

Los puristas de la música moderna han acusado a Carl Orff de un engañoso primitivismo. Como si todas las modernas orientaciones musicales no hubieran mirado alguna vez hacia el pasado, y en más de una ocasión muy insistentemente. Lo cierto es que pocas obras han sido escritas en nuestra época (“Carmina burana” tiene ahora 20 años de edad, data de 1936) que tengan un índice tan alto de vitalidad como ésta. Orff ha andado por caminos desusados en su búsqueda hacia un lenguaje propio y nuevo. Ha

ido directamente a la música antigua, sin renunciamentos, sin arcaísmos retóricos o de retorta, sino con un espíritu abierto para todo lo que le puede brindar su época en cuanto a recursos y con una preferencia notoria por la línea melódica cantable. Y por las armonías claras, casi esquemáticas. Hay reminiscencias de toda índole. Hay un dominio estupendo de la “modalidad” medieval (y como lo demuestra su “Antigonae”, de la antigua modalidad griega); hay además un virtuosismo consumado en el uso de recursos instrumentales, en la distribución de coloridos sonoros, en la aplicación de matices. Pero, ante todo, es el dinamismo, el ritmo motórico, lo que más sorprende, subyuga y atrae en su lenguaje.

Orff ha reconstruido con sus “Carmina burana” viejas canciones semicultas y populares —por supuesto que profanas y algunas inclusive blasfemas— que integran el manus-

crítico medieval guardado en el monasterio de Benediktbeuren de Baviera. Todo un mundo multicolor de la lírica medieval con su chispeante humor, su alegría vital, surgen en las creaciones musicales de Orff sobre estos textos latinos, flamencos y alemanes del siglo XIII. Como reconstrucción musical esta obra es de por sí una hazaña; pero no es una composición de mérito por ser una reconstrucción. Su mérito reside, precisamente, en la vitalidad (y por lo tanto en la actualidad) de ese lenguaje voluntariamente primitivo. Es una clara demostración de que una obra moderna —y qué moderna— puede prescindir perfectamente de posiciones teóricas extremistas y no obstante no caer en la repetición ni en la tontería. Eso por supuesto no excluye que en el otro campo (en el que Orff no quiso situarse) no se escriban también obras admirables y perdurables. Pero el camino elegido por Orff es por cierto el menos habitual y significa, intrínsecamente (y no por alguna imposición extramusical), una reacción frente a los que repudian toda melodía tonal o modal, frente a los que ya no creen en una música esencialmente cantable, armónicamente simple y de estructura tradicionalista.

La presente grabación es magnífica. Y es un singular mérito de la compañía Inter-Bas haberla presentado en Buenos Aires en una muy buena reproducción local. Quien re-

lee la partitura al escuchar la grabación comprueba lo fiel de la versión de Jochum, y lo bien que ha sido realizada. Hay una admirable graduación de matices, de sonoridades, de planos, un empaste adecuado y siempre transparente. El coro es muy bueno y no cabe decir menos de los cuatro solistas: las partes solistas de Orff son siempre sumamente difíciles, pues exigen tesituras desusadas, registros vocales muy amplios y efectos completamente extraños al canto en su sentido tradicional.

(Deutsche Grammophon Gesellschaft 62-20/21; dos discos LP de 25 cms.).

Héctor Berlioz: Sinfonía Fantástica, op. 14. Por la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, director: Eduard van Beinum.

Si es que se puede hablar de una obra de "tesis" entre las composiciones románticas, la "Sinfonía Fantástica" es, entre todas, la más crucial para el desarrollo del estilo y del lenguaje de la "música del futuro". Desde ella arranca la música de programa, el descriptivismo sinfónico que por espacio de casi un siglo dominó la inquietud de tantos compositores. En ella se arraiga, además del enfoque literario-musical, la técnica de la "idée fixe" y por ende la del "leit-motiv". Allí se tronca el concepto moderno de la

instrumentación plena de color y sugestión. De esta fuente se han nutrido Liszt, Wagner y R. Strauss. Obra de singular trascendencia pues, obra-clave y punto de referencia insubstituible.

Pero además de todas estas excelencias, es una obra admirable como composición puramente musical. Por cierto, sus valores musicales han superado y sobrevivido la importancia estética y técnica a ella atribuida. Y que eso así sea, es indudablemente el mejor elogio que se le puede hacer, y además el más verídico. Enfocándola como obra esencialmente musical, vibra en ella un lenguaje tan intenso como bello, tan rico en contrastes como sabiamente realizado, tan puro como fogoso. Y mucho más allá del dramón peripatético que ha sabido hacer de ella la balletomanía de nuestro siglo, la "Sinfonía Fantástica" recobra, cada vez que se la escucha en una buena versión en la sala de conciertos, su impostergable preeminencia como creación sinfónica.

De esta manera, una buena versión de la "Sinfonía Fantástica" puede enriquecer considerablemente el repertorio discográfico. La versión de la Concertgebouw dirigida por van Beinum es más que buena, es excelente. Ningún problema de orden sonoro, de empaste instrumental, de transparencia en la conducción de las voces, de ductilidad en la manera como son brindados los tan diversos timbres sonoros, la

multiplicidad de matices —todo eso ha sido resuelto con alto virtuosismo sinfónico. Magnífico el director, excelentísima la orquesta. Es una suerte que, además, la versión musical haya sido grabada con altísima fidelidad. El sonido fluye con pureza, sin contratiempos de orden mecánico, y todos los elementos están perfectamente graduados. Es una hermosa versión y un modelo de grabación.

(London LLC 17626, long-play, 30 cms.).

Georges Bizet: Suites N° 1 y N° 2 de "L'Arlesienne" y Suite de "La jolie fille de Perth". Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa; dir: André Cluytens.

Nadie duda que Bizet es un genio auténtico de la música francesa. Pero le asiste la desgracia de ser un músico de transición, desaparecido en el mismo momento en que —con "Carmen" y con la música de escena para "L'Arlesienne" de Daudet— su talento estaba llegando a la madurez. Por eso Bizet pertenece a una época híbrida, indecisa, la que preludivió el gran devenir finisecular de la música francesa y la que aun queda con un pie en el calco operístico italiano y con el otro, muchas veces, en el delicado ronroneo del salón musical tipo Emperatriz Eugenia.

Eso no quita que "L'Arlesienne" haya sido considerada —y siga siendo considerada— como una obra maestra. Mucho hay en estas dos "suites" de concierto que es excelente música —los dos minués, el encantador Adagietto—, pero también hay un lugar común tan inaguantable como el "Intermezzo" (que Caruso y Gigli cantaron con la letra del "Agnus Dei"). Lo más notable de ambas "suites" no es precisamente la faz formal, armónica o melódica, pero sí el color local, logrado sin intención folklórica, y ante todo, en la primera "suite", el carácter novedoso de la instrumentación. Aunque muchos digan que la segunda suite, orquestada por Giraud, es inferior a la primera (orquestada por el mismo Bizet), no comparto esta opinión: Giraud era un maestro consumado de la obra esta, con un muy competente "métier", y el mejor mérito de su labor es haber logrado asimilarse de tal manera al colorido sonoro aducido por Bizet que no se nota diferencia alguna.

También "La jolie fille de Perth" es una obra que tiene muchos encantos, aunque se halle también peligrosamente en el borde de lo cursi. Es, en medio de la labor de Bizet, una obra poco afortunada. Pero su delicada Obertura y la encantadora Danza bohemia con la que finaliza hacen prever el fino lirismo que aflora en "Les pecheurs des

perles" y aun más en algunos momentos de "Carmen".

Nada más justo que el haber merecido esta grabación el Gran Premio del disco en Francia. Es una versión excelente. Tal cual, y con todo lo que esta palabra encierra como elogio. La labor interpretativa de Cluytens es magistral, el desempeño de la orquesta, insuperable. A mi modo de ver hay algunos matices que no están totalmente logrados: la diferenciación entre los planos de los diversos instrumentinos me hubieran gustado algo más nítidos. En todo lo demás no hay ninguna falla, ninguna opacidad.

La grabación pues pertenece a lo mejor que he escuchado en materia de disco como sonoridad y como equilibrio de planos sonoros. No puedo decir lo mismo, lamentablemente, de la reproducción local; en la faz A hay un freno repetidor y algunos raspidos; en la faz B unas distorsiones sonoras chillonas que no por breves son menos molestas.

Muy bonita la presentación del disco con los retratos de Bizet y Daudet y una estampa de la época del estreno de "L'Arlesienne". Un sesudo trabajo crítico de David Drew lo prologa. El traductor —J. M. P.— hizo algunas intercalaciones explicativas que evidentemente demuestran que no quiere ser menos sesudo...

(Angel LPC 11565, long-play, 30 cms.).

Paul Hindemith: Sonata para clarinete y piano; Claude Debussy: Rapsodia N° 1 para clarinete y piano; Igor Strawinsky: Tres piezas para clarinete solo. Por Reginald Kell (clarinete) y Joel Rosen (piano).

Una de las consecuencias más positivas de la superación del romanticismo y del retorno a la música pura y sin contenido específicamente descriptivo, es el redescubrimiento de los instrumentos de viento como elementos musicales solistas. Al ocuparse Debussy hacia 1910 con este problema y al dotar a un instrumento bastante relegado en la práctica solística con una bellísima rapsodia, abrió de esa manera un campo musical que es prácticamente ilimitado. La música de cámara venció también por medio de los instrumentos de viento, nuevamente entronizados, la hegemonía del piano y por ende del virtuosismo "enragé". Claro está que Debussy buscó aun el matiz, el efecto sonoro; luego Strawinsky experimentó en el campo de la línea pura, armónicamente no apoyada, que se basta monódicamente a sí misma. También eso tenía ribetes de revolución artística: la soledad de una voz instrumental (sin posibilidades armónicas de ninguna especie) era totalmente desusada en la práctica de música de cámara. Strawinsky escribió con sus tres piezas para clarinete auténtica "Hausmusik",

auténtica música íntima y —dicho sea de paso— música de una enorme originalidad. En Hindemith —cuya preferencia por los instrumentos "soi-disant" desusados es notoria— el clarinete deja de lado todo lo que pudiera tener de exótico o raro y se incorpora con esta su notable sonata a lo que quisiera denominar un lenguaje normal. El neoclasicismo hindemithiano ha dado con esta obra otra bella muestra de su verdadera trascendencia estética, de su indiscutible vitalidad, sin rebuscamientos y sin efectismos.

Decir que Reginald Kell es un consumado intérprete de la música moderna y además un verdadero virtuoso de su instrumento es casi un lugar común. No es menester reafirmarlo. Logra versiones de una singular pureza y de una justeza y afinación insuperables. También Joel Rosen se desempeña con toda corrección. La grabación es buena y la reproducción local no lo es menos. El mayor mérito del disco es el de poner al alcance del discófilo tres obras modernas, muy poco difundidas y de alto valor. Entre todos los síntomas inherentes a la moderna industria del disco, el más positivo y provechoso es el de transformarse también en portavoz y difusor de obras de actualidad. Y en tal aspecto la edición local de este disco tiene ribetes de acontecimiento importante.

(Decca LTC 9514 — long-play, 30 cms.).

Bedrich Smetana: Cuarteto para cuerdas N° 1 en Mi menor ("De mi vida"). Por el cuarteto Koeckert (Rudolf Koeckert, Willi Buchner, violines; Oskar Riedl, viola; Josef Merz, violoncelo).

De la cuantiosa labor de Smetana poco escuchamos habitualmente en nuestros conciertos. Espaciadísimas repeticiones de su "Novia vendida" y ocasionales ejecuciones de su "Moldava" parecen bastar en Buenos Aires para honrar la memoria del más antiguo entre los grandes compositores checos. La música de cámara —la que quizá es el aspecto más notable de su labor— no es cultivada con frecuencia, lo que es realmente de lamentar.

Por eso la reproducción local de la grabación del autobiográfico cuarteto en Mi menor (compuesto en 1878, cuando el compositor ya sordo vivía totalmente aislado del mundo circundante) significa un evidente enriquecimiento del repertorio discográfico. Pocas obras conocidas que posean tantos y tan positivos atractivos como este cuarteto, evocador de los sentimientos y de las experiencias del compositor.

La versión del cuarteto Koeckert es correcta y afinada, bien equilibrada en la distribución de las sonoridades, de fiel estilo. Sin embargo le falta la verdadera gran línea que se impone en esta obra tan bella, vale decir que la interpretación es un tanto impersonal. Ante todo el

tercer movimiento, tan pleno de la más tierna y poética intimidad, hubiera podido ser objeto de una expresividad más intensa, más cálida.

(Deutsche Grammophon-Gesellschaft 62-28; long-play, 25 cms.)

Claude Debussy: Cuarteto en Sol menor, op. 10; Darius Milhaud: Cuarteto N° 12. Por el Cuarteto Italiano (Paolo Borciani, Elisa Peggredi, violines; Piero Farulli, viola; Franco Rossi, violoncelo).

Nadie podrá quejarse que en nuestro medio no aparecen discos de música de cámara. El repertorio discográfico, tan vasto como valioso que se viene editando en nuestro país desde el mismo momento en que aquí comenzaron a prensarse discos long-play, incluye ahora una buena cantidad de obras de música de cámara poco difundidas. No es éste, por cierto, el caso del cuarteto de Debussy, obra crucial y admirable, de la que no faltan buenas versiones, pero sí lo es el del cuarteto N° 12 de Milhaud (creado en 1945 "in memoriam del centenario del natalicio de Gabriel Fauré"), una de las más equilibradas y bellas obras del discutido músico francés. Se trata, en ambos casos, de versiones realmente excelentes, realizadas con una musicalidad a toda prueba y una pericia interpretativa y un dominio técnico admirables. No caben

sino los más altos elogios para significar la calidad de estas interpretaciones. El disco tiene, lamentablemente, un ruido extraño en la faz A, una especie de susurro que se produce en algunos surcos al pasar la púa; es una pena, pues disminuye en mucho la calidad sonora de la reproducción. No así en la faz B en la que no existe ningún problema de "emisión", con lo que es favorecido el cuarteto de Milhaud.

(Angel LPC 11854 - long-play, 30 cms.)

Carlos Chávez: Tocata para instrumentos de percusión; Silvestre Revueltas: Ocho por radio; Héctor Villa-Lobos: Choros N° 7; Carlos Curinach: Ritmo jondo. Izler Solomon y su conjunto de cámara.

El sello M-G-M ha editado bajo el título "Música Española y Latino-Americana" un long-playing con las cuatro obras del epígrafe. Es un síntoma magnífico que una empresa tan esencialmente comercial como es M-G-M se haya propuesto la edición de un disco con música de tanta actualidad como ésta y que pertenece a orientaciones aún discutidas. Se trata, por supuesto, y con excepción del Choros de Villa-Lobos de obras poco o nada difundidas.

No todas las obras inscriptas en el disco tienen idéntico valor: va desde la "pochadé" sonora, de ín-

dole satírica, especie de "da-da" musical, de Revueltas, con su abigarrada mezcla de ritmos folklóricos, bailables, marchas y "songs", instrumentada con estridencia realista, hasta la impresionante y bellísima Tocata percusiva de Chávez, obra ésta que me parece de singular valor. El "Choros" de Villa-Lobos ofrece las constantes características de este famoso y discutido compositor brasileño: un estilo multiforme y ecléctico, nutrido en un folklorismo primario, bien "auscultado", pero de resultado siempre un poco demasiado exhuberante, un poco demasiado múltiple, sin unidad, ni lógica. Muy atrayente es, en cambio, el "Ritmo jondo" de Surinach. Este compositor español ha preferido sonoridades primarias, inmediatas aplicadas con un sentido de colorido autóctono. Tiene mucho de magia, en su falta completa de cualquier recurso pintorescamente folklorizante o sentimentaloides, y retorna a las más puras fuentes de lo popular (¡pero de lo verdaderamente popular!, no de los engrudos propagandizados por las agencias de turismo). No todos los problemas sonoros están solucionados con verdadero gusto, ni con mucha meticulosidad, pero se nota a través de esta composición la presencia de un músico que —sin embanderarse estilísticamente— mucho tiene que decir. La obra más importante es, como ya dije, la obra de Chávez.

Solamente un músico que realmente domina las formas musicales y que se halla verdaderamente penetrado de todos los problemas tímbricos puede crear una obra de tanta riqueza, sugestión y tan hondamente impresionante con la sola presencia de ritmos de percusión. Los planos sonoros superpuestos dentro de los efectos de percusión aducidos, fueron realizados con admirable pericia. No es el primero que intenta esta clase de nuevas combinaciones sonoras, pues Honnegger, Varese y tantos otros le precedieron en esta tentativa, pero la manera como desarrolla, con toda lógica formal y sintáctica, un lenguaje basado casi exclusivamente en sonidos no definidos tonalmente —pero sí con un efectivo valor de timbre y matiz—, lo pone, sin duda,

en la primera fila de los que han intentado abrir nuevos horizontes al arte musical en un terreno hasta hace poco completamente inexplorado. Es una obra de singular sugestión y de fascinante fuerza emocional.

Excelente la interpretación del conjunto de cámara y de los bateristas dirigidos por Izler Solomon, con eficaz dominio de los efectos y recursos sonoros requeridos y con una graduación tímbrica prácticamente insuperable. La grabación es muy buena, la reproducción local no lo es menos. El único lunar del disco es que están intercambiadas las etiquetas, correspondiendo la de la faz a) a la faz b) y viceversa.

(M-G-M LEC 14906, 30 cms., 33 rpm).

Libros

VIDA DE ALMAFUERTE, por Romualdo Brughetti, Editorial Peuser, Buenos Aires.

HA llegado muy tarde a mis manos el libro de Brughetti sobre Almafuerite, y si me decido a comentarlo es porque creo que no debo omitir mi opinión, aunque sea intempestiva. Almafuerite será por mucho tiempo de actualidad —si ha llegado a serlo ya— y obras como ésta, saludable y cordial, forma parte de la bibliografía que anhelamos y no tenemos.

Para Brughetti la "vida de Almafuerite" comprende también lo que fué como poeta. Tratándose de ese autor, el hombre y el artista no pueden ser separados para examinárselos separada o correlativamente, y el autor ha acertado antes del comienzo, al titular vida lo que es análisis y comentario de su producción. Como dice bien: "Lo evidente es que un poeta crea el propio instrumento en sí mismo". Definición de suma riqueza y de posibilidades de desarrollo que en el caso de Almafuerite es justísima. Podemos entender a Shakespeare ignorando casi por completo su vida —conocer la vida de algunos contemporáneos nos basta—; podemos contentarnos con los "romances viejos" ignorando biografías, lu-

gares y épocas; mas en los poetas de la estirpe o de la sangre de Almafuerite —y para citar algún otro, Milton—, vida y obra constituyen una indisoluble unidad. Naturalmente, el ejemplo puede multiplicarse, si bien ello no implicaría, ni muchísimo menos, sentar que sea la regla, porque precisamente lo es lo contrario. La ceguera del poeta inglés, sus desventuras cívicas y conyugales explican gran parte de sus mejores piezas —ambos *Paraisos*, *Sansón*, los sonetos, etc.—. La pobreza, bien llevada, convertida en virtud y en honor —esto en ambos— según hallamos en los santos y los sabios, forman sustancia vital de la poesía de Almafuerite o sustancia poética de su vida. "Se había creado a sí como instrumento poético", para parafrasear al autor.

Cuando en Almafuerite oímos su honda queja en el amor y la comprensión (no se trata de la compasión, por supuesto) del desdichado, expulsado de la comunidad humana, percibimos que surge su queja de vivencias profundas, que nos enternecería e indignaría igualmente si la expresara en el lenguaje pedestre del coloquio. A con-

dición de que la expresara él. Porque tal es, en definitiva, la grandeza poética de Almafuerde, como lo es de Baudelaire o de Whitman. En cotejo con él, los "bardos libertarios" resuenan a foro y parlamento. Nada más distante del predicador político —digamos de los poetas sociales en general— que esa sencillez fraternal, cálida, vehemente, iracunda, de ese hijo de Jehová el santo.

Tal es la impresión que en todas sus páginas, y una a una, recogemos e incorporamos del hermoso, filial libro de Brughetti, escrito o engendrado "con amore", "assai appassionato, ma non troppo". Tengo por el autor un viejo, paternal cariño, pero esto no me ciega; y si digo que es un breviario de humanidad heroica es porque leyendo su libro siento la íntima cercanía del poeta en lo que dejaron en mí lejanas lecturas, y que creí haber olvidado. Libros como éste, de devoción, de respeto y amor, no son frecuentes entre nosotros, tan circunspectos para cualquier alabanza, gremio en que el crítico suele ser frío, "objetivo" en el concepto de desapasionado y desdénso. Conozco mucho de lo poco que se ha escrito sobre Almafuerde, Lugones y Banchs y sé que sentimos aversión a emplear la palabra genio. Nunca vemos los hermosos dientes. Ahora hallo una fresca flor de ternura cortada en las cumbres solitarias; pues Brughetti es

un artista, en fin, no un crítico; y se expresa con la unción y la humildad con que todo artista debe aproximarse al congénere, máxime si es un maestro.

Tengo por Almafuerde una antigua y connatural simpatía, lo confieso; diré mejor, devoción. Y al desagrado con que por lo regular he visto que se lo exhibe como apóstol y redentor del miserable, como idólatra de la chusma, esta nueva figura patriarcal y erecta me lo restituye en su rústica esplendidez. Así los lirios del valle. "Lo demás es literatura".

Podría citar múltiples capítulos de la obra de Brughetti, mas para el objeto que me propongo al esbozar este elogio me basta señalar el XXVIII, de la Tercera Parte (El poeta hace oír su voz), donde encuentro que está retratado en su medio, junto a sus hermanos, despojado de todo atavío de erudición, exégesis y apocalipsis. El hombre, quiero decir, el poeta. Recordar a Keyserling —de quien tenemos bastante que aprender, sin duda— en cuanto "vislumbró para América del Sur una cultura nacida de la tierra", es prueba de que Brughetti ha comprendido cabal y certeramente al poeta, a su obra y a su destino. Todo el libro acusa esa certeza, esa seguridad familiar de su juicio. Además, está bien escrito.

E. MARTINEZ ESTRADA.

LAS FLECHAS AZORADAS, por Hugo Acevedo, Ediciones Romance, Mendoza.

Este libro del poeta Hugo Acevedo, "Las Flechas Azoradas", es de tal unidad de espíritu, de tan íntima urdimbre poética, que debe ser considerado como un todo indivisible, aunque esté dividido tipográficamente en partes y en poemas. Es un canto, desde la invocación —más que dedicatoria— al amigo Reinaldo Bianchini, que reaparece más tarde, y que designaríamos como el pórtico o el preámbulo, hasta el no-me-olvides final para María Barale, todo lo cual se cierra con una *Canción*.

Dos palabras claves he escrito: amistad y flor. Tono y atmósfera del libro que se condensan, naturalmente, en otra: temperatura.

Un hondo calor de humana convivencia con seres y cosas; una residencia exaltada y apacible en el mundo, en este que habitamos de noche; una confraternidad de agua y cielo; algo que sea sutil, pero intenso; tierno pero vigoroso; oferente pero retraído; proyectado pero recóndito.

Las palabras madre, hijo, padre, amigo, tan usuales en la poética universal, readquieren la vivencia de los primeros tiempos de los idiomas pánicos. Se siente, con Acevedo, que amar el amor en la amistad y en toda compañía, al ser humano sin predicados, ontológica-

mente; descubrir en él las maravillas del Eros en la creación; necesitar un amigo —y creer que se tiene—; consagrarse a un culto fraternal, a una fraternidad exenta de valores convencionales, particularmente retóricos, se nos presenta como condiciones innatas, específicas, que la lectura levanta en nosotros, desde muy lejos, desde el reposo de nuestros antepasados.

¿Cómo expresarme? Un alma candorosa del "dolce stil nuovo", un hálito de la "Vita Nova" impregna estos poemas del siglo XIV. Falta la música polifónica de Palestrina, Orlando Lasso o Monteverdi. Porque todo aquí está expurgado, purificado por la infinita ternura del poeta que no necesita dialogar ni explicar, porque se comunica con nosotros a pesar de las palabras.

¿Cómo extraer un par de versos siquiera, para exhibirlos como ejemplo? Si se tira de un verso, se deshace el poema. No se lo puede tocar sin que se evapore; no se lo puede transmitir sin que se aje. Estamos en un mundo de emociones musicales, en un *sensorium* de imágenes y sonidos silentes. Como pocos libros, se puede abrir en cualquier página, empezar la lectura o terminarla aquí o allí. Estamos siempre dentro de un todo.

He dicho de Rinaldo Bianchini que "reaparece"; podría decir esto mismo de cada una de las personas que figuran con el símbolo de un nombre; y podría decir que unas a otras se anticipan. Son los "amigos", los seres a los que estamos unidos hipostáticamente, personas del mismo autor que él desgaja de sí, multiplicadas; y es la amistad en un sentido antropológico y no social que me costaría gran esfuer-

zo definir; la *persona verdadera* a quien se consagran los cantos. Después de leer este libro hay que dejar pasar unas horas antes de regresar al mundo.

(Buena edición de Ediciones Romance, Galería Giménez, y buena tipografía de los Talleres Gráficos D'Accurzio, Mendoza).

E. M. E.

LA MOCHILA, por D'Arcy Niland, Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1956, 252 páginas.

CON esta novela, Australia ha ingresado en la temalogía literaria. Ese lejano continente ya no es más un mero ente geográfico, abundoso en carnes, cereales, desiertos, sequías y plagas de conejos. Por las letras de Niland, hemos venido a descubrir que es también una morada de hombres, no menos dramáticos y complejos que los europeos o los americanos del norte. En todas partes hay hombres, nos lo ha probado el autor. Así es, y además, en cualquier rincón del mundo late la materia literaria, que como el oro, necesita del descubridor para aflorar.

En los últimos años, los únicos ejemplares humanos terribles parecían ser los europeos y los norteamericanos, según los describía la novelística de esos lugares. Tragedia íntima, escepticismo, desgarramien-

to y problematicidad, los primeros. Vitalismo trascendente, sexualismo y empuje, los segundos. Por cierto que no aludimos a los habitantes en sí mismos, sino a los ejemplares tipificados en figuras e imágenes literarias. La literatura supera y perfecciona la naturaleza, la completa en lo que no ha producido todavía, y lo que es más, la fija más allá de la geografía y de la historia, en un orbe ideal y permanente.

Macauley, separado de su mujer, lleva su transhumancia a través de pueblos y campos de Australia, en busca de trabajo y sosiego moral, peregrino del ideal y de felicidad. Hombre rudo y de instintos primarios, carga sobre sí una mochila humana, su hijita Buster, de apenas cuatro años. Si queremos comprender por comparación la novedosa humanidad del tema, pensemos en

un linyera de nuestros caminos con su vástago a cuestas. Macauley soporta innumerables contingencias en esta insólita peregrinación, fatigas, lluvias, peleas con hombres de baja estofa, amistad con un caminante de noble corazón, reencuentros con antiguos camaradas ahora en buena posición, generosidad de hombres buenos, fiebre de la niña, rapto de la criatura por la madre vengativa, entregada al adulterio denigrante con un canalla irresponsable, medroso y ruin, y entre el colmo de tantas desgracias, Buster atropellada por un vehículo en medio de una carretera.

En esta trama de accidentes, se entreteje el periplo de un alma, la de Macauley, que aprende en el sufrimiento la gran enseñanza de la vida humana: la purificación del ser creado por la magia del amor. ¿Es que en el plan providencial una criatura puede servir de medio para la salvación de un ser? ¿Puede un ser humano servir de instrumento divino para la redención terrenal de un semejante? Aquí no se trasunta ninguna teología, pero sí se constata un hecho real y humano: Macauley, hombre rudo, de moralidad instintiva y primaria, incapaz de razonar sus complejos contenidos de conciencia, tiene en letargo una gran capacidad para el bien, la justicia y el amor. Pero es natural, ignorante de principios y

normas, rebelde y sensitivo, sometido únicamente a las exigencias convencionales de la hombría y el honor según lo concibe una mentalidad primitiva. Poco a poco la inocencia de Buster sirve de estímulo desencadenante de todas las riquezas naturales contenidas en el fondo de ese padre, y Macauley llega por fin a la etapa maravillosa de la bondad y el olvido de toda impureza, saltando por encima del aprendizaje teórico de preceptos y leyes éticas. Esta es una magnífica historia de sublimación moral, comparable a aquel caso de nuestra química escolar, en que volatilizábamos el azufre sólido para condensar directamente sus vapores.

No en balde ésta es una novela que ha concitado la atención. Al mismo tiempo que lo anterior, la obra es varias cosas más, simultáneamente: es la historia de un candor infantil maravilloso, es la lucha heroica de todo ser humano por la propia perfección, es una lección de optimismo ante la maldad de muchos, es el mal royendo con insistencia el bien, sin poder agotar jamás esta tarea en la que no habrá de triunfar nunca, y es además, muy principalmente, una tajada del mundo auténtico, cortada por el talento indiscutible de un gran escritor.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

EL GENIO HELENICO, por Rodolfo Mondolfo, Editorial Col-
lumba, Buenos Aires, 1956, 88 páginas.

Los temas culturales suelen ne-
cesitar también de vigilancias, co-
mo tantas otras cosas de este mundo.
Al tiempo de enunciada original-
mente una tesis o idea, comienza
a desgastarse en sus matices hasta
quedar convertida en pocos concep-
tos esenciales, que por estar sepa-
rados de toda la otra gama de ideas
complementarias o accesorias, des-
virtúan el objeto. Son ideas cristali-
zadas y pulimentadas en sus aris-
tas y vértices, por lo cual, ya no son
lo mismo que en un principio. No
hay peor suerte para una idea, que
esta simplificación conceptual.

Muchos temas históricos han pa-
sado lamentablemente a la condi-
ción de lugares comunes. Se los
repite con escasa meditación, y se
los acepta sin crítica. A veces, la
transformación llega a extremos in-
sospechados, y al cabo de tres o
cuatro generaciones, ni el propio
autor reconocería a su teoría. En
este proceso, muchas ideas se trans-
miten empaquetadas de generación
en generación, sin que a nadie se
le ocurra abrir el envoltorio y con-
firmar el contenido del paquete.
Así es como muchas personas es-
tán satisfechas con simplicidades
ingenuas de este tipo: las razas nór-
dicas son capitalistas, los renacen-
tistas son mundanos, los escolásti-
cos son nominalistas, los romanos

eran agricultores y guerreros, los
italianos son músicos, los españoles
realistas y creyentes, y los griegos
filósofos. Para otros, Nietzsche es
el creador de la antinomia apolíneo-
dionisiaca; Darwin, el inventor del
mono antropoide; Stuart Mill, el
campeón del librecambismo econó-
mico; Echeverría el importador del
romanticismo en la Argentina; Aris-
tóteles el fundador de la lógica, y
Perogrullo el descubridor del puño.

Es comprensible que no puede
haber en cada hombre un erudito
latente ni un crítico especializado.
En ciertas etapas de la vida estu-
dantil o en algunos órdenes profesio-
nales, basta con conocer los ró-
tulos de los paquetes de ideas. Pero
esto no quita la necesidad de los
estudios severos y científicos, ni
mucho menos, de la revisión periódica
de los juicios heredados y de
la reimpostación de los criterios ya
confeccionados. El progreso dialéc-
tico de las ciencias impone la ac-
tualización permanente de las ideas
y las teorías, porque el logos cien-
tífico quiere el perfeccionamiento
paulatino.

Después de la feliz frase de Tai-
ne, Grecia ha pasado a ser para
muchos estudiosos nada más que el
"milagro griego". La palabra sirvió
en adelante tanto para explicar la
creación del idealismo platónico o

la metafísica aristotélica, la come-
dia aristofanesca como la geometría
euclideana. Sin embargo, los inves-
tigadores de fines del siglo pasado
y del actual, no se han satisfecho
como esta explicación, más retórica
que científica. El milagro presupone
un fenómeno sin causa natural
o humana cognoscible, esto es, un
efecto sin causa lógica para la ra-
zón humana, por más que desde
un ángulo teológico o metafísico
sea necesario aceptar la existencia
apodíctica de una causa previa. En
el orden de la fe religiosa, la creen-
cia en el milagro se justifica por
esa misma fe dogmática, pero en
el mundo de los hechos históricos y
científicos esta interpretación mila-
grossa es acientífica. El *ex nihilo*
no tiene cabida en la naturaleza
creada ni en la historia de los pue-
blos.

Todo el libro de Mondolfo viene
a demostrar que el tan citado mi-
lagro helénico sólo tiene validez si
por milagro se entiende únicamente
la formación de una cultura extra-
ordinaria, con prodigiosa repercu-
sión en el orbe occidental, pero
nunca si con este vocablo se pre-
tende designar y calificar a una
cultura como autónoma y sin ante-
cedentes. El filósofo italiano pasa
revista a las más reputadas tesis de
helenistas y somete de la crítica
histórica los datos que se tienen
sobre la inteligencia griega, para
demostrar en definitiva que en to-
dos los órdenes del mundo cultural

helénico, existen antecedentes mul-
tiformes que han configurado la
religión, la mitología, la poesía, la
ciencia, la técnica y las artes de
los griegos. Todas las idealizacio-
nes clasicistas de tipo romántico se
quiebran ante la argumentación de
Mondolfo, que con riguroso mé-
todo histórico destruye las exalta-
ciones de los helenistas que se han
traspasado en su entusiasmo hasta
el grado de negarle a la vida espi-
ritual griega toda continuidad y
antecedentes. Uno a uno se derrum-
ban los prejuicios sobre la absoluta
originalidad del genio helénico, el
carácter sereno y equilibrado del
pueblo, los ideales de *sophrosyne*,
isonomía, *kalokagathía*, *dike*, *pai-
deía*, *ekkleσία*, y otros lugares co-
munes de los manuales históricos,
para ceder el lugar a interpretacio-
nes más reales y ciertas de esos mis-
mos fenómenos, según los últimos
aportes de la investigación histórica.

En definitiva, Mondolfo ha des-
milagrado el genio helénico, re-
impostándolo en planos interpre-
tativos de causalidad histórica y
humana. Nos confirma, así, en un
presupuesto inseparable de la ló-
gica y el sentido común de los hom-
bres, a saber, que en todos los
pueblos de la historia, en todas las
épocas, ha sido real el antagonis-
mo de ideales y acciones, la opo-
sición trágica de bien y de mal, la
paz y la violencia, la justicia y
la injusticia, la belleza y la fealdad.
La diferencia entre unos y

otros, ha radicado —y radica— en la capacidad de superar esa controversia y sacar de los errores la verdad.

De Solón dice Aristóteles que viajaba *kat' emporian háma kai katà*

theorian (para comerciar e investigar al mismo tiempo). De Mondolfo se nos ocurre afirmar que ha escrito para decir y desdecir.

C. A. L.

INTRODUCCION AL MODERNISMO LITERARIO, por Rafael Alberto Arrieta, Editorial Columba, Buenos Aires, 1956, 57 páginas.

Con ser el movimiento literario más fecundo y original de Hispanoamérica, el modernismo ha sido registrado poquísimas veces en estudios completos y de intención panorámica. El nuevo libro de Arrieta es ciertamente una introducción a este movimiento, pero una introducción generosa en pretensiones y en resultados. Está puesto todo lo necesario para una propedéutica estética, sin olvidos lamentables, y en una síntesis esforzada, que se trasluce en el *tempo* de la prosa.

El autor es conocido por los lectores de estas cosas literarias, como autoridad en la investigación y crítica del modernismo. Sus antiguos artículos en *La Prensa* anticiparon en un momento novedosos descubrimientos en el asunto, y fueron aportes originales que aclararon varios aspectos parciales de este movimiento. En la nueva publicación, Arrieta no podía separarse, lógicamente, de los datos ya decantados por la investigación anterior, pero

su entrega se ha enriquecido con otros hallazgos meritorios.

La enumeración y análisis de las fuentes del modernismo denuncia por primera vez los nombres de los prerrafaelistas y alguno que otro escritor más de Inglaterra, hasta ahora no citados en los estudios, y otros varios franceses. La gran noticia, sin embargo, es su teoría sobre el origen y contenido de la voz *modernismo*, que el autor interpreta como neologismo de oriundez francesa.

Particularmente interesante, juzgamos al capítulo en que Arrieta deslinda y define al modernismo, el simbolismo y el decadentismo, desentrañando influencias y préstamos, con una seguridad y fineza judicial que ya es habitual en los trabajos de este escritor.

En este libro, acaso se hayan dado todas las preferencias espirituales de Arrieta: las literaturas en lenguas inglesa y francesa, la avidéz

erudita por los temas argentinos, una firme vocación didascálica, y un estilo terso, elegante y de matices sutiles que aprendimos a reco-

nocer en su cátedra universitaria y en sus anteriores obras.

C. A. L.

CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS (ANTOLOGÍA), por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956, 211 páginas.

La afición por el cuento fantástico en la Argentina tiene su responsable máximo en Jorge Luis Borges, y sus orígenes magistrales, en algunos libros de Lugones. Desde una treintena de años a esta parte, este género se ha difundido en forma creciente, al punto que no es aventurado hablar ya de una corriente literaria paralela a la del cuento regional y nativista.

No afecta a la comprobación de este hecho, la contrariedad de opiniones acerca de la autenticidad y valores de ambos grupos artísticos, porque la estimación relativa de uno y otro modo literario es preocupación propia de la crítica y no hace a la existencia real de las obras. Borges ha sufrido las objeciones como nadie, acaso por su condición de inspirador del género en nuestro país, pero en esto de soportar, no la han pagado con moneda más barata otros escritores de cuentos y ficciones fantásticas, entre ellos el mismo Bioy Casares, coautor de la antología que acaba de aparecer.

La crítica extranjera y nacional ha percibido ya la importancia y

arraigo de este tipo de literatura en nuestro horizonte, que cuenta con la devoción de escritores de nota, como Manuel Peyrou, Silvina Ocampo, Carmen Gándara, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, y por supuesto, los citados Borges y Bioy Casares. En este campo artístico, se han escrito valiosas obras, algunas de las cuales tienen ya jerarquía antológica.

La serie de *Cuentos breves y extraordinarios* se sitúa en este orden estético, y encierra una selección rica y atractiva. Sin limitaciones de países ni de tiempos históricos, el calidoscopio conduce al lector por los fabulosos mundos de la anécdota, la parábola y el relato y le dan, efectivamente, el placer que los compiladores se han propuesto con su trabajo. La condición discriminatoria que ellos han impuesto a su labor, está especificada en el título, y por ello la ausencia de algunos notables ejemplares literarios, se explica por la inadecuación al criterio selectivo de la brevedad. Pero aun bajo esta anticipación de brevedad de los relatos,

puede sorprenderse el lector de que una pieza tenga apenas dos renglones de extensión, como la intitulada *Prestigieux, sans doute*, o *Un retrospectivo*. Como algunos de los ejemplos transcritos no son de por sí mismo cuentos, sino fragmentos cortados de otras prosas mayores, inferimos que los autores han concedido jerarquía y naturaleza de cuentos a exceptas de otros géneros literarios, sean libros históricos (*Decline and Fall of the Roman Empire*, de Gibbon; *Las vidas de los varones ilustres*, de Plutarco); filosóficos (*Cuestiones Tusculanas*, y *De la adivinación*, de Cicerón); ensayos (*Vera Christiana Religio*, de Swedenborg; *Essays in Little*, de Lang); biográficos y autobiográficos (*Antología de poetas líricos castellanos*, de Menéndez y Pelayo; *Note-Books*, de Hawthorne); políticos (*Idea de un príncipe político-cristiano*, de Saavedra Fajardo), y así de otros géneros más. Este hecho precisamente, da un notable valor de originalidad a esta antología.

Por eso hay que interpretar a este florilegio no en el sentido estricto del vocablo "cuento", es decir como expresivo de una forma literaria determinada, sino como significativo de "temas" de contenido narrativo equivalente al cuento tipificado por las preceptivas literarias. A sorpresas mayores nos tiene acostumbrados Borges y su talento.

Para que la experimente el lector, le ofrecemos un ejemplo sin cobrarle peaje por las páginas del libro. De un *Informe sobre la conducción de hacienda en pie en balsas entre Villa Constitución y Campana*, redactado por Clemente Sosa, extrae dos líneas el autor, que realmente son todo un cuento: "Cuando el Diluvio, mandaron hacer un arca de Noé, para que no se ahogaran los animales". Entendemos que el título, que es el que unifica e imposta el contenido temático, corre por cuenta de los autores: *Un retrospectivo*. En este original ejemplo, puede encontrarse la fórmula de los antologistas para convertir en cuento lo que no lo es por propia naturaleza: se toma un párrafo, de cualquier procedencia que sea, a condición de llevar en gravidez un mundo temático y desarrollable en más extensión que la originaria, luego se le agrega un título de ajuste... y el cuento está hecho. Esto es sorpresivo e inteligente. Vaya el mérito para los creadores, y el placer de la lectura para el público.

Más de lo que nos gusta nos habría gustado esta antología, si cada ejemplo se hubiera acompañado con una nota —también breve, para no reclamar incoherencias—, sobre las personas y las obras seleccionadas.

C. A. L.

NUEVO ASPECTO DEL COMERCIO EN EL RIO DE LA PLATA, por Manuel José de Lavardén, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1955.

Desde Ricardo Rojas hasta ahora, estaba clausurada la noticia de las obras del primer poeta porteño, nacido en 1754 y fallecido en 1810. Las obras conocidas de Lavardén eran su famosa *Sátira* contra los malos poetas de Buenos Aires, la tragedia *Siripo* —conservada fragmentariamente— y la *Oda al Paraná*, aun cuando se tuvieran antecedentes de otros libros suyos, como *La muerte de Filipo* y *La pérdida de Jerusalén*, cuyos destinos permanecen ignorados.

De otros dos trabajos suyos, un discurso pronunciado en el Colegio de San Carlos y un estudio económico sobre el Río de la Plata, sólo se conocían referencias dejadas por Juan María Gutiérrez. El texto del discurso se conserva en la Biblioteca del Congreso (Archivo Juan M. Gutiérrez), y el ensayo económico, hallado por este crítico del siglo pasado y conservado en copia manuscrita en su archivo, fué parcialmente publicado en 1872 en la *Revista del Río de la Plata* bajo un título artificial de *El puerto de Ensenada a comienzo del siglo presente*, para hacerlo corresponder con el contenido parcial de la publicación.

Ahora el lector interesado en las letras argentinas tiene la ocasión

de conocer una olvidada obra del poeta Lavardén. Con prescindencia de la importancia literaria o económica del ensayo, la edición del *Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata* debe reputarse como un valiosísimo aporte para la historia de nuestra literatura. Es una obra recuperada del olvido y publicada por primera vez, en texto completo según el manuscrito. El estudio de ella, permite conocer de fuente directa la ideología mercantilista de este autor, de quien ya sabíamos que era hacendado en los tiempos de la Colonia y difundía sus ideas progresistas sobre materia económica en las reuniones de la Sociedad Patriótica, asociación que tuvo importante gravitación en los sucesos que culminaron con la libertad de Mayo. El nombre de Lavardén se asocia así, a los de Belgrano y Moreno, precursores del pensamiento económico argentino.

Este ensayo se precede en la edición presente con un estudio extenso y meduloso redactado por Enrique Wedovoy, a quien pertenece el mérito de la exhumación del manuscrito. El estudio previo de Wedovoy esclarece en su totalidad la figura, obras e ideas de Lavardén. La abundancia de datos históricos y referencias a las fuen-

tes directas de información en archivos, bibliotecas y publicaciones existentes en nuestro país resume y agota los datos heurísticos conocidos hasta el presente sobre el autor porteño, por lo que junto con el capítulo que ha dedicado Rojas al vate en *Los coloniales*, debe considerarse al nuevo estudio de We-

dovoy como el más completo escrito hasta ahora. Debe deslindarse en esta afirmación, el carácter distintivo de ambos trabajos, pues mientras el de Rojas ahonda en los valores literarios, el de We-dovoy se especializa más en los económicos.

C. A. L.

EL ORO DE SUS CUERPOS, por Charles Gorham, Editorial Kraft, Buenos Aires, 310 páginas.

LA vida de Gauguin ha tentado y sigue tentando a los novelistas pese a que convertir en protagonista de una obra a un tipo humano tan fascinante es tarea llena de dificultades. Su concepto personal del arte, su genio, su carácter insofrenable, su espíritu iconoclasta, condicionaron su existencia azarosa.

El destino —ha dicho Bismark— tiene la amplitud de la ola que lo impulsa. Y el impulso de Gauguin era llegar hasta Dios, creando.

El *oro de sus cuerpos* sigue fielmente el itinerario de sus pasos sin penetrar en lo único que cuenta para un artista: su experiencia íntima, su afán de crear.

Charles Gorham describe las formas de su arte con palabras justas, frías, que permanecen apartadas como una clasificación escolar al margen de la pasión del protagonista.

Si ha de juzgarse esta novela

por el respeto cronológico de los hechos y su fidelidad externa a los personajes —todos sacados de la realidad y expuestos con sus nombres— es justo decir que ella está plenamente lograda. Sólo que el mundo de los artistas y el espíritu que a éstos anima tiene otra dimensión que no ha sido captada: profundidad.

Y aunque no es posible juzgar a un escritor por lo que no ha puesto en su obra, cabe —tratándose de una biografía novelada— esta pregunta: ¿por qué su autor no ha extraído pensamientos, frases, de las propias obras de Gauguin (*Noa Noa*, *Antes y después*) y de sus numerosas cartas?

El pintor de quien Mallarmé dijo al contemplar sus cuadros “es extraordinario que se pueda poner tanto misterio en tanta luminosidad” (frase que tampoco cita Gorham aunque Mallarmé aparezca en la novela) hace su entrada en *El*

oro de sus cuerpos desde la primera página, abiertamente. Es el momento en que ha abandonado la Bolsa y se encuentra en plena lucha para vender sus cuadros y sostener a su familia.

Los desacuerdos con su mujer, el amor que le profesa, la preocupación por los hijos, están tratados con hábil técnica en escenas cuyo diálogo es ameno. Pero la amenidad no encaja, precisamente, en el temperamento de Gauguin, y, cuando habla —reaccionando siempre con el ambiente o las gentes— se siente la forma como un molde al que le falta la dinamita de su cólera.

En verdad creemos —y no estamos solos en esta fe— que el artista es, por excelencia, el hombre que no pacta. Su amor tiene una sola dirección y es necesario que lo deje todo para encontrarse a sí mismo.

Gorham presenta a Gauguin como a un niño mimado que se propusiera *épater les bourgeois*, no como un ser auténtico que rechaza la mediocridad y lanza invectivas contra quienes pretenden imponerle un método para pensar o soñar.

Gorham le hace decir a Gauguin: “Soy un salvaje, he logrado una forma de inocencia”. Y preguntamos: ¿por qué una forma? Esto da la idea de artificiosidad o posición voluntaria, no de un sentimiento auténtico, identificado con el hombre que ha recuperado su inocencia prístina.

Al protagonista de *El oro de sus cuerpos* se lo presenta con una vanidad que el modo no tenía. Orgullo, sí, ese orgullo que en alguna de sus cartas aconsejó hacer todo lo posible por tener derecho a él pero suprimiendo la vanidad que es el lote de los mediocres.

El libro de Gorham va enlazando con destreza las etapas de la existencia de Gauguin. Su partida para Panamá y la Martinica, su regreso a Francia, sin dinero, su estada en Arlés con Van Gogh hasta que éste, en los comienzos de su locura, intenta darle muerte.

También en este episodio Gorham hace una exposición objetiva y, como tal, bien lograda. Pero no penetra en la psicología de Van Gogh ni en sus sentimientos. El caso Van Gogh-Gauguin, tan conocido, no ha sido abordado en su realidad íntima, sentimental.

Sigue Gorham mostrándonos a Gauguin en París donde integra la exposición de los impresionistas con el corolario obligado de risas y burlas ya que esa pintura desconcierta a la mayor parte de los críticos y a todos los académicos.

Falta en el libro para cerrar con justicia el episodio del grupo impresionista una frase de Gauguin que lo caracteriza: “No soy amigo de los grupos, sigo mi propio camino”.

Luego, relata Gorham el viaje de Gauguin a Tahiti donde trabaja intensamente. Vuelve después

a París y alquila un atelier en el que da grandes recepciones semanales. Más tarde visita Brujas en tanto su modelo y amante le saquea el atelier. Regresa a Tahiti, su enfermedad lo acosa y en una crisis de desesperación, considerándose fracasado, resuelve suicidarse. Permanece algún tiempo en el hospital. Sale de él y edita un diario satírico, defiende a los nativos contra la política colonial francesa, en tanto continúa pintando empecinadamente. Debido a sus cortos recursos se instala en Atuana donde la vida es más barata, construye su propia choza mientras la enfermedad que le envenena la sangre destruye su cuerpo y aminora sus fuerzas. En vísperas de ser arrestado, muere junto a Tioka, el caníbal que lo cuida y asiste con entrañable cariño.

Si nos atuviéramos —lo repetimos— a juzgar esta obra como novela, nada podríamos objetar a su técnica, a su realización o al equilibrio del argumento; los capítulos —divididos en cuadros— llevan la acción con ritmo seguro y el estilo es sencillo, claro, en la traducción de León Mirás. Pero Charles Gorham ha olvidado lo que Oscar Wilde dijo refiriéndose a los artistas: "Para nosotros, la vida real es la que no vivimos".

Podrían hacerse pequeñas llamadas de atención a ciertos pasajes en que la acción no concuerda con la modalidad del personaje, por

ejemplo, cuando Gauguin al instalarse en la choza siente hambre y tiene cortedad en pedir comida a los habitantes de la isla; o cuando el niño indígena le pregunta: ¿tú eres útil a los demás?

También las reflexiones de Tehura son más adecuadas para una amante europea que para una mujer formada por una civilización primitiva.

En la escena en que aparece Gauguin tentado por la grácil silueta del niño Yoteka, a quien sigue entre la selva, hay demasiadas reminiscencias del caso análogo contado por Gauguin en forma personal.

Es inadecuado en ciertas partes el lenguaje de Tioka. ¿Cómo puede éste calcular el tiempo por horas?

Acierta Gorham cuando refiere el conflicto anímico de Gauguin frente a los bocetos del cuadro que tiene ya en la mente: "sabía que aquello lo torturaría hasta que hubiese depurado su espíritu registrando la visión en forma de pintura". No obstante, cuando Gorham describe un cuadro de Gauguin lo hace externamente, es decir, de la única manera que no puede interpretarse al artista que había hecho suya una frase de Cézanne: "el sol no se puede reproducir pero sí representar".

Insistimos en que es ardua labor construir una novela con personajes que fueron alguna vez seres de carne y hueso con su particular im-

pronta grabada en los anales de la historia. Lo corriente es que se logre una visión respetuosa en la que falta el soplo vital de lo que ha nacido en la imaginación del escritor y ha sido creado libremente con su sangre, sus nervios y su alma.

Una obra menos definida en sus contornos hubiera estado más en consonancia con quien manifestó: "el infinito nos parece más accesible en una obra no terminada". Lo

impreciso dábale a Gauguin acceso a otros planos que suplían —en lo religioso— a las formas anquilosadas que no encerraban para él ninguna verdad por eso mismo.

El oro de sus cuerpos, libro orodoxo en cuanto a lo anecdótico, cumple cabalmente lo que el autor se propuso: novelar la vida de Gauguin sin traspasar la frontera de los hechos concretos.

CELIA DE DIEGO.

EL ESPECTACULO DEBE CONTINUAR, por Elmer Rice, Editorial Kraft, Buenos Aires, 465 páginas.

El agudo sentido crítico de los norteamericanos para los defectos de cualquier organización en su país se ponen una vez más de manifiesto en esta novela de Elmer Rice que trata exclusivamente del ambiente teatral y de los intereses que en torno de él se mueven.

El autor es uno de los dramaturgos contemporáneos —nació en Nueva York en 1892— más prolíferos, y sus obras se han mantenido largo tiempo en las carteleras de Broadway. La vida en los escenarios, la camaradería de los actores, sus odios y amores, el mundo, en fin, que pululo no sólo detrás sino en las adyacencias de las candilejas le es familiar y no tiene secretos para él.

Conociendo —aún superficialmente, a grandes rasgos— la vida

de Elmer Rice, es fácil percatarse cuánto de autobiográfico hay en este libro que vio la luz en su ciudad natal en el año 1949.

La técnica de Rice en *El espectáculo debe continuar* denota de inmediato al escritor teatral. La acción empieza directamente, en un diálogo de choque que se prolonga con exceso en la primera parte. El lector debe ir deduciendo los caracteres, impresiones y forma de existencia de los personajes a través de las frases que pronuncian. Y no teniendo la visión de los rostros ni la intención de la voz, es difícil captar en el diálogo escueto, punzante, y siempre irónico, sus temperamentos e intenciones.

No obstante, aunque con cierto desorden, la acción avanza.

Elmer Rice es un escritor realista. No busca soluciones en el más allá ni se regodea indagando en los meandros psicológicos por más que sus personajes citen, de pasada, la importancia de los complejos y arguyan en pro o en contra de una obra teatral cuyo tema es abiertamente freudiano. Dicha obra "El espejo empañado" es como una música de fondo, siempre presente, en la novela que nos ocupa.

No se propone Rice, en *El espectáculo debe continuar*, seguir ninguna corriente filosófica, y el argumento no está delineado de antemano por un determinismo latente o impuesto. Por el contrario, el desorden de la novela es fiel reflejo de la existencia de los seres que en ella se mueven. "La vida —decía Montaigne, y lo citamos al azar de los recuerdos sin comprobar la exactitud de los términos— es un movimiento multiforme, contradictorio, desordenado". Y así es *El espectáculo debe continuar* con su inquieto vaivén y sus revueltas.

En sus páginas aparece desde el agente teatral a quien los dramaturgos en ciernes —y aún los consagrados— envían el fruto de su labor para que le halle ubicación en el mercado de su especialidad, hasta el productor encargado de ponerlo en escena con la adquiriescencia del capitalista, enredados ambos con escenógrafos, jefes de publicidad, ayudantes de direc-

ción, estrellas, actores, actrices, modistos, maquinistas, etc. Entre esa multitud, el autor de la obra que va a representarse —en este caso se llama Eric y su drama, ya mencionado, "El espejo empañado"— es, durante los ensayos, el menos importante de sus componentes. Lo vemos como si lo enfocáramos con los prismáticos al revés, distante, humilde, perdido en ese mar de intereses y de ambiciones. Y, más aún, acuciado por el agente de propaganda que busca en él algo que lo levante sobre el nivel mediocre en que se halla e inventa historias raras e inexistentes a su respecto aduciendo, para dar fuerza su engañosa *réclame*, que "si Shakespeare quiere darle a Bruto un reloj de pared, y Keats prefiere que Cortés descubra el Pacífico ¿quienes son Cotton Mather y Einstein para decir que no?"

Paulatinamente *El espectáculo debe continuar* va cobrando relieve firme. Y nos encontramos con Thompson, frustrado como actor por una mancha que le estropea el rostro, convertido en un productor cuya nobleza no está exenta del resentimiento que lo hace a veces levemente sádico y otras rencoroso; con la capitalista Clara Weis que ha escalado situaciones por su belleza y astuta paciencia pero continúa siendo un ser subalterno, opaco, calculador y egoísta pese a sus ínfulas de artista; con Mollinson, el gran actor que destrozado por la

bebida se malgasta en un teatro comercial y debe firmar, después de un ataque, la anulación de su contrato; con la estrella famosa, víctima y victimaria, con su histerismo agresivo; con la adolescente arrojada a la desesperación como artista y como mujer porque debido a sus pocos años nadie la toma en serio pese a su real talento; con la agente teatral Irima Lanski, una de las figuras más interesantes de *El espectáculo debe continuar*, que es, junto con Eric —el joven autor de "El espejo empañado" a quien comprende y anima— la encarnación de la profundidad en el sentido religioso y artístico.

En cierto momento, Irina se rebela contra el sistema americano que presenta en rápida sucesión una obra teatral después de otra, con gran perfección técnica, tirando la que ha pasado, quemando sus decorados, vendiendo los vestidos al ropavejero y dispersando a los actores: "Todo es derroche, derroche, derroche, como la poda de los bosques, como el agotar un suelo rico, como el dejar que siga adelante una inundación y que los cajones de basuras desborden con el sustento de un mundo hambriento. Son niños grandes en un gigantesco cuarto, que rompen sus relucientes juguetes porque papá es rico y mañana el expreso les traerá unos mejores aún. Pero el reino de los cielos no se ha hecho para niños así".

De este modo se vé cómo, en la jerarquía de Hollywood —¿por qué no también en la de Broadway?— un autor nuevo es mucho menos que un director, un cameraman o un modisto, y sólo superior a los maquilladores.

Se educa al pueblo más para el éxito que para la apreciación de los valores. De acuerdo a eso el autor vé —pese a su contrato que lo prohíbe— cómo le van cambiando las escenas y el texto, en tanto que el productor, por convencionalismo, le dice: —Si el autor no tiene inconveniente...

Eric —el autor— debe callar y contemplar cómo la atención, en el ensayo, se centra en el movimiento de los actores y no en el significado de la obra.

Pero en medio de su insignificancia, Eric —dramaturgo novel— tiene la impresión de pertenecer a algo. Y cuando le piden que atempere el carácter exageradamente belicoso del protagonista, consiente, porque ha comprendido que ha sido el rencor contra su propio padre lo que le había impedido crear un personaje más verosímil. Ya había librado ruda batalla en su lejana ciudad natal al rechazar los lugares comunes con que se pretendía cortar las alas: deserción familiar, deslealtad a los jefes de la fábrica, etc. Eligió el sendero arriesgado y su obra debía triunfar. Tenía la sana vanidad del artista que desea sobre todas las cosas que su crea-

ción cobrara forma para escapar del todo a la monótona rutina de un trabajo sin alegría que ahogaba sus anhelos espirituales.

—“Aceptaré —dice Eric— algunas sugerencias pero no daré a la obra un final feliz. Prefiero que no se represente.”

Irina Lanski, la anciana agente teatral, desprecia el teatro espectacular de Broadway y alega: —“Si los hombres pueden hacer todo eso para glorificar la sopa en lata y la gasolina, imagínense lo que podrían hacer si glorificaran a Dios”.

Y ante la réplica irónica del productor, declara: —“Algún día nos emborracharemos juntos y yo le explicaré a Dios.”

Elmer Rice describe magistralmente, con ritmo febril, la nerviosidad del estreno. Con habilidad muestra como se comunica a cuántos están empeñados en la obra: autor, director, escenógrafos, agentes de publicidad, actores, actrices y críticos.

Está muy bien delineada la noche del estreno en que Eric, desde un rincón, contempla cómo el público va llenando la sala, “aquella reunión de extraños indiferentes que venían a juzgar su obra enviándole su frialdad. Los odiaba por ella como el preso cuya vida está en juego y mira al jurado de cuyo veredicto depende su existencia”.

Entra dentro de las circunstancias posibles el que Elmer Rice haya padecido en carne propia lo

que el personaje experimenta cuando, deseoso de conocer lo que los espectadores piensan de su drama, se mezcla con ellos y oye solo comentarios ajenos al espectáculo, chistes y conversaciones sobre negocios, el tiempo o la política. La única referencia a la obra la escucha en el *toilet* y se reduce a frases reticentes y risas maliciosas respecto a la belleza y fácil acceso de las artistas.

Siguiendo su relato —tan real— Rice lleva a Eric a la mayor amargura: la de ver que la censura, instada por alguna crítica venal, de escándalo, obliga a poder ciertas partes de la obra desfigurando su sentido. A pesar de todo, la obra resiste pero debe ser retirada del escenario por maquinaciones en que mezclan las pasiones y los bruscos cambios meteorológicos.

Aquí es cuando aparece el vigor novelístico de Elmer Rice. Se trenzan las situaciones, y los sentimientos cobran una tensión que tiende a desencadenar la tormenta anímica, mezclándose a ella lluvias, granizo, ciclones. Merma entonces la taquilla, recrudecen los enconos y el autor de la obra es víctima de un conglomerado de intereses. Pero no se desanima y busca en su cuaderno de notas la descripción de un personaje, o simplemente un título atractivo que le dé un punto de partida para una obra nueva.

Las páginas en que Rice desarrolla esos pasajes son las más in-

temas y demuestran su conocimiento directo del Broadway de los restaurants ruidosos, pensiones, bares, hoteles sucios, casas de comida chinas, tiendas, tortugas pintadas a mano, libros sobre higiene sexual, clubs de noche, salones de tiro al blanco, etc. Pero Rice suele hablar, como todo novelista, por boca de sus personajes y no es tan puritano como para ignorar voluntariamente que el bien y el mal andan generalmente de la mano. Y tiene fe en el teatro noble que sobrevive “en elocuente testimonio de su poder, indestructibilidad y por el valor y espíritu creador de algunos de sus servidores que, a pesar de la derrota, frustración, pesares y tentaciones, mantienen viva su fe y esperanza trabajando sin cesar para mantener su propia estimación artística.”

Y las protestas de Irina Lanski cobran su mayor alcance cuando replica a quien afirma despectivamente que a un artista que fracasa no hay ley que lo obligue a insistir en su producción: “Excepto la ley divina —dice Irina— que nos prohíbe matar el instinto creador que hay en nosotros”.

Es ella al final quien consuela al joven dramaturgo cuyo fracaso obedece solo a intereses mezquinos: “Dios ha puesto en nosotros una voluntad de vivir más fuerte que el dolor y con el tiempo aún las heridas más hondas se curan”. Y añade, al verlo desanimado, las

palabras más grandes que un artista puede oír: “Usted tiene lo que pocas gentes poseen: el poder de crear”.

Y Eric queda sin amor ni triunfo frente a la vida. Pero todo está por empezar. Y consciente de que su fuerza está en su soledad rompe la carta que le podía abrir el único camino sentimental.

Elmer Rice, avezado escritor, ha evitado en los últimos capítulos de *El espectáculo debe continuar* el diálogo sarcástico con que se han expresado los personajes en la primera parte de la novela. De ese modo asume la forma de relato para describirlos íntimamente, con gran agudeza psicológica pero sin los detallados matices y morosidad a que nos tiene acostumbrados la novelística actual. Si hay lentitud se debe a que sigue la acción paso a paso, sin lagunas ni omisiones. Traza así con fuertes rasgos los caracteres.

La novela se completa con la técnica empleada en las páginas finales porque la visión del mundo que trata se aclara y los seres se mueven en su contorno familiar, creado o re-creado, con honda penetración.

El espectáculo debe continuar es una novela que pone en descubierto, al azar del argumento, algunos atisbos que la colocan más allá del pragmatismo que, en general, la condiciona.

C. de D.

GRANDEZA Y ERRORES DE LOS CURAS OBREROS, por Pierre Andre, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956.

LA figura de François Mauriac, el escritor católico más importante del momento actual, activo partícipe en las luchas políticas de su país, espíritu independiente que se une al movimiento de renovación republicana iniciado por Pierre Mendès-France y lanza con especial pasión sus anatemas desde las páginas de "L'Express" no es, ni de lejos, una excepción en el mundo católico de Francia. Quienes recuerdan las conferencias dictadas en Buenos Aires por el discípulo dilecto del cardenal Verdier, fray Ducathillon, tuvieron clara noción de que la Iglesia estaba en Francia consubstanciada con los problemas nacionales y con los conflictos sociales de nuestra época. Más aún, pudo comprenderse que esa línea de los católicos franceses, se orientaba exclusivamente hacia el campo de una democracia militante, en el cual las preocupaciones constantes por los problemas obreros ocupaban el margen más apreciable.

Esta larga tradición de la Iglesia francesa, especialmente desde la actividad antinazi cumplida durante la última guerra —que la llevó a enviar sacerdotes, especialmente preparados, a los campos de concentración en Alemania—, la enfrentó en numerosas ocasiones con

el Vaticano. Y en uno de los conflictos suscitados, correspondió a François Mauriac exigir al Vaticano el respeto absoluto por la independencia de la Iglesia francesa, a la que consideraba un fenómeno especial del catolicismo.

Este conflicto fué el que los diarios de todo el mundo llamaron "affaire" de los curas obreros.

En su afán de investigación, de llegar a todas las capas sociales de la población, la Iglesia de Francia descubrió con honda preocupación que en los medios humildes, especialmente en los barrios y ciudades obreras, la religión prácticamente había desaparecido y que Francia se estaba convirtiendo en una tierra para misioneros, como podía serlo África o Asia.

La orden de los curas obreros surgía así, en primer lugar, como manifestación del espíritu de constante inquietud que agita a la Iglesia de Francia, encontró por ello mismo el apoyo entusiasta de cientos de jóvenes seminaristas y de sacerdotes veteranos que se lanzaron de lleno a una obra dura en sacrificios personales, pero promisorios en resultados espirituales. Las fábricas, las minas, los puertos se llenaron de sacerdotes que cumplían su horario de obreros, vivían en las covachas de los obreros, comían en

sus mesas en los "bistró", y en pequeñas habitaciones oficiaban la misa dominical. Su devoción, superó la valla de desconfianza que opone la clase obrera a la Iglesia; su preocupación por los problemas reales, económicos, de sus feligreses, los llevó a participar de la solidaridad tradicional de la clase obrera.

Lógicamente, de aquí a la lucha, a la huelga, a ocupar puestos en los sindicatos, hay apenas un paso. Un paso que fué dado con entusiasmo por los curas obreros franceses, pero que planteó uno de los conflictos más profundos: la afiliación sindical, ¿correspondía a los sindicatos cristianos, o a la Confederación General del Trabajo, dirigida por los comunistas, pero que abarca a la mayoría del proletariado francés?

La elección no fué difícil para los curas obreros, pero constituyó un golpe rudo para las normas sociales impuestas por la jerarquía. Con el desarrollo de las huelgas, entró en oposición la C. G. T. con los sindicatos cristianos, y la posición de los curas obreros fué terminante respecto de los movimientos huelguísticos ocurridos en Limoges:

"Cristianos, afiliados o responsables de la G.C.T., consideramos, al igual que la inmensa mayoría de los trabajadores de Limoges, que los responsables de la Confederación de Sindicatos Cristianos, al dar la orden para el retorno al tra-

bajo, han traicionado los intereses inmediatos de la clase obrera. Desde el punto de vista del proletariado en lucha contra sus explotadores, comprobamos que las relaciones o simpatías políticas de la Confederación de Sindicatos Cristianos, su desprecio por la lucha de clase a la cual se encuentran lanzados los patrones y el gobierno, la conducen en los actos a retrocesos y a abandonos severamente juzgados por los obreros".

Una declaración en estos términos, firmada por una orden religiosa, no podía menos que provocar la intervención de la jerarquía y del Vaticano, y la expulsión de gran parte de los curas del seno de la Iglesia. Pero el germen de una nueva conciencia religiosa no dejó de florecer: recientemente, los diarios franceses nos informaron de dos curas obreros expulsados del territorio de Argelia por las autoridades del gobierno francés, por colaborar en la lucha de liberación del pueblo argelino.

El escritor Pierre Andreu, consciente de la profundidad y seriedad de los problemas en juego, ha puesto un encomiable espíritu de imparcialidad al servicio de esta historia de todo el proceso. Merece, en este sentido, el agradecimiento de los lectores por entregar uno de los documentos más apasionantes de nuestros días.

AUGUSTO INDARREGA

TEATRO COMPLETO, por Roberto J. Payró, Hachette S. A., Buenos Aires, 590 páginas.

No hay tarea más difícil para un creador que proyectar sobre cuatro tablas y antes los hombres, las vivencias que sintetizan de manera justa, cabal, las ambiciones, deseos, júbilos y dolores de aquéllos. La génesis del teatro ha sido una lucha constante del ser para manifestar, ya sea de un modo real o simbólico, sus más íntimas necesidades de verse representado, de sentirse en el mundo bajo la presión de la mirada ajena y, de consumo, de confundirse con ella, de tornarla tránsito para esa comunicación radical del individuo con lo más alto e inefable. Quiere decir esto que el artista que se advierte vehículo del personaje, debe hallarse en permanente contacto con su entorno, y aun en el caso de no amarlo, de aborrecerlo, tiene que entenderlo desde su médula.

El teatro es espejo del universo, pero por encima de todo, de lo que se encuentra más próximo al hombre y, particularmente, el mundo personal y susceptible de ser transido de éste.

Cuando un pueblo concilia personajes a través de la intuición mágica de sus dramaturgos, podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que ese pueblo vive, que ese pueblo es una exaltación de sus ener-

gías más notables, es un pueblo que entra en el ancho mar de la resonancia cósmica.

Milagrosamente —y no nos fatigaremos nunca de proclamarlo— en Argentina, y por extensión en la literatura dramática rioplatense, hay nombres que nos vinculan a la torrencera universal. Junto a Florencio Sánchez, Defilippis Novoa, César Iglesias Paz, Pedro E. Pico, Samuel Eichelbaum, Julio Sánchez Gardel, se yerguen contemporáneamente como promesas jugosas, Carlos Gorostiza, Julio Imbert, etc. A su vera, y como uno de los gestores del teatro nacional elevase Roberto J. Payró, el inolvidable autor de las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de *El casamiento de Laucha*, y de tantas obras en las que lo argentino tradúcese en forma espléndida, vertical.

No podía Payró rehuir la soliciación de lanzar al escenario los seres que bullían en su imaginación y que en su existencia poblada de acontecimientos y de experiencias había conocido tan de cerca. Ni, tampoco, los problemas sociales que en su país se urdían hora a hora, con la llegada de la corriente inmigratoria, la disimulada supresión del caudillaje, el advenimiento de la técnica para los cam-

pos, la instalación, en suma, de lo que es contracanto de la barbarie sarmientina.

No hay, desde su *Canción trágica*, cuadro dramático en un acto estrenado en el Teatro Apolo el 20 de setiembre de 1900, hasta su comedia *Alegría*, ofrecida en el Teatro Argentino el 18 de abril de 1928, y entre las que se escalonan *Sobre las ruinas* (1904), *Marco Severi* (1905), *El triunfo de los otros* (1907), *Vivir quiero conmigo...* (1923), *Mientraiga* (1924) —estrenada en 1937—, *Fuego en el rastrojo* (1925), dilemas sociales y humanos de la Argentina del primer cuarto de siglo XX, que Roberto J. Payró no reflejara en su teatro. No vamos a hacer un análisis minucioso —no es éste el lugar indicado— de cada una de sus piezas teatrales, ni de las implicaciones que las mismas suscitan. El teatro de Payró es demasiado rico, demasiado hondo para condensarlo en el perímetro de una nota bibliográfica. Pero deseamos señalar que su labor teatral es, incuestionablemente, una de las más puras y nobles que poseemos en dicha área, y uno de los géneros en los que la pluma magistral del pródigo revelador de *En las tierras de Inti* se concretó más generosamente y con aletazos de eternidad. Y ello debióse a que Payró veía la realidad de su tiempo con los ojos de un hombre centrado en su medio, asido de alma y corazón a lo raigal

de su tierra. Comprendió como pocos que para ejercer el dudoso y sacrificado coeficiente de continuidad en la memoria de su país, era necesario asentar los pies en su suelo, acercarse francamente a sus semejantes, seguirlos en las faenas cotidianas, en sus anhelos, en sus renunciaciones, en sus gestos heroicos y en sus martirios. Decir de él que era un enamorado de la realidad sería ensayar un juicio en apariencia excesivo, mas no por ello menos exacto. Era un enamorado que no sentía vergüenza de saberse hundido hasta el pecho en cuanto lo circundaba, y que a pesar de su escepticismo que se adensaba en su espíritu al comprobar hasta qué punto eran de renunciables y transitorias las aspiraciones de algunos sectores de la colectividad argentina, supo y entendió que entre tanto olvido de las normas éticas, entre tanta pugna por lo desmedidamente material, en cada uno de sus coetáneos brillaba esa lucecita que le permitía considerarlo nada más ni nada menos que como un hombre. En esto reside la serena e indisputable permanencia del teatro de Roberto J. Payró: en conjurar lo más humano de ser vecino a su carne y en quererlo sin soslayar sus errores y caídas. Y en expresarlo en un lenguaje despojado de retoques y filigranas, en ese idioma que arranca del alma y retorna a ella porque es inmortal.

De la vigencia de su teatro y

de la seguridad de su mensaje nos da prueba la reciente publicación de su *Teatro Completo*, avalado por la excelente introducción de Roberto F. Giusti, y que pertenece a la Colección "El Pasado Argentino", dirigida muy dignamente por Gregorio Weinberg.

F. J. SOLERO

EL TANGO, por Tulio Carella, Ediciones Doble P, Buenos Aires, 128 páginas.

Es indudable que para aprender las esencias de un país es forzoso adentrarse en lo popular. Transitar sus estadios, aquilatar los valores de cada uno de sus motivos más originales, interpretar su primitivismo, peregrinar minuciosamente, con esa parsimonia sólo factible merced al "amor y al estudio" es misión de artistas e intérpretes que saben, sin miedo al yerro, que en las aguas donde se nutre el pueblo, yace lo más grandioso de una nación, de una sociedad.

La historia nos prueba y el examen de la cultura nos lo confirma que no hay elemento popular susceptible de ser desdeñado por el arte, y que cualquier posibilidad de tipo popular puede y debe ser aprovechada por aquél. Y no únicamente el arte se enriquecerá, sino que con sus resultados poblará de recursos la psicología del individuo nacido en esa patria, en ese estado. Bastaría recordar el arte de los griegos, las investigaciones de Herder y Goethe, y más recientemente, a Boas, Herskovits, y, entre

nosotros, a los Wagner, Augusto Raúl Cortázar, Tobías Rosenberg, Márquez Miranda, y en otro *situs*, pero que converge hacia idéntico punto, las incursiones no técnicas mas no por ello menos capitales para nuestra cultura como las llevadas a cabo por Canal Feijóo, Martínez Estrada, etc., para demostrar hasta dónde importa no despreciar las raíces populares.

La hermenéutica contemporánea señala cómo la psiquis colectiva, en sus múltiples vertientes y remansos, se alimenta de aquello que en apariencia carece de profundidad o es acopio lúdico. Actualmente, el fútbol concita análisis acerca de la interrelación vigente entre el alma de quienes asisten a su espectáculo y el juego en sí; la lidia, "los toros", es en España un diseño fundamental para apreciar el quehacer hispánico.

Aquí, en la Argentina —en Buenos Aires—, no hay valor más poderoso ni más hondamente sentido que el tango. Esta música, respecto de cuyos orígenes los críticos han disputado largamente, y cuya pro-

longación en el tiempo y aceptación en otros continentes ha causado asombro, es uno de los paradigmas más reverenciados por el argentino, por el porteño. Quizá por ser algo tan metido en la carne urbana y orillera, el tango ha provocado en la cultura nacional una reacción particularísima, trasladada en una admisión lateral de sus valencias, y, si se quiere, de su trascender. Así, la exégesis del mismo, como esquema positivo inmerso en la cultura de nuestro país, y cual contribución a una fertilización de la psiquis popular, se ha visto demorado, cuando segregado con algún desdén por los estudiosos. Es que no se olvida su ascendencia pobrísima, humilde, y, a la vez, poco recatada. Su desvergüenza, su desparpajo, la perenne humillación que practica sobre ciertos sentimientos, ha motivado el alejamiento crítico, y aun éste, no se conlleva con entusiasmo. Como las cosas —buenas y malas— muy interiores de nuestro espíritu, que no se desean ver manoseadas por la superficie, el tango ha sido silenciado por el arte, por la historia de la cultura.

Fenómeno sin sorpresa en la psicología argentina, mejor aún, porteña. Así como el provinciano *universaliza* su folklore, *usándolo*, prodigándolo, dando origen a una caza de sus simientes, y recogiendo luego en "Cancioneros" que quedan como ilustres ejemplos de

la dedicación universitaria, el tango, más huérfano, más hijo de nadie, más criado a la intemperie y con mucha soberbia en sus entrañas, manipulando desprecio hacia su entorno, al cual se adhiere con displicencia, sólo ha provocado esas antologías subalternas que estamos habituados a observar vestidas con ropajes multicolores y pobrecitos en quioscos y escaparates de tercera categoría. Comprometemos a alguien a que halle en una librería de la calle Santa Fe, de Corrientes, una "Antología del Tango", realizada con seriedad, o, por lo menos, decorosamente presentada. Será vana la pesquisa. No dará con ella. Ni aun un libro en el que se inquiera su razón de existir.

Por ello, nos sorprende y nos regocija íntimamente, ver un volumen como el que acaba de escribir Tulio Carella, titulado *El tango, mito y esencia*, donde incursiona en el paisaje del tango con versación notable. Reconociendo la vastedad del tema y los compromisos que éste determina, el autor aclara: "No pretendo agotar el tema; me propongo una revisión panorámica para que otros investiguen más profundamente: haragana tarea evocativa es ésta y no otra cosa. No intento elucidar sino examinar algunos problemas concernientes al tango". A pesar de esta advertencia, Tulio Carella no sólo indaga lo que es el tango, prolongando su estudio a través de fuentes y citas

de memoriosa autenticidad, sino que de todo el libro despréndese el cariño con que se ha aproximado a nuestra melodía más secreta. Habitado de nostálgico amor, es trabajo que se lee apasionadamente, sin intermitencias. Está construido unitivamente, sin desperdicio alguno, concebido y madurado en la búsqueda de los pareceres más contradictorios, con una objetividad feliz.

El tango, mito y esencia, no obstante su brevedad, habrá de con-

vertirse, así transcurra el tiempo, en puente indispensable para quienes quieran abarcar los hitos y riesgos sustanciales de esa música porteña. Mientras tanto, queda como una de las máximas incitaciones para su comprensión y como un recatado pero no menos efectivo tributo de alguien que siente verdadera devoción por uno de nuestras presencias caracterológicas menos engañosas y eternas.

F. J. S.

LOS AMIGOS LEJANOS, por Julio Ardiles Gray, Ediciones Doble P, Buenos Aires, 160 páginas.

RECORRIDA por un hábito de poesía, y a la que lo antiformal le presta una atmósfera de seductor hechizo, premiada en 1948 por la Sociedad Argentina de Autores e ignorada hasta ahora por el gran público por esas circunstancias adversas y gratuitas —por no decir, sembradas de un grotesco sarcasmo— que los autores nacionales tan bien conocemos, *Los amigos lejanos*, novela de Julio Ardiles Gray, merecía, en verdad, los honores de la publicación.

No somos profetas, y el error frecuente nuestros juicios, pero podemos afirmar que esta nueva obra de Ardiles Gray —integrante de un ciclo novelesco— habrá de quedar incorporada a nuestras letras por la originalidad de su estructura argu-

mental, por la belleza de su depurado estilo, por la inocencia poética que se desprende de sus personajes. No son, ciertamente, el desgarro y el vigor, organismos cardinales entre las virtudes que como novelista posee Ardiles Gray. Tampoco, creemos, son imprescindibles para hacer de *Los amigos lejanos* una digna novela. Las virtudes de Ardiles Gray se condensan, más que nada, en el ambiente penetrado de sugerencias, en los matices, en los escorzos, en la recóndita emotividad que pone en sus criaturas. A veces, nos ocurre pensar que deambulamos por un camino envuelto en brumas grises, salpicadas de relámpagos de colores tiernos, y que por ese sendero nos dirigimos a un rincón donde el

autor nos aguarda con sonrisa bondadosa y alma serena, para contar-nos otras historias que lleva muy adentro, dulcemente aprendidas en su trajinar terreno.

Silvestre, el personaje que escucha las voces de dos amigos muertos, vinculado por el azar a los niños Santiago y Gabriela, surge cual una especie de transfiguración de anhelo del hombre de establecer comunicación entrañable con su pasado mejor y más seguro. Silvestre no vive la certeza de los demás. En las circunstancias obligadamente vulgares, él puede aislarse y entrar en contacto con sus compañeros Antonio Páez y Esteban Juárez. Él tiene una "cáscara" privilegiada que le permite dialogar con ellos como si estuviesen vivos, cual si aún le perteneciesen. Claro está, lo toman por loco. Sólo los niños pueden conversar con él y saber que es cierto cuanto afirma y no pasarse de ello. Tan sólo la infancia, esa cosa pueril y fantástica que es la niñez, puede estatuir relación con lo inembargable. Silvestre se siente comprendido por sus pequeños amigos. Y la muerte no los separará. En una misteriosa transmigración, Santiago, al clausurarse la obra, también comenzará a oír voces. Y cuando Gabriela le interroga, preguntándole qué oye, contesta: "Espera... dice... dice ¿Has visto? Yo tampoco sé nada... Yo tampoco sé nada... Pero no hay que tener miedo... Hay

que seguir buscando... Hay que seguir buscando... Algún día lo sabremos todo..."

Sí, en efecto, algún día lo sabrán todo; algún día conocerán la terrible zarpa fulgurante que es la vida, el dolor acumulado y presto a estallar, la verdad que han tratado de descubrir en viejos arcones y en los sitios más insondables de sus almas. Entre tanto, Santiago recogerá en sí mismo la dicha de llenarse de voces semejantes a "las semillas del alpiste en el agua...", y en esa zona de fantasía y casi-milagro dará con lo que anda buscando.

Julio Ardiles Gray, escritor tucumano, que ya nos brindara *La Grieta*, (1952) segunda parte de este ciclo, cuya fase inicial es *Los amigos lejanos*, y esa otra narración tejida de encanto y remoción lírica que es *Elegía*, merece ser conocido y comentado. Hay en su obra algo más que un donaire estrictamente formal y un ceñirse a los granos de su tierra. Vibra en su labor édita un estremecimiento de sugestiva emoción humana, de firme compenetración con las imágenes más celestes y visionarias del espíritu del hombre, un himno alegre y cordial por todo cuanto vuelve más jocundo y hermoso la convivencia del ser entre sus hermanos. Y nos atrevemos a sostener que *Los amigos lejanos* está troquelada por el sello de un arte seguro de su destino.

F. J. S.

EL VIAJE DE SIMON MCKEEVER, por Albert Maltz, Jacobo Muchnik editor, Buenos Aires, 237 páginas.

LA apertura de esta novela, que comienza con el encuentro fortuito de su protagonista en un *drugstore* con una mujer que le dice que puede curarse de las artritis que padece, y que se hila en el viaje de aquél desde Santabello, California, hasta el pueblito de Glendale, cerca de Los Angeles, en procura de la milagrosa Amelia Balzer, la doctora que verosímelmente habrá de sanarlo, es tan simple, tan despojada de artificiosidad como su término, cuando Simón McKeever regresa al hogar donde pasa sus postreros años y saluda a sus compañeros como si nada hubiera sucedido. Y, en efecto, en esta novela transparente, llena de salud, escrita por Albert Maltz, nada acontece que sea extraordinario, nada ocurre sujeto a violencias y sacudones. El drama, cuando asoma, es prontamente reprimido, cual si la vida no fuese la asunción de un interludio trágico, sino esa melodía impregnada de gracia y tristeza que nos conmueve hasta las lágrimas al escuchar una página de Mozart.

El viaje de Simón McKeever está tejida con los buenos retazos cotidianos de un hombre que marcha no hacia el restablecimiento de su propio cuerpo resquebrajado por la enfermedad y la vejez, sino, en

lo más intenso, en busca del hallazgo de sí mismo, y que a lo largo de su travesía recoge de su contacto transitorio con las criaturas que le toca conocer, tanto su aspecto más ingenuo y elemental, como la dureza, el cinismo y la animadversión. Y esto le permite fundarse y reconocer que la suprema talla del hombre se confina en su límite, y que la realidad, participante del cielo y del infierno, es él y que, como a tal, debe, si no amarse, al menos comprendersele.

Cada uno de los moradores que pueblan este hermoso libro está edificado sobre cimientos diáfanos, sin literatura, sin preconceptos. Están tomados de la vida, en ella radica su fuerza, su vibración inicial y definitiva.

Albertz Maltz es un escritor estadounidense que con esta novela —anteriormente habíamos leído su expresiva *La cruz y la flecha*— se coloca entre los mejores de su promoción —nació en 1908—, pero que a diferencia de muchos de ellos, que extraen del mundo una visión negativa, desilusionante, contempla el universo con severidad optimista, sin risa pero tampoco con amargura. Su enfoque mental es antropocéntrico, y aunque desde el punto de vista filosófico tal concepción podría llevar a una ética

destructora y peyorativa, en él se halla conjurada por una creencia firme en los valores más exentos de oprobio del individuo.

El viaje de Simón McKeever está compuesta sin vicios conjeturales ni disquisiciones en torno a las más graves cuestiones que importan al quehacer humano, mas nos obliga

a discurrir en los interrogantes más decisivos que pueden asaltar a los hombres. Es, en verdad, un viaje que nos lleva al corazón de éstos y nos incita, sin alardes, sin excesos, con palabras comunes y con circunstancias triviales a descansar en su seno.

F. J. S.

LOS LLAMADOS A MECHTILDE DE BARBY, por Gertrude von Le Fort. Editorial Nova, Buenos Aires 1955, 96 páginas.

SI Gertrude von Le Fort, obstinadamente aferrada al tema de la obediencia y los infinitos conflictos que nacen de este símbolo, hubiese buscado refugio en el decorado del mundo contemporáneo, esta aristocrática historia resultaría tan insoportable y amarga, como muchas de las mejores páginas de Brecht, o de Sartre. Pero no. Gertrude von Le Fort se refugia en el pasado, y desde este paisaje sin riesgos, nos narra la historia de la doncella de Barby, y de su tremenda obediencia, con la elegancia mesurada de quien cuenta un crimen en un salón poblado de viejas damas, a la hora del crepúsculo.

Pero no hay que engañarse. El momento histórico en que se sitúa la historia, las figuras de los personajes sutilmente tratadas, no son un señuelo para atraer la atención de un mundo refugiado en el temor y la nostalgia, sino una mane-

ra de hacer viable el relato de un entrañable misterio.

Mechtilde de Barby, es una doncella de noble familia, que en virtud de una aparición tenida se acoge en la Abadía de Santa Inés de Magdeburgo. Allí consagra su vida al estudio de "Raudal de luz divina", un libro que redactara tres siglos antes la beguina Mechtilde de Magdeburgo, narrando la consubstanciación del alma individual con Dios, a través del amor absoluto. El Señor prueba misteriosamente a la doncella, convocándola en diversos momentos. Y son estos llamados los que desencadenan en la Abadesa, dama justa y mesurada, los más extremados actos de severidad hacia la joven monja. Y cuando el castigo llega para la Superiora, cuando los hechos le demuestran que su justicia puede parecer a los ojos de Dios, tan atroz como la imagen que del orden le proponen las "Bandas" y

los "Iluminados" que asaltan y profanan el convento, llega también la liberación para la doncella de Barby, que consumiéndose en el misterio excelso del Abandono Divino, se acoge con una sonrisa transfigurada a los umbrales de la muerte.

El tema de las criaturas humanas y la Gracia, es el que informa un vasto capítulo de la literatura contemporánea. Claudel ha hecho girar lo mejor de su obra en torno a él. La relación entre las diversas imágenes de la Pasión y la vida del hombre, han engendrado lo más perenne de la obra de Bernanos. Mauriac, Green, Montherlant o Maulnier han buscado por su parte testimoniar la presencia y eficacia de determinados símbolos de la Fe, en los conflictos humanos. Nadie que yo sepa, hasta ahora ha tenido el atrevimiento de mostrar bajo un aspecto novelado, una relación mística que habiendo tenido cabida en la obra de los grandes místicos germanos, ha sido poco frecuentada por los pensadores actuales.

Si el doble tema de la obediencia —la obediencia a Dios y la obe-

diciencia a la Abadesa— son la faz externa de esta excepcional novela, su faz secreta es la relación misteriosa que se entabla entre el Cristo y la Doncella. Dios escoge para testimoniarse en Mechtilde de Barby, una forma altísima y tremenda. Esta forma es la del abandono. La doncella experimenta en estos llamados la tremenda presencia del abandono total. Dios la abandona. Desaparece la imagen de Dios, desaparece el Amor. Desciente entre los mendigos y apura con ellos el cáliz del desamparo divino. Y este tormento es la prueba más alta del interés del Cristo por su criatura, puesto que es el misterio del abandono total que el Señor experimenta en la Cruz, a la hora del Tránsito; el que se le ofrece a la doncella de Barby.

Tal es la esencia turbadora de esta novela, a la que nadie que esté comprometido en la batalla que Dios libra en cada hora, en cada minuto, en cada segundo, con la criatura humana, podrá considerar con indiferencia.

OMAR DEL CARLO

LOS TRAIADORES, por Silvina Ocampo y J. R. Wilcock, Ediciones Losange, Buenos Aires 1956, 79 páginas.

QUIENES aborden esta obra atraídos por la violenta incitación del título, o quienes busquen en ella una hipotética continuación del arte neo-clásico de Juan Cruz Varela, quedarán defraudados. Este espléndido "divertimento", abierto sobre un decorado de gusto pom-

peyano, donde la historia de los hermanos enemigos y de la voluptuosa y frívola Julia Domna, su madre, puede leerse como en un coloreado mosaico, es un puro juego trazado para el placer de príncipes-poetas.

La historia de los hijos de Septimio Severo, podía prestarse muy bien para trazar un fresco histórico detallando la corrupción en que caía el Imperio Romano; podían elegirse a Publio y a Basiano, para trazar con ellos, dos imágenes, donde pudieran verse nítidamente algunas de las más deplorables facetas del hombre; o siguiendo los gustos actuales, para revestir con la pesada pompa de la antigüedad, los problemas que nos obseden sin descanso en el mundo de hoy. Silvina Ocampo y J. R. Wilcock parecen haber rechazado todas estas posibilidades, para atenerse a un juego verbal y deslumbrante, que les es caro.

"Los traidores", a pesar de su aparato romano, es una pieza construída con una técnica que parece emparentarse, por una parte, con la de artistas isabelinos como un Webster o un Marlowe, y por otra, retomar los arranques verbales, de un Charles-Robert Maturín, por ejemplo. La traza isabelina me parece reconocerla en la manera tan peculiar de estructurar las escenas. De un instante a otro, la psicología de los personajes cambia sin que hayan mediado motivos reales

o aparentes para tal transformación. En todo caso, lo que interesa aquí, no es la lógica que preside una estructura teatral cerrada, sino el grado de intensidad que se logra en cada instante, merced a las palabras con que juegan los personajes, como con un colorido juego malabar. En cuanto a la alusión a Maturín, y en general a todo el aparato retórico de ese primer romanticismo, creo encontrarlo en la amplificación poética con que todos los sentimientos son descriptos, ya se trate de la lamentación de Julia Domna a la muerte de Publio, o de la prodigiosa descripción de la túnica de duelo.

En verdad, de lo que debe hablarse cuando uno se enfrenta con "Los traidores", es de un prodigioso juego verbal sobre el que reposa por entero, este bellissimo mosaico dramático. Los acontecimientos, los sentimientos, la vida y la muerte, casi diría, la reducida y dominada imagen de un cosmos cortesano, tienen su origen y su vigencia, en los versos en que han sido escritos. Todo lo que acontece aquí, acontece en el dominio y por virtud de la palabra. No obstante, me parece que pueden distinguirse las coloraciones diversas y armónicas, en la utilización del lenguaje. Por una parte, el inmenso juego irónico, hecho de alusiones, de sobreentendidos de burlas magistrales, de compasiva ternura por las criaturas que juegan a ser

títeres de sí mismos, y por otra, muy nítidamente marcada, los más puros arrebatos líricos con que en los momentos culminantes de la pieza, son ornadas sus criaturas.

Ignoro la resonancia que esta obra despertara en el público. Como lector, como apasionado lector, sólo puedo decir que le debo un

regocijo inmenso que nace de la complicidad en la burla calculada matemáticamente, y un deleite al que no puedo sustraerme, y que despiertan en mí algunos de los más hermosos paisajes líricos con que juegan los poetas-comediantes.

O. d. C.

Libros Recibidos

AGORA:

Frances Friedman: *Breve Historia de los Estados Unidos*, 2 tomos (\$ 16.—).
Bela Kornitzer: *Ike y sus cuatro hermanos*. Trad. Dora Martínez Díaz de Vivar. (\$ 7.—).

AGUILAR:

Emil Ludwig: *Nueva galería de retratos*. Trad. Agustín Caballero Robredo (\$ 45.—)

AMBAR S. R.L.:

Roger Pla: *Paño verde* (\$ 20.—).

BELL:

Delia S. Mares: *El marxismo*. Trad. Lucía Susana Scala.

BOTELLA AL MAR:

Carlos Mazzanti: *El sustituto* (\$ 20.—).

CANDELABRO:

Ion y David Kimche: *Guerrilleros en alta mar*. Trad. Dr. Natán Lerner (\$ 45.—).
Salomón Rosenberg: *Rabí Meir y Bruria*. Trad. Malca Ravel (\$ 45.—).

COLUMBA:

Rodolfo Mondolfo: *El genio helénico* (\$ 12.—).
Desiderio Papp: *Qué es el átomo* (\$ 12.—).
Rafael Alberto Arrieta: *Introducción al modernismo literario* (\$ 12.—).

DOBLE "P":

Carlos Prelooker: *Praderas en sepia* (\$ 23.—).
Carlos Prelooker: *El gorrión y la piedra* (\$ 18.—).
Julio Ardiles Gray: *Los amigos lejanos* (\$ 30.—).
Tulio Carella: *El tango* (Mito y esencia) (\$ 26.—).

Este Nº 3 de FICCION terminó
de imprimir el día 9 de Agosto de
1956 en Macagno, Landa y Cía.,
Aráoz 164, Buenos Aires, República
Argentina.