FICCION 5

ENERO-FEBRERO 1957

DEDICADO A LAS LETRAS URUGUAYAS

SUMARIO

PRESENTACIÓN, por Juan Goyanarte

Colaboradores uruguayos:

JUANA DE IBARBOUROU: Angeles pintados
ENRIQUE AMORIM: Los Montaraces
MARIO BENEDETTI: Tan amigos
JULIO C. DA ROSA: Hombre-Flauta
FRANCISCO ESPINOLA: La comisaría
SERAFIN J. GARCIA: Soledad
PEDRO LEANDRO IPUCHE: El negrito Floro
CARLOS MARTINEZ MORENO: El salto del tigre
JUAN CARLOS ONETTI: El infierno tan temido
CARLOS REAL DE AZUA: Uruguay, el ensayo y las ideas en 1957
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: Horacio Quiroga: una perspectiva
DANIEL D. VIDART: Reflexiones sobre lo americano
ARTURO SERGIO VISCA: Panorama de la actual narrativa uruguaya

Homenaje argentino

ENRIQUE LARRETA: La epopeya de los grandes ríos
MARTIN FIERRO: Poema a Blanes por su cuadro "Los 33 orientales"
GLORIA ALCORTA: La primera pareja o La Creación Mitológica de Punta del Este
BEATRIZ BOSCH: Entrerrianos y orientales. Una añeja hermandad
SILVINA BULLRICH: Mi primer recuerdo del Uruguay
ESTELA CANTO: Hablar de Montevideo...
CELIA DE DIEGO: Los nombres y el mensaje
BEATRIZ GUIDO: Antecedentes
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: "Los delirios" de Clara Silva
JORGE LUIS BORGES: Pedro Leandro Ipuche
ADOLFO MITRE: La prensa argentina en el Montevideo heroico
EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: La tierra purpúrea: una novela clave
GUILLERMO DE TORRE: Homenaje a Julio J. Casal
EDUARDO GONZALEZ LANUZA: Don Pedro
GERMAN BERDIALES: Panorama de la poesía infantil uruguaya visto desde Buenos Aires
JUAN MANTOVANI: Sarmiento y José Pedro Varela
SAMUEL EICHELBAUM: Hostil posteridad para Ernesto Herrera
JULIO E. PAYRÓ: Joaquín Torres García, pintor uruguayo
ROMUALDO BRUGHETTI: Pedro Figari, pintor rioplatense
BERNARDO CANAL FEIJOO: Efusión argentina sobre el Uruguay
CARLOS ALBERTO ERRO: La lección de Echeverría en Montevideo
LUIS EMILIO SOTO: Zum Felde y la trayectoria del ensayo hispanoamericano
NORBERTO RODRIGUEZ BUSTAMANTE: Actualidad de Vaz Ferreira
ARISTOBULO ECHEGARAY: Apunte alrededor de Julio J. Casal
JUAN CARLOS GHIANO: Juan Carlos Onetti y la novela
CARLOS A. LOPRETE: La multitud en las cumbres. En torno al "Ariel" de Rodó
OMAR DEL CARLO: Cuatro obras y cuatro jóvenes dramaturgos uruguayos
EDUARDO DESSEIN: Una autotraición de Horacio Quiroga
GREGORIO WEINBERG: En torno a una "Colección de clásicos uruguayos"

Precio: $ 28.— m/arg.

Argentino CU | Tarifa Reducida | Concesión Nº 5623

$ 15.— m/arg.

4

FICCIÓN

NOVIEMBRE DICIEMBRE 1956

FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

Escriben — Páginas:

Roger PLA
El Alazán 10

Héctor BANDI
"Campo Gaucho" 28

Juan Carlos GHIANO
El huésped de "El silencio" 25

María Angélica BOSCO
Lobizón 10

J. C. G.
Memoria de Vicente Barbieri 3

Miguel Angel ASTURIAS
Réquiem Literario: Pablo Rojas Paz y su último cuento "El caballo del ciego" 3

Ernesto SABATO
Una efusión de Jorge Luis Borges 3

MUSICA, por Jorge D' Urbano, Jorge Aráoz Badí y Juan Pedro Franze 31

ARTES PLASTICAS, por Romualdo Brughetti y Enrique Azcoaga 9

ESPECTACULOS, por Adolfo Mitre, Omar del Carlo, Luis Pico Estrada y Estela Canto 15

LETRAS, argentinas, americanas, francesas, inglesas e italianas, 32

NOTAS DE LIBROS: **F. J. Sotero**: "Un noviazgo" por Bernardo Verbitzky; "Su generación" por Eduardo Dessein; "El prusiano rojo" por Leopold Schwarzschild; "¡Tuvimos maestros en nuestra América!" por Luis Alberto Sánchez; **Carlos A. Loprete**: "Romances y canciones de España y América" por Luis Santullano; "El juicio de París" por Gore Vidal; "Las amistades particulares" por Roger Peyrefitte; "Nueva galería de retratos" por Emil Ludwig; "Los más antiguos cuentos de la humanidad" por Theodore H. Gaster; "Escuchemos ahora a los poetas" por Ernesto E. Sammartino; "Prometeo" por Romualdo Brughetti; **Hellen Ferro**: "El otro rostro del peronismo" por Ernesto Sábato; **E. D.**: "Dos veranos" por Elvira Orphée; **O. del C.**: "La hiedra" por Pierre Brisson. MARGINALES, por O. del C.

4

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 1956

BUENOS AIRES

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

ediciones "doble p"

el sello de los grandes escritores argentinos

¡un esfuerzo sin precedentes! ¡lo mejor de la literatura argentina contemporánea! novedades únánimemente aclamadas por la crítica

- el remanso, novela, por diego r. oxley $ 39.—
- 16 tatarabuelos, novela por daniel rodríguez $ 27.—
- la muerte de antonini, novela, por gastón gori $ 25.—
- la violencia, novela, por arturo cerretani $ 43.—
- zama, novela, por antonio di benedetto $ 39.—
- la boca sobre la tierra, novela, por néstor bondoni $ 42.—
- la culpa, novela, por francisco jorge solero $ 39.—
- las tierras blancas, novela por juan josé manauta $ 39.—
- cimarís, cuento escénico, por carlos prelooker $ 24.—
- el tango mito y esencia, ensayo por tulio carella $ 26.—
- los amigos lejanos, novela, por julio ardiles gray $ 30.—

otros éxitos de nuestro sello

- el pentágono, novela, por a. di benedetto $ 20.—
- tierra arisca, novela, por diego r. oxley $ 24.—
- pasto seco, novela, por carlos prelooker $ 18.—
- cayó sobre su rostro, novela, por david viñas $ 24.—

en venta en todas las buenas librerías del país

Distribuidor exclusivo

Libros Argentinos S. R. L.
Reconquista 1011 - 6º p.

ediciones "doble p"
lavalle 1171 - t.e. 35-9735

FICCIÓN

La Revista-Libro de América

200 páginas DOBLES de texto y 20 anuncios bibliográficos

Precio del ejemplar: $ 15.— m/n

Suscripción anual: $ 80.— m/n

LA SUSCRIPCION LE RESULTARA PRACTICAMENTE *GRATUITA*

porque recibirá LIBRE DE CARGO un libro de la editorial Goyanarte de $ 29.— m/n. como obsequio inaugural de la nueva casa de la Revista-Libro FICCION (Paraguay 479). Además recibirá también sin recargo, el gran número extraordinario dedicado al Uruguay (precio: $ 35.— m/n.), donde colaboran los principales escritores de FICCION del país hermano, con el homenaje de los más destacados valores de las letras argentinas.

- -

REVISTA-LIBRO "FICCION"
Paraguay 479 — T. E. 31 - 3694

Buenos Aires

Sírvase anotarme como suscriptor de la Revista-Libro "FICCION" con el envío gratuito del libro-obsequio-inauguración de $ 29.— m/n. y la condición de no pagar recargo alguno por el gran número extraordinario dedicado al Uruguay o por cualquier otro número especial que edite la revista.

Nombre .....

Calle y Nº .....

Localidad .....

Adjunto cheque o giro por $ 80.— m/n.

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

SABER VIVIR

Arte y Literatura

Próximamente en venta el Nº 117

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.

Diríjase a:

ERETZ ISRAEL

PASTEUR 341, 3er. piso

T. E. 47 - 0159

E D I C I O N E S

Hachette

COLECCION "EL MIRADOR"

VIDA DE VAN GOGH

por HENRY PERRUCHOT

352 páginas - 66 ilustraciones - Precio $ 55.—

PERFIL DE LA DEMOCRACIA MODERNA

por ROGER LABROUSSE

168 páginas - Precio $ 25.—

ENSAYOS SOBRE LA EXPERIENCIA LIBERADORA

por ROGER GODEL

316 páginas - Precio $ 30 —

G U R D J I E F F

(El hombre más extraño de este siglo)

por LOUIS PAUWELS

508 páginas - Precio $ 50.—

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFIA

CIENCIA DE LA LOGICA

por G. W. F. HEGEL

Traducción directa del alemán por Augusta y Rodolfo Mondolfo - Prólogo de Rodolfo Mondolfo

T. I: 500 págs. - T. II: 596 págs. - Precio $ 150.—

LA OBRA DE PLATON

por PIERRE MAXIME SCHUHL

256 páginas - Precio $ 32.—

EDICIONES

HACHETTE — BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

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

Revista del Mar Dulce

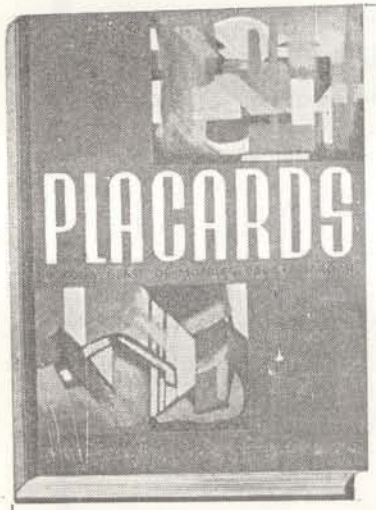
UNA VOZ ESTUDIANTIL

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

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

PEÑA 2033 - 1º D. T. E. 84-1364

BUENOS AIRES



$ 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"

NOVEDADES

PAUL VALERY, *Variedad* I y II ..... c/u. $ 45.—
Dos importantes tomos de ensayos sobre temas literarios, filosóficos y estéticos, tratados con la penetración y el rigor habituales en el autor de *La idea fija.*

MICHEL DE GHELDERODE, *Teatro: ¡Arriba, signor!, Escorial, Halewin, Magia roja, La señorita Jair, Fastos del infierno* ..... „ 40.—
Seis obras de una violencia de forma y de una fuerza dramática extraordinarias.

MANUEL LAMANA, *Otros hombres* ..... „ 35.—
El drama de las generaciones de la posguerra española, la rebelión del estudiantado, la cárcel, la huída... Todo ello en una novela apasionante.

OLIVERIO GIRONDO, *En la masmédula* ..... „ 23.—
El autor, innovador hoy como hace treinta años, sacude el Dicionario, inventando personales palabras.

ELVIO ROMERO, *El sol bajo las raíces* ..... „ 25.—
Miguel Angel Asturias dice: "Lo que caracteriza la poesía de Elvio Romero es su sabor a tierra, a madera, a agua, a sol..."

RAFAEL ALBERTI, *María Carmen Portela* ..... „ 30.—
Semblanza de la célebre escultora, hecha con tanta sensibilidad como comprensión. Con 32 láminas en negro.

HORACIO QUIROGA, *El desierto* (Bca. Contemporánea número 261) ..... „ 12.—

HORACIO QUIROGA, *Los desterrados* (Bca. Contemporánea núm. 263) ..... „ 12.—
Con la publicación de estos dos volúmenes, la Editorial Losada continúa la edición de las *Obras* de Horacio Quiroga.

NUEVAS EDICIONES

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

J. HESSEN, *Teoría del conocimiento* (núm. 3; 3ª ed.) .. $ 12.—
EDUARDO MALLEA, *Fiesta en noviembre* (Nº 89; 3ª ed.) „ 14.—
HORACIO QUIROGA, *Cuentos de la selva* (Nº 255; 2ª ed.) „ 8.—

EDITORIAL LOSADA, S. A.
ALSINA 1131 BUENOS AIRES
URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

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

DAVAR

REVISTA LITERARIA BIMESTRAL

Editada por la

SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

El Nº 66 está en circulación

SUMARIO

La Moderna Literatura Hebrea, por Moshe Guil - *Juan Crisóstomo Lafinur, poeta de la Revolución*, por Fernando Rosenberg - *El Secreto del Profesor Hersch*, por Abraham Rinsky - *Dr. Jacob Shatzky*, por Shlomo Bikel - *Kierkegaard y el Midrash*, por Jacob L. Halevi - *Sigmund Freud y su madre*, por Franz Kobler - *Nombres y patronímicos judíos*, por Pablo Link - *Semana del libro y del autor en Israel*, por Itzhak Ivry - *La educación hebraica en Italia durante el medioevo*, por Simja Asaf - *Israel ante las naciones* - *La luz perpetua*, por José 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

COMENTARIO

Revista Trimestral

En el número 13 (octubre-noviembre-diciembre 1956) colaboran Risieri Frondizi, Oswald Bayer, Jacques Ellul, Emir Rodríguez Monegal, Abraham Rinsky, Walter Z. Laqueur, Benno Weiser, Samuel Eichelbaum, Gregorio Lascano, David Viñas, Sergio Bagú, I. Mishael, Juan Carlos Ghiano, Simón G. Gitrik, Octavio Rivas Rooney, Alberto Liamgot, J. A. de Diego, Salo W. Baron, León Poliakov.

Publicación del Instituto Judío Argentino de Cultura e Información

la pared

por John Hersey

El alucinante relato de un infierno que no tenemos el derecho de olvidar. La pavorosa historia del ghetto de Varsovia, estupendamente narrada por uno de los más grandes escritores contemporáneos.

2 tomos: $ 100.-
en librerías

JACOBO MUCHNIK EDITOR

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

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

COLECCION "LA POESIA"

dirigida por el malogrado VICENTE BARBIERI

Retablos de Navidad y de la Pasión, por Eduardo González Lanuza ..... $ 6.—
La Patria elemental, por César Rosales ..... „ 6.—
Poemas, por Jorge de Lima ..... „ 18.—
Cuatro cuartetos, por T. S. Eliot ..... „ 18.—
De puerta en puerta, por Javier Villafañe ..... „ 18.—
Poesía norteamericana contemporánea, por William Shand y Alberto Girri (traducción) ..... „ 18.—
Poesía moderna del Brasil, selección por Raúl Navarro .. „ 25.—
Conocimiento de la noche, por Carlos Mastronardi ..... „ 15.—
Poesía italiana contemporánea, traducción por Alberto Girri y Carlos Viola Soto ..... „ 18.—

Distribuídas por librería y editorial LA FACULTAD S. A.

SARMIENTO 726 — T. E. 34-1215/1236 — BS. AIRES

Sucursal Villa María (Córdoba) José Ingenieros 42

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

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

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

Novedades Extranjeras

GRETTA

por *Erskine Caldwell*

Un drama duro, desgarrador, labrado a martillo por el autor de "El Camino del Tabaco" ..... $ 28

EL TIGRE DE TRACY

por *William Saroyan*

La obra ya clásica del autor de "Cosa de risa" ..... „ 19

EL HERMOSO VERANO

por *Cesare Pavese*

La obra cumbre del malogrado novelista italiano ..... „ 24

Y LA LUZ SE HIZO

por *Jacques Lusseyran*
(El novelista ciego)

A pesar de haber quedado ciego desde la edad de 8 años, Jacques Lusseyran alcanzó a ser uno de los jefes de la Resistencia Francesa y ha escrito esta obra que está obteniendo un gran éxito editorial tanto en Europa como en Estados Unidos ..... „ 42

PUBLICACIONES RECIENTES:

Los desnudos y los muertos, por Norman Mailer ..... $ 64
El juicio de Paris, por Gore Vidal ..... „ 48
Carne y Cuero, por Félicién Marceau ..... „ 26
Teléfono ocupado, por Silvina Bullrich ..... „ 19

NOTA: Se liquidan al **50 % de su valor** los libros con la tapa ligeramente descolorida que nos han sido devueltos por nuestros clientes del interior. En nuestro salón de ventas, Paraguay 479, o por correo.

editorial goyanarte

Revista-Libro FICCION

Paraguay 479 T. E. 31 - 3694

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

REVISTA DE PSICOANALISIS

Editada por la

Asociación Psicoanalítica Argentina

SUMARIO

Volumen XIII, Nº 4, Octubre-Diciembre 1956

Este número contiene los trabajos presentados en el Primer Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis organizado por la Asociación Psicoanalítica Argentina y realizado en Buenos Aires en el mes de agosto de 1956, con la participación de psicoanalistas del Uruguay, Chile, Brasil, Cuba, Estados Unidos de Norteamérica, Inglaterra y España.

Las comunicaciones científicas publicadas versan sobre los siguientes temas:

- PROCESOS PSICOLOGICOS GENERALES
- PSIQUISMO PRENATAL
- SUEÑOS
- FOBIAS
- PERVERSIONES
- MELANCOLIA Y MANIA
- ESQUIZOFRENIA
- ENFERMEDADES PSICOSOMATICAS
- PROBLEMAS DE TECNICA PSICOANALITICA :
  - Interpretación
  - Transferencia
  - Contratransferencia
- ASPECTOS ESPECIALES DE LA SITUACION PSICOANALITICA
- PSICOANALISIS APLICADO

Suscripción Anual ..... *$ 120.—*
Número Suelto ..... *„ 35.—*

ANCHORENA 1357 T. E. 84-3391

Simultáneamente:

6 OBRAS ARGENTINAS DE FICCION:

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.*

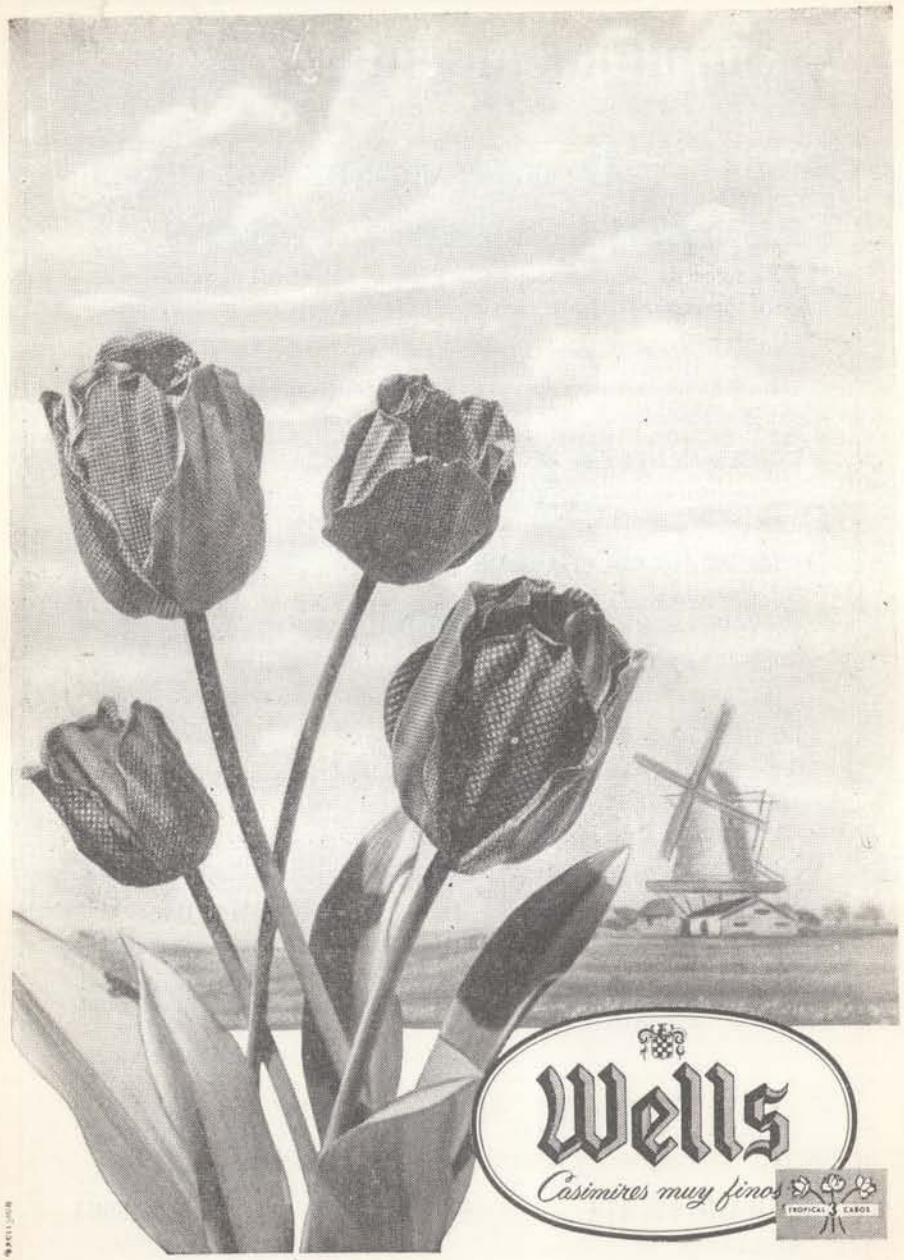
El hombre común, el peatón, escucha desde el suelo el fragor de la revolución de septiembre ..... „ 20.—

NOTA: Se liquidan al 50 % de su valor los libros con la tapa ligeramente descolorida que nos han sido devueltos por nuestros clientes del interior. En nuestro salón de ventas, Paraguay 479, o por correo.

EDITORIAL GOYANARTE

PARAGUAY 479 T. E. 31-3694

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



FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 526.683

Dirigida por

JUAN GOYANARTE

PARAGUAY 479 T. E. 31 - 3694

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto $ 15.— m/arg.

Suscripción Argentina y países limítrofes		*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.*

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

Sumario

El Alazán, por *Roger Plá* 1
"Campo Gaucho", por *Héctor Eandi* 11
El Huésped de "El Silencio", por *Juan Carlos Ghiano* 39
Lobizón, por *María Angélica Bosco* 64
Memoria de Vicente Barbieri, por *J. C. G.* 74
Réquiem Literario: Pablo Rojas Paz y su último cuento "El Caballo del Ciego", por *Miguel Angel Asturias* 77
Una Efusión de Jorge Luis Borges, por *Ernesto Sábato* 80
Schubert, por *Jorge D'Urbano* 83
Panorama Musical, por *Jorge Aráoz Badí* 93
Discos, por *Juan Pedro Franze* 98
Enfoque Plástico Argentino, por *Romualdo Brughetti* 115
Palabras para Faustino Brughetti, por *Enrique Azcoaga* 121
Facundo en el Nacional de Comedia, por *Adolfo Mitre* 124
Buenos Aires en la Encrucijada Teatral, por *Omar del Carlo* 128
Teatros Independientes, por *Luis Pico Estrada* 131
Cine, por *Estela Canto* 134
Letras Argentinas: Martínez Estrada, narrador, por *J. C. G.* 139
Letras Americanas: "Esta Tierra de Gracia", por *M. A. A.* 149
Letras Francesas, La Chute, de Albert Camus, por *Félix Gatteano* 151
La Bonne Ferte, de Albert Vidalie 153
Antoine mon frère, de Jacques de Bourbon Busset 154
Les Jeunes Proies, de Roger Peyrefitte 155
Letras Inglesas: The Golden-echo Flowers of the Forest Aspete of love, de David Garnett, por *J. R. Wilcock* 157
Letras Italianas: Giovanni Papini y Corrado Alvaro, por *Attilio Dabini* 160

LIBROS

F. J. Solero: "Un Noviazgo", de Bernardo Verbitsky 170
"Su Generación", de Eduardo Dessein 172
"El Prusiano Rojo", de Leopold Schwarzschild 174
"¿Tuvimos Maestros en Nuestra América?", de Luis A. Sánchez 176
Carlos Alberto Loprete: "Romances y Canciones de España y América", de Luis Santullano 178
"El Juicio de Paris", de Gore Vidal 180
"Las Amistades Particulares", de Roger Peyrefitte 182
"Nueva Galería de Retratos", de Emil Ludwig 184
"Los Más Antiguos Cuentos de la Humanidad", de Theodore R. Gaster 186
"Escuchemos ahora a los Poetas", de Ernesto E. Sammartino 187
"Prometeo", de Romualdo Brughetti 188
Hellen Ferro: "El otro Rostro del Peronismo", de Ernesto Sábato 190
E. D.: "Dos Veranos", de Elvira Orphée 192
O. del C.: "La Hiedra", de Pierre Brisson 194
Marginales, por *O. del C.* 196

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.

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

ROGER PLÁ

El Alazán

I *Don Cabrera, al anochecer*

Eso digo yo. Por qué no lo he despenao, cuando chico. Funes mira hacia donde viene el ruido del galope, y dice: "Es Don Juan, el Oriental". Le alcanzo el mate mordizqueándome el bigote. No. Ese galope es del Bronce. Ningún caballo galopa como el alazán. Pa qué tendrá que venir aquí el Zoilo. "No es don Juan, es Zoilo", digo. Fulgencio, el mayor de los Gómez, asiente con un gruñido. Por qué no lo he despenao cuando chico, pienso. No quiere darme el certificao. Y yo sé que si no lo vende el animal al patroncito no tendré nunca la pensión. El patroncito Jaime está ahí, sentado. Sé que está mirándome. Tiene un amigo en Buenos Aires, del gobierno. Cuña, como dicen. Y está encaprichao con el flete. Cuando se encapricha con un flete es pior que hombre encaprichao con mujer. Pior. Una vez se le mancó un potro, el Maravilla, y tuve que despenarlo. Anduvo tres días sin hablar con nadie, sin comer casi, tirao por los rincones, junto al molino, bajo los árboles, o galopando solo, campo adentro. Dicen que yoraba. Al fin el patrón perdió la pacencia y hubo talerazos. Me daba lástima la patrona, doña Eulalia, la pobre, aunque no me gusta porque es tuerta, Dios me perdone. La cosa es que si no logro que el Zoilo le venda el cabayo al patroncito no se me va a arreglar lo de la pensión. Y aparte de eso ya me está dando rabia, carajo. Se lo he mandao y basta. Un padre es un padre o no es nada. Fuera el mayor ya me habría hecho caso. Pero éste es idiota, el pobre, y la madre le anda dando el gusto en todo. Me acuerdo ayer. Se me fué la mano, seguro. O la habré lastimao y ahora el Zoilo... Gran siete, no voy a dir por ese rancho en meses enteritos. Pa lo otro la tengo a la Flora, aquí mismo. Le pegué fuerte, a la pobre, pero me cegó. No soy hombre de pegar a las hembras. Le habrá contao al Zoilo y ahora viene a armar bronca. Ya

otra vez vino con la misma historia. Todavía le queda la marca en la frente. Si ése es hijo mío que venga Dios y lo diga. De ande voy a tener un hijo idiota. Embrujao, decía doña Clara. Ojalá lo hubiera despenao, cuando chico. Para la fiesta del Corpu Cristi era, me acuerdo bien. La vieja se me prendió y en eso llegó el Oriental, que lo había mandao el patrón por un asunto de pago. Pero ahora no es tanto por la pensión. Es que un padre es un padre o no es nada. Fuera el mayor, Nemesio, sería otra cosa. Debe andar cerca de San Cristóbal. Tiene conchabo ayí por unas domas, que se van terminando. Ahí se ha parao el alazán. No me doy vuelta pero oigo que desmonta, junto a los tres paráisos. Es el Zoilo.

—Es su hijo, el Zoilo —dice Funes. Fulgencio Gómez mete una ramita en el fuego y se ríe. No le veo la cara pero sé que se ríe. Se creen que viene por lo del Bronce, porque es raro que el Zoilo venga por aquí. Ha de ser por lo de la madre.

—Tata.

Llamá nomás. Que conteste el diablo, jué perra. Rebotándose al padre.

—Tata.

Sabe decir tata, mama, y dos o tres cosas. Después no habla nunca y saca baba por la boca. Entonces se la traga, de pronto, y vuelve a sacar baba. Si éste es hijo mío que venga Dios y lo diga. Oigo el ruido de la bombiya en la boca de Joaquín. Italiano puerco. "A ver —le digo— no revuelva la bombiya en el mate, pues. No sea chancho". El italiano me mira con esos ojos de perro que Dios le ha dado y me alarga el mate. Atrás sigue la voz del Zoilo.

—Tata.

Cebo el mate y lo alcanzo a Funes. "Ya vengo", le digo, y me levanto. Colgada de un clavo, en el tronco del sauce que está junto al fuego, veo mi guasca. La agarro y me doy vuelta. A unos diez metros, junto a los tres árboles, está el Zoilo, con su alazán. El patroncito Jaime tuerce el cogote y le veo la cara iluminada por el fuego. Me sigue con los ojos, mientras me alejo. Cuando me acerco, Zoilo se echa pa atrás, como si fuera a pegarle. Me tiene miedo. "Mama, mama", dice. "Qué hay con tu mama", le digo. "Tata", dice. "Y qué hay con eso. Vas a tráir el certificao. El alazán. Vendéselo al patroncito, te he dicho. Hacé caso". Me aparto un poco, pa mirarlo, porque se está haciendo oscuro. Oigo el flete del Oriental que sale galopando, suelto. Se ha puesto negra la nochecita. Por el ruido del galope se ve que don Juan ya desensilló y que ha de ser tarde. "Doscientos pesos te da el patroncito Jaime —digo, pa ver si entiende—. Le das a la mama la plata y va a estar contenta". "Mama, mama", repite el idiota, chupándose la baba. Me acuerdo ahora tal-

mente de cuando lo agarré de las patas y el chico berreaba como un lechón. "Está embrujao", había dicho la Clara. "Es retardao", había dicho el dotor. "Pa qué va a sufrir", dije, pensándolo, y me encomendé a Dios. Por la tardecita, lo agarré de las patas y lo puse sobre el tronco de cortar leña. Debía tener tres años y no hablaba ni caminaba, el angelito. Saqué el cuchiyo y en eso yegó la madre corriendo como una furia. Se me agarró y quise apartarla. "Dejá. Pa qué va a sufrir. Lo despeno pa su bien, te creés que no sufro". Pero la vieja chiyaba y áhi fué cuando yegó el Oriental. "No sea bárbaro, don, Dios no permite", gritó, y no me dejó hacer. Eso digo yo. Por qué no lo habré despenao, cuando chico, por qué no permitirá Dios. En mi vida de gaucho nunca vi nada igual. Mujeres he tenido a montones y deben ser dieciocho los hijos que me viven, sin contar los tres de la Flora. Con la madre de éste tuve cinco, todos mozos de ley. Algún mala cabeza, es cierto, como el hijo de la pobre Remedios, Dios la tenga en la gloria, que murió en el último parto. Pero nunca un idiota. "Vas a tráir el certificao, le digo, no seas idiota". "Tata, tata", repite el Zoilo, y de pronto habla. Es la primera vez que oigo que habla, corrido, como un cristiano, y me quedo asustao, como si estuviera viendo un milagro. "La mama se muere, Tata, el cabayo es mío, la mama se muere". Traga saliva, parece que se sonara la nariz. "Está maldito por la Virgen". Hasta eso dice: "tata maldito, por la Virgen". "Dónde aprendiste a hablar, digo, y qué es eso de tata maldito, sotreta, y la mama se muere, si le he pegao sin daño. Pero el Zoilo sigue sacando y chupando baba. "La mama se muere, tata, por la Virgen". Y parece que pide perdón y vuelvo a preguntarle si va a largar el alazán y siempre lo mismo, y me canso, ya, y le explico, le digo, del certificao, que la madre debe andar con males de mujer, y él se ha asustao, que voy a dir al rancho, si quiere, ahora mismo, pero que me dé el certificao, doscientos pesos, y vuelve otra vez con lo mismo: "el flete es mío, la mama se muere, tata por la Virgen". Y me canso del todo y le doy un guascazo en la cara y el Zoilo se aparta y veo por detrás que se acerca don Jaime, el patroncito, y Zoilo...

II *Jaime, misma hora*

Lo estoy mirando hace media hora y sé que el idiota no va a venderme nunca ese caballo. Pero yo quiero el alazán. Si me hubiera atrevido aquel día a montarlo por segunda vez, cuando me volteó y me subí a la tranquera, sería mío. Estoy seguro que lo habría domado. Pero no me animé. Por eso mi padre sonrió mordiéndose la punta del bigote, y entornando los ojos,

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

como cuando se le ocurre alguna perrería, exclamó: "Al que se anime a domarlo, se lo doy". Estaban allí, además del idiota Zoilo y su padre, Funes, Don Juan, el Oriental; creo que también estaba el sargento Perdriel, que había venido a cobrarme los cien pesos de la última carrera, sí, ahora me acuerdo. Y el mayor de los Gómez, Fulgencio, que ahora está revolviendo el fuego con esa ramita." Don Cabrera le va a dar al tonto con la guasca", dice Funes, mientras mira cómo el italiano Joaquín revuelve la bombilla en el mate. Le da rabia que Joaquín haga eso con la bombilla pero no se anima a decirle nada. Seguramente está esperando que don Juan termine de encerrar las ovejas o que don Cabrera se decida a pegarle unos rebencazos a su hijo. La cosa es que don Cabrera se levantó, lo estoy mirando, y no pasa nada. Veo que ahora se ha retirado un poco y parece estudiar algo en la cara de su hijo que sigue allí, junto a los tres paraísos, teniendo en las manos las riendas del alazán. Se está haciendo muy oscuro, pero a pesar de eso veo la forma de las ancas del flete, ligeras y nerviosas, como solamente he visto en Maravilla, aquel potro que se me mancó y que Don Cabrera me despenó ante mis propios ojos, como si hubiera querido torturarme. Y ahí está el Zoilo, ahora, con ese animal que no ha sido hecho para él, desgraciado, y aunque no le veo la cara sé que está como siempre, la boca entreabierta, una burbuja de saliva en la comisura de los labios. La cosa es que Zoilo, ese día maldito, se acercó a mi padre, de repente, la boca llena de babas, y barbotó: "Yo, lo da, lo domo". Entonces mi padre se metió las manos en los bolsillos de la bombacha y pareció rascarse la ingle. "Bueno, dijo. Subilo. Si no te voltea, es tuyo". Zoilo lo subió, y lo domó.

Me levanto y veo cómo el mayor de los Gómez avanza hacia la casa donde doña Flora y su hija, la Tránsito, están preparando la comida para los peones. El sol se ha apagado del todo y no hay luna. Don Juan, el Oriental, aparece en un recodo del camino dando un golpe con la mano en el anca de su caballo, que se aleja chorreando agua. Ha desensillado y lo ha bañado. En torno del pequeño fuego, aquí, frente al rancho de los peones, los demás hacen correr el mate. Me alejo como dudando de algo y veo al mayor de los Gómez que se cruza conmigo: "Patrón —dice—; hay que alambrar por el lado de la laguna, entran los chanchos al maizal". Patrón. Yo soy el patrón pero no puedo tener ese caballo. Mi padre le ha dado certificado al idiota y vaya a saber dónde lo ha puesto. Don Cabrera levanta ahora la voz y me paro a mirarlo. Algo ha de haberlo enfurecido porque levanta la guasca y golpea a Zoilo con la ancha lonja de cuero. Dicen que una vez le pegó con el

mango, y que de ahí le viene la cicatriz que el Zoilo tiene en la frente. Se me ocurre de pronto una idea, todavía oscura, y me acerco a ellos, sin darme bien cuenta de para qué lo hago. Trago saliva, con fuerza, porque siento que me palpita el corazón.

—Qué pasa, a ver, sujétese —le digo a Don Cabrera, cuando estoy cerca, pero pienso que ha de ser ahora o nunca. Don Cabrera respira por la nariz, los labios apretados. Apenas si se le ve el contorno de la barba, hasta dos dedos bajo el mentón, casi blanca. Tan cerrada es la noche. Es algo así como el último gaucho. Estuvo en la guerra del Paraguay, de muy mozo, y está gestionando una pensión del gobierno. Don Juan también es algo parecido. Dice que desertó del Uruguay y anduvo con los paraguayos. Después pasó a Córdoba. Zoilo ha retrocedido, sin soltar las riendas del alazán, al que lleva en pelo, como siempre. El potro relincha, ahora suavemente, y miro sus ancas rojizas, estremecidas como por una corriente eléctrica. Y al ver ese pelo lustroso aun en lo oscuro de la noche, esa curva del lomo que parece el dibujo mismo de una caricia, se me hace un nudo en la garganta, como siempre. Entonces veo que Zoilo salta de pronto sobre el caballo, y me acerco a Don Cabrera y digo:

—Parece que se le ha retobao, el muchacho... Pero el Viejo no llega a contestarme. Lo veo retroceder, un poco, respirando con fuerza por la nariz y se tambalea y se da vuelta y avanza hacia el sitio donde los peones siguen tomando mate. La cara de Funes está vuelta hacia don Cabrera, que se acerca, tieso y balanceándose, y el fuego ilumina de rojo la cara de Fulgencio Gómez, y veo de pronto esa cara saltar hacia arriba, como si se hubiera desprendido del cuerpo. Es que Fulgencio ha dado un brinco, levantándose, pero no alcanza a sujetar a don Cabrera que cae de cara, hacia adelante, dando con la barba contra la pava. Todos han saltado, como saltó Fulgencio. Me acerco, rápidamente, y me agacho, junto con Funes, que está ya sobre don Cabrera, alzándolo. Lo ayudo. La barba de don Cabrera chorrea agua y sangre y de ella sube una especie de humo, un vaho de vapor. Me quedo un poco duro, como si me doliera la cintura, y al fin veo que Gómez ha conseguido apoyar la espalda del viejo contra el tronco del sauce. La barba mojada de don Cabrera ha caído sobre su pecho. Me enderezo, al fin, y me aparto, porque estoy seguro de que don Cabrera está muerto.

—El idiota —digo, despacio, con rabia—. Le ha dado una puñalada en el pecho.

III *Después de medianoche*

Las cuatro llamitas de las velas iban cavando la cara en picotazos

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

ágiles, continuados. Jaime miraba primero una, después otra, y cuando llegaba a la cuarta volvía a la primera. Hacía un rato que estaba contemplando con curiosidad cómo las velas se consumían de este modo irregular, largando a intervalos bruscos las escupidas rojas de sus llamitas. Al fin se cansó y salió afuera. Junto a los sauces, donde estaba, como al anochecer, la pava del mate sobre el fuego encendido en el mismo suelo, don Juan, el Oriental, hablaba con tres de los peones. Estaba también allí el sargento Perdriel, que había llegado a la estancia poco antes, y algún otro. Dentro del cuarto, las lloronas a sueldo reiniciaron sus lamentaciones como si antes hubieran querido respetar el silencio de Jaime. "Lo que me gustaría saber —estaba diciendo Perdriel—, es dónde diablos habrá ido a parar ese cuchillo".

—Se lo habrá llevado el Zoilo, pues —dijo Jaime, acercándose.

Los demás se volvieron. Desde allí podía verse por la puerta abierta el ataúd de madera ordinaria, la figura yacente de don Cabrera, envuelta en una especie de sudario que Flora, la cocinera, había hecho con una sábana vieja, todo enmarcado por las cuatro velas, una en cada ángulo de la mesa donde habían colocado el féretro. Junto a la puerta, afuera, colgado de un gancho, el farol de kerosene proyectaba hacia la noche un abanico de luz en cuyo brillo dorado se agitaba un enjambre de bichos. Algunos de ellos caían adentro del cuarto, revoloteaban , y a veces descendían sobre el muerto, dando tumbos sobre la sábana blanca, como extrañados de ese piso desigual y blando. Entonces Flora, o Tránsito, su hija, se levantaba del banquillo adosado a la pared donde estaban sentadas, tomaban al bicho entre los dedos y lo arrojaban al suelo, aplastándolo allí bajo la zapatilla.

—Claro —dijo Perdriel, como si no hubiera pensado que el Zoilo podía haberse llevado el cuchillo—. Se lo habrá llevado.

Don Márquez, Ramón Márquez, dueño de la estanzuela, cruzó en ese momento el patio, acercándose. El grito de las lloronas y los rezos se agudizaron, como si lo hubieran visto llegar. Jaime se hizo a un lado, dando sitio a su padre. Notó que seguía enojado, porque achicaba los ángulos de los ojos y escupía a cada instante a lo lejos. Un hora antes su padre lo había increpado, a solas, en los fondos de la casa, cuando casi lo sorprendiera con la pala en la mano, cavando en la huerta. "La culpa la tenés vos, canaya. No fué por lo de la madre, como si lo viera. Fué por lo del Bronce..." El había tratado de defenderse. "Yo no le dije nada a Don Cabrera. Fué él, que quiso obligarlo al Zoilo..." "Fuiste vos, ladino —había seguido el padre—. Vos, que le hiciste creer eso de la pensión pa que te consiguiera el caballo..." Don Juan

decía que el Zoilo había matado al padre para vengar a su madre, que la noche anterior había recibido una paliza del viejo. La paliza había sido por culpa del alazán, del Bronce, que Zoilo se negaba a venderle a Jaime.

—Se lo habrá llevado el Zoilo, el cuchillo —repitió Perdriel, como explicándole a don Ramón la conversación que estaban sosteniendo—. Pero tiene que haberlo tirado por aquí cerca. Al salir de aquí fué a la chacra de don Lorenzo, y don Lorenzo jura que no lo llevaba encima. Tenía las manos limpias, también. Es claro que se las habrá lavado —añadió como si la cosa cayera de madura y sacó un cigarrillo de chala, que hizo crujir entre los dedos.

Perdriel era un buen policía, pero estaba más en condición de visita que de funcionario. La intervención policial había terminado, ya, con las declaraciones de todos y el procedimiento de práctica. El cabo y un agente habían ido a La Gaviota, el pueblo vecino donde vivía la madre de Zoilo. Imaginaban que allí debía de encontrarse el muchacho.

—¡Las cosas que puede hacer un idiota! —exclamó Gómez el menor, filosóficamente.

—Pero ustedes conocían *poco* al Zoilo, ¿no? —preguntó de nuevo Perdriel. Tenía un modo de subrayar algunas palabras descargando en ellas un énfasis especial, que no alteraba, sin embargo, el tono cachaciento de su voz.

—Sí, poco —dijo don Ramón, secamente—. Al padre no le gustaba mostrar al hijo. Cuando venía por aquí con algún encargo de la madre lo mandaba en seguida de vuelta. ¿Lo pregunta por algo?

—No, por nada... Me acordaba de aquella vez, cuando Zoilo domó el alazán. Usted se lo *regaló*. ¿No es eso, don Ramón? Creo que el animal se llamaba Bronce.

Funes, el peón, sonrió como si por primera vez se le ocurriera una idea y don Ramón hizo una especie de gruñido. Jaime se acercó al árbol donde se recostaba Perdriel, apoyando allí una mano. Gómez dijo que no le extrañaría que volvieran sin hallar al Zoilo. "Ya va a ver cómo el idiota tiene su malicia", exclamó. Perdriel preguntó qué sería del Bronce. Notó que don Juan, Funes y Ramón Márquez, miraban a Jaime. Y se sacó de la boca el chala que estaba fumando, chasqueando la lengua.

—¡Pero es claro! —dijo mirando a Jaime—. Seguro lo va a comprar usted. ¡Ya me acuerdo que le gustaba mucho!

La apasionada afición de Jaime por los caballos era célebre en todo el pueblo. Jaime sacó un cigarrillo y empezó a darle vuelta entre los dedos.

—Sí —dijo al cabo de un rato—. Ya he encargado que le digan a la madre. Le he mandado doscientos pesos por el hermano

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

de éste... —miró a Gómez—. La madre va a necesitar plata, seguro...

Hablaba despacio, como a tropezones. De pronto añadió, con una entonación donde repentinamente brotó una ansiedad espontánea, pueril:

—A lo mejor Fulgencio me trae el Bronce.

—Lo que me extraña, sin embargo —terció Perdriel— es eso del cuchillo. Usted, que estaba cerca, don Jaime, ¿no llegó a verlo?

—¡Cerca! —exclamó Jaime—. Algo vi. Pero aunque lo hubiera tenido en las narices apenas si me habría dado cuenta. La noche era cerrada. Como ahorita mismo. Sin luna. Fué un relámpago, todo.

—No hay cristiano que hubiera podido verlo —corroboró Funes—. Yo estaba sentado ahí, y apenas si vi montar al Zoilo y venir al viejo y caerse ahí mismo, donde está don Juan parado.

Don Juan bajó la cabeza, se miró los pies, y se apartó del sitio. La voz de Flora se oyó ahora en el comedor de los peones, rezongando. "A ver si no meten bulla, pues. ¡Respeten al muerto!" Se oía un entrechocar de botellas, un ruido de tazas. Gómez el menor se apartó del grupo, saludando a un mocetón que se acercaba. Los dos se dirigieron hacia el comedor, colocado en escuadra junto al cuarto de los peones, convertido ahora en lugar del velatorio. Don Ramón tosió, masculló algo, dijo buenas noches, de pronto, y se alejó. Perdriel marchó tras él.

—Al final se ha puesto linda, la noche —dijo, acompañándolo.

—Ahá —contestó don Ramón, y miró hacia la noche. Una tras otra iban brotando, como recién lustradas, las estrellas. Casi a un palmo del horizonte empezaba a emerger la luna, limpia y nítida. Don Ramón pensó vagamente que no habría venido mal una lluvia, especialmente para el maíz. Pero sintió cansancio, de pronto, de seguir pensando en el maíz. Era como si le diera fastidio, ahora, la sola idea del ganado, el trigo, el maíz. Todas esas cosas en las que había trabajado tanto, en las que había pensado durante toda su vida.

—Es curioso. El pobre finado, al único que beneficia, al morirse, es a don Jaime, su hijo. Ahora tendrá el Bronce, al fin.

Don Ramón se dió vuelta, rápidamente. A su lado, Perdriel hablaba distraídamente, como mirando a lo lejos, donde la luna iba aumentando poco a poco su brillo. Tenían que atravesar unos veinte metros de tierra hasta llegar a la verja de alambre tejido que rodeaba la huerta, en cuyo centro estaba la casa de los patrones. Cuatro habitaciones y una galería. Don Ramón estaba pensando precisamente en Jaime. Hacía varias horas que no pensaba en otra cosa, en realidad. Apretó un poco el paso y evocó, sin motivo alguno,

a su hija Rita, que perdiera a los diez años. Habían tenido solamente dos hijos. Y había tenido que morir Rita.

—Yo decía eso del cuchillo, sabe, don Ramón —oyó que empezaba Perdriel— porque hay algo raro, sabe. Es claro que *nadie* puede imaginarse lo qué es capaz de hacer un idiota. Pero con *cuchillo*, sabe, justamente, es raro...

Don Ramón se volvió, deteniéndose.

—¿Por qué es raro? —preguntó.

—Y... —dijo Perdriel, y se detuvo. Y de pronto añadió: —Porque el Zoilo, justamente, *no usaba* cuchillo...

Don Ramón trató de mirar a Perdriel a los ojos. La noche había aclarado un poco, pero no era posible ver la mirada ésa, que sin embargo sentía pesarle encima, como una mano.

—Es claro que se habrá agenciao uno, para la ocasión —siguió Perdriel—. Pero usted lo conocía poco, al Zoilo. El caso es que les tenía un *miedo* bárbaro a los cuchillos. Sabía andar por la fonda, en el pueblo. Hacía changuitas, a los viajantes. ¡Fíjese! Cuando se querían reír de él, le enseñaban un cuchillo, acercándoselo a las narices no bien estaba descuidado. ¡Había que ver cómo gritaba el Zoilo, entonces! Más de una vez tuve que intervenir, créame. Parecía que iban a matar un chancho. Dicen que era *talmente* como si se acordara de cuando el finao lo quiso sacrificar... Usted sabe, ¿no?

El hábito de Perdriel de subrayar palabras parecía ir aumentando curiosamente el creciente cansancio de don Ramón, esa especie de asco que estaba ya metiéndolo en un pozo negro, donde lo único que le gustaría hacer sería ahogarse. Le pareció recordar todo eso. Don Juan solía contar cómo él impidió una vez que Don Cabrera diera muerte al Zoilo, de chico. Llegó en ese momento hasta la puerta de rejas que se abría en el cerco.

—Bueno —dijo, abriéndola—. Voy a acostarme.

—Que descanse —dijo Perdriel—. Y no tiene que preocuparse por nada. Ya ha terminado todo, el caso es claro... —y añadió en un tono meditativo, repentinamente enigmático: —Nadie va a hacer caso *de lo que diga* un idiota...

Don Ramón avanzó hasta la casa, lentamente, sin volver la cabeza. Atravesó la cocina y el corredor, penetró en el dormitorio, a tientas, y encendió la vela, en la mesita de luz. Clara, su mujer, dormía con la cara casi contra la almohada, encogida. La pobre se había impresionado mucho, esa noche, y había tenido trajín. Al fin había logrado hacerla acostar dándole unas gotas de bromuro en un vaso de agua. Se metió en la cama tratando de no rozarla, y

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

apagó la vela. Había una ventana, junto a la cabecera, y por allí se filtraba la claridad lunar. Escuchó un rato, para ver si oía a Jaime llegar a la casa. Pero Jaime no se acostaría esa noche. Le pareció oír de nuevo la voz de Perdriel, subrayando palabras. "...justamente, *no usaba* cuchillo..." "...*de lo que diga* un idiota...". Entonces se dió cuenta de que él tampoco iba a dormir esa noche; de que iba a estarse quieto, los ojos abiertos, mirando esas vigas del techo que apenas se distinguían en la oscuridad. Recordó otra vez a Rita, los rizos dorados que le caían sobre las mejillas y el cansancio volvió a aflojar su cuerpo, como si en alguna parte se desataran nudos o se rompieran resortes. A Jaime lo había metido primero en un colegio de curas, en Córdoba, pero se había escapado una noche, descolgándose por una ventana del dormitorio, desde el tercer piso, mediante una sábana que había atado a la pata de una cama. Después quiso hacerlo ingresar en el Nacional, pero se le presentó a los dos meses, en la estancia. Al fin lo había dejado que trabajara en el campo, como quería. Pero tampoco hacía gran cosa. Con caballos, todo el día, eso sí. Carreras en el pueblo, el cuidado de sus propios potrillos, eso sí.

Varias horas después, cuando ya empezaba a entrar por la ventana un fulgor celeste de amanecer, don Ramón seguía pensando en Rita, en su mujer, y volvía a oír la voz de Perdriel. Al fin, le pareció distinguir a lo lejos un galope de caballos, y pensó que debía ser el cabo, o Fulgencio Gómez, que volvían. Un relincho agudo, extrañamente alegre, estalló en medio de ese ruido, y se apoyó en un codo, escuchando. "¿No será el Bronce?", pensó. No, no podía ser, no *debía* ser. El relincho volvió a oírse, más próximo, con una vibración nerviosa y estremecida que rasgó agudamente el silencio que pesaba sobre las cosas, sobre su mujer dormida, sobre este cuarto donde las sombras comenzaban a disolverse, como si la luz les fuera llegando gota a gota. Sí. Ese relincho era del Bronce. Jaime tenía ya en su poder el potro deseado, el maldito alazán. Cerró los ojos, con fuerza, y por centésima vez volvió a ver a su hijo, esa noche, en el fondo de la huerta. Había alcanzado a distinguir claramente cómo arrojaba la pala hacia los árboles. En ese momento no se le había ocurrido preguntarle qué hacía allí, de noche, con la pala. Pero ahora sabía que allí, al pie de ese árbol junto al cual había encontrado a su hijo, debía estar enterrado el cuchillo que buscaba Perdriel. Debía estar allí, ahora mismo, mientras Perdriel, sin duda, ponía las esposas al Zoilo, y Jaime acariciaba el anca nerviosa del alazán, como si lo estuviera viendo, con voluptuosidad y sin remordimiento.

HECTOR EANDI

"Campo Gaucho"

El tren, jadeando sobre kilómetros y kilómetros de rieles, que hacia él se precipitaban desde la lejanía, y que bajo de él huían a perderse en una lejanía del todo semejante, iba acercando a Elisa y a su primo Carlos a la "estancia vieja" cuyo recuerdo era para ellos casi toda su niñez.

Pasado el aturdimiento de la iniciación del viaje, tras las premiosas despedidas y las absurdas recomendaciones de los que se quedaban, ambos se habían arrellanado en sus asientos, deseosos de disfrutar de un poco de reposo. Lo necesitaban de veras, después del trajín de los últimos días; pero no les era fácil conseguirlo. Carlos, en particular, parecía presa de una inapaciguable excitación: su condición de afortunado autor de un afortunado libro le había procurado todo un torbellino de impresiones y emociones, del que no acababa de salir. Su obra, "Campo Gaucho", publicada en París con el sugerente subtítulo de "novela de costumbres argentinas", había obtenido un considerable éxito, no sólo en los ambientes elegantes del país, sino también entre los críticos y especialistas en "lettres étrangères" de la capital francesa. Su regreso al país había tenido, por ese motivo, algo de triunfal que lo halagaba y lo aturdía al mismo tiempo.

Apartando los ojos del paisaje suburbano que, indiferentemente, veía desfilar al paso del tren, Carlos volvió, a poco de iniciado el viaje, al inagotable comentario de la reunión realizada la noche anterior, ese "ágape íntimo" con que sus amigos habían querido celebrar el regreso y el éxito del joven novelista. Elisa, un poco distraída, lo escuchaba sin dejar de mirar al exterior. Toda ella parecía abandonada a la sensación un poco inhibidora de ir entrando en el campo, en esa inmensidad casi marina que, ya desde el primer trozo de pampa suburbana, disimulada apenas por arboledas y caseríos, anti-

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

cipaba su futura ambición de infinito. También la noche anterior estuvo ella como indiferente, aunque él había estado brillante al hablar, con visible apasionamiento, del tema de su libro: la valoración artística y emocional de lo gaucho tradicional, la cabal apreciación y expresión literaria de nuestro "acervo vernáculo", como decía, recalcando las palabras y con tono casi oratorio. Mientras él hablaba así, ella había estado mirándolo casi sin escucharlo; de pronto, en un pliegue de los labios, en un guiño de los ojos, en un movimiento de la mano, hallaba reminiscencias del muchacho que fuera, primero su compañero de infancia, y luego tal vez algo más (la verdad era que a ella siempre le había gustado su primo Carlos, y casi podría afirmar que también él gustaba de ella).

Los oyentes habían escuchado de boca del autor los juicios que su obra mereciera de Francis de Miomandre, de Valéry Larbaud, de Marcel Brion, de tantos entendidos en literaturas tropicales, y su emoción había sido evidente: Ese viento de pampa que, a través de las palabras del novelista, sentían llegarles con un soplo tan parisién, hacía vibrar sus más profundas fibras de gauchistas apasionados. No era extraño, pues, que abundaran las expresiones un tanto exaltadas.

"¡Ah, si la patria no está en lo gaucho, Señor!, ¿dónde está?". Esta exclamación emocionada de uno de los oyentes provocó una ola de suspiros, de ¡ahs!, de exclamaciones arrebatadas: "Es lo que yo le digo, mi amigo; vea, en el campo nuestro hace falta...". "Es que nos estamos agringando demasiado, querido, y por eso el país va perdiendo ese carácter...". "No, si es inútil, no sabemos valorar lo nuestro, sino importar cosas gringas que...". "Necesitamos hombres nuestros que digan esas cosas, para que nos aprecien y conozcan en lo verdadero...".

Mirando el paisaje exterior, que ya se hacía decididamente campo, Elisa sonreía al recordar toda aquella cháchara; pero Carlos seguía rememorando con entusiasmo algunos de los momentos de la reunión, que para él resultaban inolvidables. Se sentía otra vez rodeado por ese grupo de gente "calificada" —literatos, profesionales, artistas, periodistas, damas elegantes—, que se había reunido para agasajarlo; volvía a oír las voces entremezcladas que rivalizaban en ensalzar el valor de nuestro hombre vernáculo,de ese hijo de nuestra tierra, "dechado y cifra de virtudes viriles y de excelencias humanas, arquetipo de nuestra nacionalidad en formación", como él mismo había escrito. Y recordaba sobre todo el momento culminante en que un crítico ponderado, cuya palabra se eescuchaba con acatamiento, sentenció que el libro de Carlos Robledo "marcaría una

fecha en los anales de nuestra literatura, y aun de toda la literatura americana", y que "al hontanar de su profunda visión argentina y nacionalista debería ir a abrevarse en lo futuro todo aquél que quisiera estructurar una concepción social y nacional de nuestro pueblo". Hasta Elisa había tenido que salir entonces de su ensimismado alejamiento para unir sus felicitaciones a las de todos: "Si yo siempre dije que *Catriel* era capaz de grandes cosas" —había dicho sonriendo y usando impensadamente el lejano mote infantil de su primo.

Sobre el fondo monótono del rumor con que las ruedas del tren corrían sobre los rieles, a Elisa le parecía volver a oír la voz, un poco alterada por la emoción, con que su primo se había defendido, entre confundido y vanidoso: "No, no exageren, mis queridos amigos —había dicho, arrastrando un poco las erres—, yo sólo he querido exaltar al gaucho, al criollo tradicional, a ese hombre tan nuestro, con su coraje, su desprendimiento, su noble fidelidad, su —comment dites-vous?— su abnegación sin límites. Creo haberlo conseguido porque he puesto el corazón en mi trabajo, pero lo que Uds. encuentran en mi libro no es precisamente mío, no soy yo: es ese ser todo hombre que nuestras pampas produjeron y que Hernández cantó de modo inmortal". Tras esas palabras, nuevas y calurosas felicitaciones habían abrumado la trabajada modestia del novelista; pero Elisa no había vuelto a incorporar su voz al coro laudatorio: decididamente, no escuchaba a su primo; no escuchaba a nadie, en realidad. De pronto, todo ese bullicio alrededor del gaucho y del campo, el viaje a la estancia, con su primo, planeado precipitadamente para el día siguiente, la habían puesto nostálgica y soñadora. ¡La vieja estancia! Ella había estado allí muchas veces, cuando pequeña, con sus tíos, con su primo (el intrépido *Catriel* de cuando jugaban a indios y cristianos con los chicos de los mensuales y de las sirvientas), y ahora el recuerdo le volvía vívido, en un confundido balar de ovejas y mugir de vacas, y en un impetuoso disparar de potros, corral afuera, por la tierra tundida, hacia la gran llanura barrida de viento. Por sobre el bullicio que entonces la rodeaba, ese rumor de campo evocado había creado una zona de silencio donde su atención se desvanecía definitivamente.

Ahora, por fin, se hallaban en viaje hacia aquella estancia que era para ellos, más que una realidad actual, una de esas cosas del pasado, construídas con la sustancia indestructible del recuerdo. El ansiaba *tomar contacto* nuevamente con la tierra madre en cuyo recuerdo, embellecido por el alejamiento y proyectado hacia el pasado, había ido a buscar los temas y la sustancia de sus relatos y de su reciente y afortunada novela.

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

Lo movía un deseo vivo de buscar en la realidad actual, más que una corroboración, una posible continuación sin hiato de lo que para él era la realidad inconcusa de la vida gaucha en el campo gaucho del pasado. Mucho se le había insinuado sobre la desaparición del gaucho como tipo representativo del hombre de nuestras llanuras, sobre la situación disminuída, casi miserable, de su sucesor, el paisano actual, pero él se había resistido a admitir siquiera tal posibilidad.

Entretanto, las leguas se sucedían a las leguas, ya en una interminable llanura sin accidentes, sin variación, sin ningún atractivo particular que alterara su uniformidad. A medida que el tren iba ganando así la verdadera pampa, lejos ahora de las quintas y de las chacras suburbanas, con sus lindos chalets y sus parques cuidados, comenzó a decaer el entusiasmo bullicioso con que Carlos inició el viaje. Sus ojos se fatigaban de ver pasar continuamente esa reiterada planicie sin árboles, sin casas bonitas, sin gamos ni avestruces, con miserables ranchos, a veces de latas y tablas, casi siempre de barro, sin setos, sin jardines, sin huertas, apenas levantados sobre el haz del campo, como una mera excrecencia de la tierra. ¿Había sido realmente así, tan monótona, tan —¿por qué no decirlo?— aburrida nuestra llanura? —parecía preguntarse el viajero—. ¡Es claro que era así! ¿No había dicho él mismo alguna vez que la pampa era "esa tierra transida de soledad", y también "la soledad tendida sobre la tierra sin límites"? Sí, indudablemente...; pero, ¡caramba, vista ahora, así...!

Elisa no pensaba en nada. Abandonada, casi infantilmente, al placer del viaje, dejaba que las impresiones exteriores la fueran ganando poco a poco. Vuelta hacia la ventanilla, miraba cómo su imagen, reflejada en el cristal, se confundía con los pastos, con los charcos que flanqueaban la vía, cómo su fina figura pasaba, ondulante y sonriente, sobre alguna gallareta apresurada, sobre una que otra garza blanca, mientras la comba de los hilos telegráficos subía y bajaba, a medida que pasaban los postes. Al cabo de un largo rato de mirar fijamente al exterior, tuvo, primero la impresión ilusoria de que el campo comenzaba a correr hacia atrás, y luego toda la superficie visible, hasta el arco borroso del horizonte, se puso a girar en sentido inverso a la marcha del tren. Como en una inmensa calesita (carroussel, diría su primo), cuyo centro fuera ella, pasaban girando vacas, caballos, ovejas, casitas como de juguete con algún caballo en el palenque, el trocito azul tembloroso de una laguna, molinos con su rígida flor inmóvil, jinetes solitarios, montes, trigales, y siempre el inacabable, luminoso verde del campo.

¡Qué lejos estaban entonces de la memoria de Elisa sus años de Liceo, sus cursos de Filosofía y Letras, sus frecuentaciones del Museo Social! ¿De veras, había hecho ella todas esas cosas? Sí; no había más remedio que creerlo; ella había hecho todo eso, como su primo se había doctorado en Derecho: porque esas cosas se hacen, sencillamente.

Carlos se animó de pronto: llegaban a la estación donde terminaba su viaje. ¡Estación José F. Gaarcía! No tenía Carlos la menor idea de quién podría ser ese anónimo señor. La estación estaba enclavada en una llanura que tenía, sin embargo, su historia de sustancia humana, como escenario de la pugna despiadada con los indios, donde tanto criollo murió corajudamente, y también como meta del penoso bregar de los primeros pobladores que desafiaran al desierto a puro coraje. Los viajeros no se detuvieron a averiguar el porqué de ese nombre; la prisa por llegar no les permitía distracciones ociosas; ni se las permitió tampoco, después, el asombro y el desencanto de no encontrar a nadie que los esperara.

¿Sería posible que se hubieran olvidado de ellos, que su telegrama no hubiera sido recibido? Mohínos y fastidiados, se llegaron, cargados con sus valijas, hasta la sala de espera. El peón de la estación y un paisano rotoso que tomaba el sol en el andén los miraban con impertinente curiosidad. Ella se sentía un poco ridícula con su impecable atuendo de viaje, y él no quería abrir la boca para no estallar, indignado, por el hecho de que nadie se ocupara de ellos.

Alejado el estrépito del tren, la estación pareció quedar más sola, más desamparada, empequeñecida en la vastedad de la llanura que la rodeaba por todas partes. En el andén sólo había unos tarros de crema, una carretilla, la infaltable balanza; en la sala de espera, unos papeles polvorientos y unas briznas de paja que el viento arremolinaba en un rincón, un penetrante olor de acaroína, y el telégrafo con su persistente repiqueteo de absurdo grillo mecánico.

Elisa empezaba a encontrarle gracia a la situación, y a mirar con disimulada sorna a su primo, cuando de pronto se oyó el estrépito de un auto que frenaba, y tronó la voz de un hombre: "¿Dónde están esos viajeros madrugadores?" La voz de su hermano Pedro pareció resucitar a Carlos, y reavivó la sonrisa de la joven. Pedro tenía una expansividad brusca y bulliciosa. En poco tiempo y con muchas palabras quería comunicar y averiguar infinidad de cosas. Los viajeros lo dejaban hablar, mientras se abrazaban, felices de ponerse al fin en marcha hacia la estancia.

Apenas salido de la estación, el coche se sumergió en el quieto mar de la llanura, y se perdió en la verde inmensidad, empequeñecida

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

su masa trepidante, ahogado su poderoso jadeo. En la soledad polvorienta del camino, sólo se cruzaban con sulkys de chacareros, uno que otro carro tirado por una muchedumbre de caballos, algún paisano indiferente, montado en un lento caballejo.

A las primeras preguntas con que Carlos consiguió interrumpir su charla, Pedro le contestó con sucesivas miradas, mixtas de asombro y desconfianza, y al fin con un rotundo: "¡Pero, hombre, vos estás en la luna! Todo eso de las boleadas de avestruces, las yerras con asado con cuero y pialadas, los pericones a la luz de la luna, son cosas del tiempo de Ñaupa. Hoy los paisanos aran con tractor, enlazan a los animales en los bretes, andan en auto o en camión y escuchan la guitarra y las canciones criollas en la radio. ¿Qué te has pensado? ¡Se progresa, m'hijo!"

Después de esa *salida*, Pedro tuvo el uso exclusivo de la palabra durante todo el viaje. Tan interesado estaba en hablarles de mestización de hacienda, de explotación mixta, de nuevos pastos de invernada, que ni se acordó de felicitar a su hermano por su última novela, aunque ciertamente no había leído el libro.

Entre barquinazos y virajes, Elisa miraba de soslayo a su primo Carlos, y le costaba no estallar en una carcajada. El autor de "Campo Gaucho" parecía un condenado a extrañamiento perpetuo, en viaje al exilio. En su silencio había, sin embargo, algo como una tozuda afirmación de incredulidad respecto a lo que su hermano había dicho. "No", parecía decirse en sus adentros, "es que al campo es preciso saber verlo, y los que lo viven y lo explotan sólo lo *miran* desde el mezquino punto de vista de su interés y de sus afanes. ¡Ya veremos, ya veremos!"

El estrépito mecánico del auto se diluyó en el remanso de silencio y de calma del patio de la estancia. Una leve brisa hacía temblar las hojas de los viejos olmos; se oía el balido de una oveja, tembloroso también, como las hojas; cacareaba una gallina; trinaban las calandrias: ¡Estaban en la estancia vieja! ¿No era la misma, exactamente, como si el recuerdo la hubiera reconstruído en un instante, parte por parte? Sí; por lo menos en ese rincón, el de la vieja galería de cristales policromos y los olmos añosos, plantados por los abuelos, y que daban nombre al establecimiento. Carlos respiró hondamente, aliviado: ¡Ya decía él! Todo era cuestión de saber ver y de no dejarse engañar por alguna superficial mudanza.

Elisa, como embelesada, apenas contestaba a los saludos que le dirigían. La vista de aquel viejo y quieto rincón, tras del aturdimiento del viaje, su olor olvidado y tan familiar, la sensación de calma que se desprendía de todas las cosas, la

densidad de vida que parecía percibirse en su silencio cargado de años, le agolparon de pronto en la memoria y en el corazón el recuerdo de la parte feliz de su vida transcurrida allí. Era un mundo de pequeñas cosas: eran los pavos reales con sus gritos como de angustiada alarma, que escalofriaban la noche; las gallinetas estridentes, que hacían rechinar la siesta; el carnero topador que la solía tener bloqueada en la cocina; el corderito guacho que le chupaba el dedo al darle la leche, y le hacía sentir zozobras de madre; y era el alto viento murmurando cosas en los árboles, y el sol que avanzaba a la mañana sobre el campo como el bramido de un toro, y la tarde que llegaba, no se sabía de dónde, inesperada siempre, y las nubes locas revolando, bandadas extraviadas en un cielo sin márgenes; y era la vida, la vida de uno, el propio cuerpo bebiendo jugos de la tierra, como una planta más, aspirando el aire aromado, impregnándose para siempre de sol, de gorgeos, de inocentes voces. En un perro viejo que se acercó a lamerle amistosamente una mano, creyó reconocer al Capitán que fuera compañero fiel de su niñez, y entonces la emoción le oprimió el pecho y le llenó los ojos de lágrimas.

Carlos la esperaba en la galería. Con mirada atenta, seguía también él reconociendo sitios, evocando hechos, rehaciendo escenas, feliz de imaginar subsistente el escenario donde deseaba ver continuarse lo que tantas veces viera, y que tan profundamente había impresionado su imaginación juvenil. Entretanto, caía la tarde y la noche se iba adensando entre los árboles. Elisa se le unió, muda, se tomó de su brazo, le sonrió con una larga mirada, y ambos entraron en la casa.

El amplio comedor se conservaba casi igual; no se notaba más cambio aparente que el de la decoración de las paredes, cubiertas en parte con láminas de motivos gauchos. Pedro era un entusiasta de las expresiones gráficas de la vida campesina del pasado. Pacientemente, con más curiosidad que buen gusto, había conseguido reunir una apreciable colección de reproducciones y grabados de obras de Pallière, de Pueyrredón, de Pellegrini, de Morel... En el sitio más destacado, "El Capataz", de Blanes, apoyado, de espaldas, con ambos brazos en el caballo, lucía su aplomada figura. La pequeña lámina se agrandaba con la prestancia viril de ese gaucho de chaleco rojo, chiripá, botas de potro y poncho rojo-azul anudado a la cintura; el rostro barbado, de perfil, oteaba una lejanía sólo para él visible. Todo alrededor de la estancia, en numerosas láminas, se veían escenas típicas del campo argentino del pasado: carretas acampadas en plena pampa, gauchos boleando avestruces o caballos sal-

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

vajes, bailes al aire libre, con parejas pintorescamente ataviadas, galeras arrastradas por numerosos caballos...

La comida transcurría con bastante animación; los tres jóvenes se estimulaban recíprocamente con su presencia, y el hecho de encontrarse juntos, allí, donde los padres dres ya desaparecidos presidieran tantas bulliciosas reuniones, los ponía un poco sentimentalees y los hacía sentirse solidarios en el presente y ante el pasado. ¡Había tantas cosas que recordar, tanta vida que revivir, tras los largos años transcurridos casi sin verse, sin escribirse casi! (Pedro, siempre apegado al campo, amigo de su soledad, Carlos estudiando y viajando, Elisa en su vida de rumbo propio, allá en la Ciudad...). Ahora estaban otra vez juntos, y de pronto el simple hecho les parecía una cosa asombrosa en su sencillez. No obstante lo mucho que tendrían que decirse, encontraban como si todo estuviera acabadamente dicho con las pocas frases cambiadas entre saludos, exclamaciones y breves preguntas referentes a hechos del pasado. Así, la conversación recayó pronto sobre asuntos ajenos a ellos mismos: el campo, sus cosas, su gente, la modalidad característica de su vida, los aspectos de su peculiaridad espiritual.

Pedro tenía poco que decir, del punto de vista que interesaba a su hermano y a su prima, al primero en particular, y se comprende: difícilmente encuentra uno motivos interesantes de comentario en el aire que respira de continuo, en el paisaje que diariamente le ofrece su ventana. Sin embargo, la animación fué general cuando se habló del gaucho.

El gaucho era, naturalmente, ese ser un poco mítico que sólo en el pasado hallaba cabal ubicación, cuya figura no cobraba realidad corpórea y espiritual sino en la desvaída perspectiva del tiempo, en el pintoresco escenario que tan bien evocaban las láminas que decoraban las paredes.

Los comensales habían abandonado la mesa para acercarse a los cuadros, verlos de cerca, analizarlos en sus detalles, respirar, por así decir, su atmósfera particular. Carlos había recuperado su facundia y peroraba entusiastamente sobre el significado de aquel hombre y su sociedad, "frutos típicos de especiales circunstancias históricas, geográficas y étnicas". "Sólo un tal feliz concurso de factores —decía— podía producir ese extraordinario ejemplar de humanidad que fué nuestro gaucho, y al que difícilmente puede hallársele equivalente en el mundo. Yo, en mi libro..."

—¡Ah, Carlos, tu libro! —lo interrumpió Pedro—. De veras, hombre, tenía que felicitarte, aunque tu novela me llegó en tan mala oportunidad, ¿sabés?, que todavía no he tenido tiempo de leerla. Pero no importa, yo sé...

—Sí, sí, viejo, no te preocupes —lo atajó Carlos un poco agrio—, ya lo leerás cuando tengas tiempo. Te decía que en mi libro he tratado de revivir esto que aquí vemos reproducido por el arte, de resucitar literariamente al gaucho que una vez fué sobre nuestra tierra y que en ella alzó su corazón como una bandera donde latía la patria henchida de futuro.

—Carlos —sonó la voz de Elisa, con una serenidad que contrastaba con el tono altisonante del novelista—, ¿por qué al hablar del gaucho lo hacés siempre en pasado? El gaucho que fué, el gaucho que vivió... ¿Es que se ha extinguido la especie en nuestro país?

Los dos hermanos se quedaron mirándola, con distintas expresiones de un mismo asombro:

—¡Pero, Elisa! —articuló al fin Carlos—. ¿Es posible que preguntes semejante cosa? Es claro que el gaucho, aquel gaucho de que hablamos, no existe más. Tal como una vez existió, es cosa del pasado. Eso no quita que pueda subsistir actualmente, aunque con otras características impuestas por las nuevas condiciones de vida, por la mayor civilización, pero sin perder sus atributos esenciales. Yo creo...

—¡Esta Elisa —interrumpió Pedro, riendo— siempre con sus cosas! No m'hija, no; asomate un poco al campo, aquí no más, alrededor de la estancia y verás cómo de aquellos gauchos de antes no queda nada, nada más que un pobre remedo, cada vez más descaecido, a pesar de lo que Carlos pueda creer en contrario.

—Eso, lo veremos —replicó su hermano—. Justamente, es lo que quiero averiguar, porque me cuesta creer, a pesar de lo que ya otros me han asegurado, que un tipo humano que llegó a ostentar tantas características excelentes haya decaído al extremo de que se lo pueda considerar desaparecido y sin sucesión digna de estima.

—¡Bueno, bueno! —terminó Pedro—. Mañana será otro día y... ya veremos, sí. Ahora, si no les parece mal, vamos a tomar el café en el patio.

Bajo los olmos, en un remanso de sombra, el río de la noche se aquietaba. El silencio y el aire se respiraban por igual. Se sentía que allí la vida era también un caudaloso fluir, como el del aire, como el del tiempo, y que nada podía quebrar su poderoso ritmo.

Sentados, casi a oscuras, los tres jóvenes tomaban el café, fumaban y conversaban de cosas del pasado, de sus juegos bulliciosos, de sus frecuentes reyertas, del recuerdo que cada uno tenía de los viejos moradores de la estancia, los padres, los abuelos, ya idos, algunos buenos y fieles servidores...

—A propósito —saltó de pronto Elisa—, ¿qué es de don Servan-

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

do..., don Servando Cornejo? ¿Está siempre aquí?

—Sí, y no tenés que buscarlo muy lejos, porque allí está —le respondió Pedro, indicando con la mano a una persona apenas visible en la oscuridad del corredor. Allí estaba, en efecto, el viejo Servando. Se había acercado con el deseo de ver a los visitantes, aunque avergonzado de sus viejas bombachas y de sus alpargatas rotosas, y no cabía en sí de gozo al oír que "la niña Elisa" preguntaba por él.

Elisa corrió a su encuentro, lo abrazó, lo sentó entre ellos y lo aturdió a preguntas: "Cómo estaba —siempre tan guapo, ya se veía—; cómo había pasado todos esos años; cómo estaban doña Lola, los chicos —ya unos hombrotes, de seguro—, los nietos, todo el mundo".

El viejo, emocionado y confundido, no atinaba casi a hablar, y se sentía cohibido entre esos señores, a los que había tenido sin embargo en sus brazos cuando eran niños. Pero Elisa nada veía, nada quería ver; le parecía que ahora, al tener junto a sí a don Servando, había recuperado de veras la estancia vieja, *aquella* estancia vieja, la suya, con sus irreversibles sucesos, su irrevivible tiempo, su irretornable gente. Tuvo, de pronto, uno de esos arranques de cuando era niña y caprichosa: "Don Servando, dijo, quiero que me cante algo, como usted sabía hacerlo". Inútil la resistencia sonriente del viejo, halagado sin duda en su modesta vanidad, vanos los intentos de disuación de los dos hombres. "No, no, don Servando, insiste ella, tiene que cantarme algo, aunque no sea más que alguna de aquellas coplas que yo siempre le pedía. ¿Las recuerda?" El las recordaba, es claro; pero ahora, precisamente ahora, al verlos llegar después de tanto tiempo, cantar eso... Todo fué inútil, sin embargo: don Servando se encontró de pronto con una guitarra en las manos y no tuvo más remedio que cantar, para satisfacer a "la niña".

Los dedos nudosos y trémulos del viejo criollo acariciaron ligeramente las cuerdas, y su voz temblorosa, apenas por encima del murmullo de las hojas, cantó, con más emoción que voz:

> Yo soy aquel que nació
> por falta que otro naciera:
> no puede hacer cosa buena
> el que nació a falta de otro.

Cuatro silencios contenidos quedaron vibrando tras la última palabra de la desolada copla. Don Servando, con la cabeza gacha, la mano derecha ahogando la vibración última de las cuerdas, no miraba a los patrones: le parecía que todos los ojos estaban fijos en él, y que su expresión era de reproche. Elisa apretaba los labios como con rabia, y tenía los ojos estrellados de lágrimas. Pedro miraba su cigarrillo, con gesto casi de

fastidio, como si en la copla hubiera algo en su contra. La expresión de perplejidad y decepción de Carlos era casi cómica.

—¿Y? ¿Qué me decís? —preguntó Pedro, dirigiéndose a su hermano, cuando el viejo se hubo retirado, siempre sonriente y como cohibido—. ¿Es esto el gaucho que esperabas encontrar? ¿Has hallado aquí algo de su espíritu viril, de aquélla su altivez de hombre libre y suficiente? "Yo soy aquel que nació —por falta que otro naciera—: No puede hacer cosa buena —¡el que nació a falta de otro!"— declamó con tono de burla. Mejor expresión de derrota, querido...!

—Pero, ¿y esto qué demuestra? —arguyó Carlos, como fastidiado—. De expresiones más o menos pesimistas está lleno el cantar popular, y no sólo entre nosotros. No; yo no creo que esa copla desesperada sea una expresión fiel del espíritu del gaucho actual, que en ella podamos ver un reflejo cabal de su estado social, que esos versos traduzcan de veras la opinión que se merece a sí mismo nuestro hombre de campo.

—No sé si lo creen así o no —replicó el estanciero— pero te aseguro que, a medida que vayas mirando a tu alrededor, vas a tener más de un motivo para recordar esos cuatro versos.

—Motivos para recordarlos, no creo que falten —intervino Elisa, conmovida todavía por la canción de su viejo amigo—, pero no en el sentido pesimista que Pedro sugiere.

—Esta vez me parece que Elisa y yo vamos a estar de completo acuerdo —dijo alegremente Carlos.

—¡Quién sabe, *Catriel*, quién sabe! —sonrió Elisa—. Tal vez nuestro acuerdo no vaya más allá de lo exterior. No olvides que yo no he escrito "Campo Gaucho"...

—¡Bien, bien! —concluyó Pedro—. Parece que esta vez en nuestro campo se va a experimentar sobre un "producto" que a ningún agrónomo y a ningún estanciero se le ha ocurrido estudiar; no deja de ser interesante —y rió sonoramente de su propia broma, mientras abandonaban el patio.

Elisa se apoyó en el hombro de Carlos, y ambos se quedaron mirando la noche desbordada sobre un infinito de espacio, de cielo y de campo. Caminaron hacia sus habitaciones, en silencio: sentían que toda palabra hubiera resultado entonces inoportuna.

—Elisa —dijo Carlos al cabo de un rato—, ¿vos te acordás bien de cómo era la estancia en tiempos de nuestra niñez, de cómo era la gente? Yo tengo la impresión de algo magnífico, grande en muchos sentidos. Me parece que la gente tenía entonces un aplomo, un señorío de sí misma que temo no volver a encontrar. Ese don Servando... ¿no era el domador de la estancia, el hombre de confianza de papá, que había peleado en tantas ocasiones

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

con los indios, y a quien todos temían y respetaban? ¿Sí, eh? ¡Y ahora, así, tan poca cosa, con su desgraciada canción de esta noche!

—¡Oh, Carlos! —contestó suavemente Elisa—, me acuerdo de todo; de las cosas, de la gente, de los aconteceres, y no creo que la mudanza sea tan completa como vos temés; cuando más, otro estilo, otra actitud ante la vida, pero posiblemente con los mismos defectos y las mismas virtudes. El campo, querido, moldea de modo muy particular a su gente, pero no la abroquela contra el tiempo. ¿Qué tiene de extraño que don Servando, domador y hombre de respeto de la estancia en aquellos tiempos, sea hoy un pobre viejo? Es, por otra parte, el destino de casi toda nuestra gente criolla pobre... Realmente, Carlos, no comprendo por qué esa comprobación banal parece desazonarte, como si te hurtara un apoyo.

—Es que yo esperaba, Elisa... —Carlos se interrumpió, y no contestó a su prima sino con la sonrisa y el beso con que le deseó las buenas noches.

Alta ya la mañana, Carlos galopaba por los cuadros de la estancia, en compañía de Nicanor. Pedro, retenido por sus ocupaciones, debió delegar en ese hombre de confianza —su capataz— la función de acompañante. Le explicó brevemente que tenía que preparar algunas cosas, para recibir al mayordomo de una estancia vecina, que venía por un aparte de ovejas. "Es el *largo* Manuel, ¿te acordás?, tu contrincante de aquellos tiempos", le había dicho a guisa de explicación.

Nicanor había tenido una visible hesitación al saludar a Carlos. Quizás pensó decir, con llana cordialidad: "¿Cómo te va, *Catriel?*", pero dijo, respetuosamente: "¿Cómo le va, don Carlos?" (¿No era ése, Nicanor, el hijo de don Servando, el que en sus juegos infantiles solía hacer de cristiano cautivo y a quién él, Catriel, por exigencia del juego, *lonjeó* de lo lindo más de una vez? ¡Claro que era él, pero quien lo hubiera reconocido en ese paisano de aire tardo y circunspecto.) "¡Hola, Nicanor, saludó Carlos con efusión, tanto tiempo sin vernos; me alegro de encontrarte por aquí!" Nicanor, sin volverse a mirarlo nuevamente, había seguido ensillando el hermoso alazán destinado esa mañana a montura del visitante, pues no había querido dejar ese trabajo a otras manos.

Con un galope tendido, blando y elástico, los caballos cruzaban los grandes cuadros donde pacían ovejas, caballos y vacas. Volaba, repentina, una perdiz, como disparada por una ballesta; saltaba una liebre, elástica y atropellada; corrían las copetonas, enhiesto el cuello, al aire el gracioso copete, y la alharaca fanfarrona de los teros alborotaba el campo. Carlos sentía

cómo el viento le rumoreaba en los oídos, cómo le penetraba en las narices el olor verde del campo, cómo la luz y la distancia le cantaban en ojos y alma un tema de inmensidad, de libertad y de aventura, mientras la viva masa musculosa del caballo le transmitía su ritmo poderoso, su cálida vibración. Esas sensaciones primarias le producían un placer que le hubiera sido imposible expresar con palabras: era como una forma de comunicar con la tierra, de sentirla, y sentirse en ella transfundido, en una como gozosa inhibición de la voluntad, del albedrío, del pensar mismo.

Carlos se volvió hacia Nicanor con gesto sonriente y palabras llenas, más que de curiosidad, de esa necesidad de averiguar que lo había traído al campo. En forma sencilla, y como quien habla solamente para responder a lo que se le pregunta, Nicanor satisfizo a su modo la curiosidad del escritor. En sus palabras escuetas, horras de todo énfasis, la descripción de los trabajos, afanes y penurias propios de la vida del campo parecía la relación de algo obvio, carente de todo dramatismo, apenas digno de la atención de los directamente interesados.

"¿Domador? No, no había. El no más, y los otros muchachos, *sancochaban* los potros, ya muy amansados de abajo. ¿Eh? Sí; avestruces había, ¡como no!, pero ya no se los boleaba ni cazaba: se los dejaba tranquilos ahora porque los huevos se aprovechan para alimento de los toros de plantel. ¿Cómo? Sí, es claro, yerras había (¡cómo no las iba a haber!), pero se hacían con poca bulla, en bretes y corrales, porque la hacienda de ahora, mansa y pesada, se desmejoraba mucho si se la correteaba y golpeaba demasiado. ¿Nemesio? (El alboroto de los teros no lo dejaba oír bien.) ¡Cómo no se iba a acordar! El pobre quedó tullido, de resultas de una caída de caballo, y tuvo que irse con unos parientes que tenía por el norte. También se acordaba de Amaranto, es claro; el pobre tape fué muerto por un toro mocho que le destrozó el pecho contra una pared. Y de Nicasio, si se acordaría, tan compañeros que sabían ser! Ese se fué al pueblo, porque en la chacra que tenía por un tanto se moría de hambre. Por allá le iba un poco mejor, trabajando de mecánico".

Así iban desfilando, trasladados al presente, los recuerdos que de personas y cosas del campo tenía el novelista. La confrontación de su fantasioso imaginar sobre aquellos recuerdos con la incuestionable, y para él empequeñecida, realidad del presente le resultaba decepcionante, lo irritaba casi. No quiso preguntar más, y se limitó a seguir mirando a su alrededor, como queriendo grabar en su sensibilidad madura el paisaje que el recuerdo infantil le había semidibujado en la memoria.

Entretenidos con la conversa-

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

ción, los jinetes habían llegado al fondo del campo de la estancia. Más allá del alambrado divisorio, a pocas cuadras, se levantaba, cercana a una gran laguna, una linda casa de campo, construída en barro, bien encaladas las paredes, prolijo techo de paja y alero todo alrededor. La rodeaba un jardín-huerta bien cuidado, y se veían un palomar, colmenas, un gallinero cubierto, trojes de maíz, parvas de pasto, corral de cerdos, galpones...

—¿Y eso? —preguntó Carlos con curiosidad, pues no conocía el establecimiento.

—Es la chacra de los Petersen, unos dinamarqueses que le arrendaron hace unos años al vecino, y que ya le han comprado casi todo el campo.

—¡Ajá! ¿Y qué hacen?

—Como hacer, hacen de todo: siembran, crían animales y aves de toda laya, ordeñan, hacen manteca y quesos, venden miel, qué sé yo cuántas cosas no hacen. Son unos gringos macanudos, y muy buena gente.

—¿Y todas esas cosas, aquí no se hacen? —preguntó Carlos.

—¡Claro que no! —se sorprendió Nicanor—. ¿Quién se iba a ocupar de todo eso? Aquí no tenemos tiempo, ni sabemos tampoco mucho de esa clase de trabajos.

—¡Claro, claro! —concluyó Carlos, por todo comentario.

Puestos los caballos al tranco, los jinetes iniciaron el regreso, recorriendo de paso los puestos de la estancia. Los caballos, impacientes, resoplaban con fuerza, hacían sonar las coscojas, *pedían rienda* con fuertes cabezazos que hacían saltar la espuma que les rodeaba la boca, deseosos de galopar.

—Nicanor —preguntó Carlos—, ¿vos no tenés ganas de irte de la estancia, de hacer otra cosa?

—¡Irme! —exclamó el capataz, entre sorprendido y chocado—. ¿Cómo, adónde y para qué? Usted sabe, don Carlos, que nosotros somos pobres, y además, aquí hemos nacido y vivido todos los Cornejo, mis abuelos, mis padres, nosotros; todos hemos sido peones de esta estancia de los Robledo, desde el tiempo de Rosas.

—¡Pobres, pobres! —exclamó casi con fastidio el novelista—. ¿Es que después de tantos años de trabajar no tienen ustedes nada? ¿Después de criar tantos caballos, vacas y ovejas, nada tienen? ¿Qué han hecho con lo suyo?

—¡Lo nuestro! —Nicanor se volvió a mirarlo como estupefacto—. ¿Qué está diciendo, don Carlos? Usted bien sabe que los animales no son nuestros; ¿y cómo íbamos a tenerlos, con lo que ganamos por nuestro trabajo de peones, apenas suficiente para ir viviendo? Nosotros, usted bien lo sabe, no hemos ido a la escuela, no hemos aprendido oficios, no sabemos hacer nada más que este trabajo de peones de campo. ¿Adónde quiere que me vaya, y para qué? Peonar aquí o en otra parte, lo mismo da, y al fin esta es mi querencia —Nicanor dijo las últimas palabras con emoción, y paseó una larga mirada por ese campo ajeno, esos animales ajenos, ese cielo ajeno, que constituían sin embargo su querencia, el refugio al que su primitivo instinto se aferraba.

Antes de que Carlos encontrara respuesta a lo que acababa de oír, un violento ladrar de perros les dió la áspera bienvenida al rancho del primer puestero. Un paisano viejo que estaba sobando unas guascas en el patio del rancho los saludó al llegar. Vestido con unas bombachas, un saco de pijama descolorido y una vieja boina vasca, el hombre tenía un aspecto casi miserable, que contrastaba con su recia fisonomía, curtida por la intemperie, y en la que un gesto todavía enérgico permitía suponer que ese paisano no había sido siempre un simple puestero.

Al oír, de boca de Nicanor, el nombre del viejo, Carlos tuvo de pronto la clara visión de una de las más recias estampas criollas que recordaba siempre. ¿No era ése don Ponciano, el que solía ser capataz de reseros? ¡Sí, pues, él era ¿Y cómo, ahora, de puestero? "Eh...; el hombre estaba viejo para esos trajines, y además ya no se hacían arreos como antes: había una estación cerca, y los animales se embarcaban en el tren y viajaban "como cristianos". "Pero sí, don Carlos, si hasta en camión los llevan en ocasiones; ¿pobrecitos, no?, pa que no se despenen, dejuramente". Y el viejo rió, mostrando su fuerte dentadura.

Mientras los hombres hablaban, rodeados por los perros que se empeñaban en filiar olfativamente al extraño, unos cuantos muchachos desgreñados habían ido apareciendo, medrosos, ariscos, como hurones que se asomaran, desconfiados, a la boca de la cueva. Apareció también la mujer de don Ponciano, con el consabido mate, que Carlos se empeñó en vano en rehusar.

Se arrancaron al fin de allí, para continuar la recorrida recién iniciada. El autor de "Campo Gaucho" empezaba a sentir una desazón y un disgusto, que eran casi exasperación. "¿Es posible —se decía— que todo esto sea así, realmente así? ¿Es posible que tengan razón los detractores del paisano actual?" Mirando la casa destartalada de un puestero, rodeada de huesos que los perros mordisqueaban, sin cerco, sin corrales, sin árboles, mísero rancho ante cuya puerta el campo pasaba de largo, no pudo menos de pensar: "¡Mi Dios, que diría de esto Francis de Miomandre!"

Iban ahora recorriendo los cuadros de invernada, cubiertos de una gruesa felpa de pasto fino y tierno, producto de años y años de refinación, poblado de hermosos animales, gordos, de pelo luciente, gruesas moles que se movían lenta-

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

mente, con una especie de orgullosa dignidad, y que apenas volvían la cabeza para mirarlos al pasar. Pero Carlos no tenía ojos ni oídos para nada. Estaba furioso, no sabía con quién ni contra qué; pero una cosa sí sabía, y era que el campo, ese campo que estaba viendo, con su gente apocada, con sus estúpidos animales, lo disgustaba, más aún, lo defraudaba, como si le ofreciera una versión falseada de su libro, un trasunto disminuído de aquel auténtico campo criollo que él había trasladado a su novela, de aquel campo "de antes", tan generoso, tan rico de color, de emoción, de aventura. ¿Qué tenían que ver esos paisanos rotosos y acoquinados con los gauchos altaneros, de pintoresco atuendo, que en su libro corrían, con aire señorial, por un campo macho, haciendo como un juego su trabajo cotidiano, que más que trabajo parecía una aventura y una diversión deportiva? ¿Cómo relacionar la figura de aquel pobre diablo que llevaba una vieja matra por poncho, con el capítulo de su libro dedicado al poncho criollo, prenda tan nuestra, y que Garibaldi paseó por las llanuras americanas en su figura marcial de guerrero romántico?

Carlos continuó la recorrida matinal, mohino y malhumorado, tratando de apresurar el regreso a la estancia. Deseaba, sin embargo, retardar el encuentro con su hermano, por temor de tener que darle la razón, lo que significaba verse obligado a admitir su casi derrota en cosa que le importaba tanto, ¡Ah, la sonrisa burlona, que ya se le anticipaba, de su hermano triunfador!

Al acercarse a la estancia, vieron, desde lejos, a Elisa que los esperaba en el palenque, rodeada de perros de todo jaez.

Elisa había vagado a su gusto esa mañana por todas las dependencias, por todas las instalaciones de la estancia, preguntando y haciéndose explicar mil cosas. ¡Cuánto progreso en esos últimos años! Un haras magnífico, con hermosos animales de distintas razas, una cabaña de vacunos y lanares, donde figuraban algunos nombres de gran ejecutoria; galpones, baños, bretes, comederos, todo muy bien dispuesto, muy moderno, prolijamente cuidado. ¡Qué diferencia con la vieja estancia que ella conoció en tiempo de los tíos!

Sin embargo, el pasado la esperaba, intacto, allí no más, a la vuelta del gran vial de casuarinas por donde caminaba. Ese pasado invariable estaba representado por las viviendas del personal de la estancia. Nada había cambiado allí, fuera de la mutación obrada por el tiempo. Sin ningún esfuerzo hubiera podido encontrar los mismos recovecos donde se ocultaba cuando jugaban a la escondida, los escondrijos en que se guarecían cuando "venía el malón".

También le llegaron las voces y

los rostros de ese pasado, aunque, naturalmente, un poco ajados y desvaídos. Eran otra vez doña Lola y sus hijas, y ahora, además, los nietos. Hablar de su vida allí, era para ellas hacer una enumeración de esos mínimos aconteceres cotidianos que, unidos a los pocos y graves momentos de dolor por la pérdida de alguien querido, completan el cuadro de cualquier existencia monótona, de todo vivir por vivir, sin perspectiva de progreso ni de variación, sin sobresaltos de viajes, sin renovación siquiera del paisaje cotidiano.

¡Ellas estaban contentas, cómo no!; ¿acaso conocían otra cosa? Así había sido en tiempos de los patrones viejos —¡que Dios tenga en su gloria!— y así seguía siendo. Don Pedro era muy bueno: las dejaba hacer, y ellas tenían a su cargo todo el manejo interno de las casas de la estancia, las cocinas, el lavadero, la costura, mil y una pequeñas cosas. Naturalmente, se iban poniendo viejos, sobre todo ella y don Servando, pero allí estaban los muchachos, ¿no es verdad?, aunque no todos, porque la Nicasia se casó y se fué para el lado de Pringles. También habían tenido que irse Pancho y Leocadio, porque en la estancia no había trabajo para ellos, y por ahí andaban, de hombreadores, de peones, changueando como podían. Pero los otros, y especialmente Nicanor, ¡no, no!; ellos no habían querido abandonar la estancia donde tantos Cornejos habían nacido, trabajado y muerto como fieles servidores de los Robledo.

Doña Lola rememoró, con esa gracia sencilla de las viejas criollas, algunos gratos recuerdos del tiempo de los patrones viejos, de aquellos tiempos que, naturalmente, "eran mejores" porque eran también los de su juventud. Sus palabras acabaron por poner en el ánimo de Elisa un leve tinte de melancolía, y completaron, en su recuerdo, el cuadro de reminiscencias que la tenía sumida, desde su llegada a la estancia, en una vaga nostalgia.

Miraba Elisa a las hijas de doña Lola, simples paisanas un poco tímidas, y le costaba verse junto a ellas, llevando todas el mismo vivir bullicioso de los días de infancia, en que correteaban juntas. ¡Era posible que la diferencia de sus respectivos caminos hubiera sido luego tan grande! Elisa miraba a su alrededor, y la misma identidad del escenario, con el de su recuerdo, le hacía más violento el contraste entre el ayer y el hoy de ella y de sus antiguas compañeras de juego. No hubiera sabido qué añoraba, qué echaba de menos a su alrededor, pero ciertamente la realidad de la estancia, de su gente sobre todo, ¡estaba tan lejos de responder a la imagen colorida que de aquella su estancia vieja conservaba ella desde la niñez!

Sin poder sobreponerse a ese estado de ánimo un poco triste, Elisa fué hacia el palenque, deseosa de

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

unirse a los jinetes que veía acercarse al galope. Allí se quedó un momento, conversando con ellos, observando los lindos caballos, interrogando ella también, a su modo desde luego, al paciente Nicanor, en quien jamás hubiera reconocido al avispado paisanito de sus juegos infantiles.

De regreso a "las casas", le fué transmitiendo a Carlos la impresión penosa, casi triste, que le había producido el ver la situación en que se encontraba la vieja gente criolla conocida, la limitación de su vida, su pobreza, la situación de total dependencia en que vivían con respecto a la estancia, a la que parecían pertenecer más que servir. Su primo, mudo, se limitó a mirarla, con un gesto de abrumado fastidio, que ella no supo cómo interpretar.

Pedro no había querido apremiar con preguntas a los viajeros durante el almuerzo: se había limitado a observarlos, un poco socarronamente; pero en la sobremesa, al servirse el café, no pudo evitar las primeras preguntas, ni disimular el tono zumbón con que las hacía.

—¿Qué tal, qué tal? —preguntó, sin dirigirse en particular a ninguno de ellos—. ¿Han encontrado bastante *material de observación* en esta primera salida?

—Sí y no —repuso displicentemente Carlos.

—¡Ajá! Ya es algo. ¡A ver, pues! —insistió el dueño de casa.

—Sí —continuó sin mucha animación el novelista—, bastante en lo que atañe a ciertos aspectos e insuficiente en cuanto a la posibilidad de aventurar afirmaciones de carácter general.

—¡A ver, a ver! —se interesó realmente Pedro, aunque todavía con ligero tono de chanza.

—Mirá, Pedro, lamentaría que tomaras esto a chacota, porque a mí me interesa de veras —advirtió Carlos. Hizo una pausa, y luego continuó con tono un poco solemne—. Quiero que me comprendás bien. No he venido al campo como turista. Al volver a esta estancia después de tanto tiempo, lo he hecho, como ya te dije antes, con un propósito, o, si vos querés, con una ilusión: tratar de encontrar, en el descendiente del gaucho tradicional, las virtudes de aquel arquetipo de nuestros hombres criollos. ¿Qué he encontrado, en cambio, en lo poco que me ha sido dado ver? Un hombre como disminuído, versión empobrecida de sí mismo, casi diría vergüenza de lo que fué; un hombre... En fin, ya te dije que no quiero afirmar nada de carácter general, pero pienso que tal vez tengan razón quienes destacan la desidia del paisano actual como su principal característica. Además, por lo que he visto y oído, no puedo sino estar con quienes hablan de su falta de espíritu de lucha, de su apocamiento, que, en relación

con su viril antepasado, hace pensar en algo como una emasculación del tipo campesino tradicional.

—¡Caramba, Carlos, qué de cosas interesantes has aprendido en tan poco tiempo! —exclamó Pedro, entre serio y risueño.

—¡No, m'hijo, no! —replicó secamente el novelista—. No necesitaba precisamente *aprender;* me bastaba con ver y oír lo que he visto y oído, que no es poco. Pero, ya te digo, no afirmo nada; no se trata sino de una primera impresión, sujeta a todas las rectificaciones que una observación más prolongada y profunda pudiera aconsejarme.

—Bueno, te diré —y Pedro comenzó a hablar en serio—; no creo que andes muy descaminado. En lo que a la desidia se refiere, estoy completamente con vos. El criollo es fundamentalmente haragán, desidioso y despreocupado. Si hay en el mundo un ser a quien no preocupe el mañana, ni por él ni por los demás, ése es nuestro gaucho actual (si ustedes se empeñan en llamarlo así). Y el que comienza siendo haragán acaba siendo ladrón.

—¡Ladrón! —se asombró sinceramente Carlos.

—Sí, pues; o ratero, o carneador de ajeno, como vos quieras llamarle. Para nosotros, los estancieros, el criollaje ladrón es plaga más dañina que los caranchos y los zorros.

—Pero supongo que vos aquí no tenés ladrones.

—Aquí, claro que no —¡quisiera verlos!—; pero por todos lados andan merodeando, como perros cimarrones. A mí me respetan ni qué decir, porque los tengo a raya, y tal vez por eso de la... emasculación, que vos dijiste.

—¡Será posible! Es que deberemos creer definitivamente que el hombre que hizo todo esto y que vivió esta vida —se dolió Carlos un poco declamatoriamente, mirando las estampas que adornaban las paredes— ha decaído al extremo de no conservar ninguna de las virtudes de nuestro criollo, que asombraron a Darwin? ¿Se habrá roto de veras todo nexo entre aquel hombre y su actual sucesor?

—Lo que yo sé decirte — sentenció su hermano— es que el paisano de ahora no le tiene cariño ni apego a nada ni a nadie. Se acabó aquella ciega fidelidad de antaño, aquel amor al trabajo, aquella dedicación a la persona y a los bienes de los patrones. Hoy no son más que unos infelices, taimados y desagradecidos, cuando no vagos y rateros, y es lástima que uno no pueda prescindir de ellos.

—Ah, Pedro —intervino de pronto Elisa—, ¡cómo respira el estanciero por todos los poros de tu piel!

—¿Y eso? ¿Qué mosca te ha picado a vos? —saltó el patrón de la estancia, con alguna violencia.

—Oh, nada, Pedro, nada más

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

que unas cosas que se me ocurren, de puro pueblera que soy, no más —respondió suavemente su prima—. Se me ocurre, por ejemplo, que el famoso gaucho tradicional posiblemente tenía más cariño al campo y a sus tareas (tal vez también a sus patrones) porque en aquel entonces, cuando se estaba creando el país y sus riquezas, y las diferencias sociales y económicas no eran en el campo tan grandes como ahora, ni era mucha tampoco la seguridad de la vida, el gaucho, que trabajaba y a veces peleaba hombro a hombro con sus patrones agauchados, pudo pensar que alguna vez tendría su justa participación en las riquezas, las comodidades, la seguridad que todos estaban creando. El paisano de hoy, en cambio, ya no tiene esa vana esperanza: sabe bien que nacen ya desposeídos y que desposeídos morirán, él, sus hijos y los hijos de sus hijos, como todos los Cornejo que dedicaron su vida y sus energías a trabajar por los Robledo. Vistas así las cosas, la copla desesperanzada de don Servando no tiene nada de sorprendente, ¿no es así?

A las palabras de la joven sucedió un tenso silencio en el que resonaban escandalosamente las blandas pisadas de la muchacha que retiraba las tazas del café, el estornudo de un caballo, allá, en el palenque, el gruñir de una roldana...

—Mirá, Elisa —comenzó Pedro con forzada calma— no quiero llevar esta conversación adonde no es necesario, pero tampoco puedo dejar de ponerla en su debido lugar. Hablar del modo como vos lo hacés, no es más que demostrar la mala digestión de alguna tonta lectura. Llevarlo todo al terreno económico es enfocar equivocadamente el problema o, mejor, ignorarlo por completo y reemplazar una realidad evidente por un antojadizo esquema.

—Permitíme, Elisa —se apresuró Carlos—. Creo que en lo que dice Pedro está apuntando el núcleo de la cuestión. El gaucho nuestro, tal como la tradición nos lo muestra, era un valor espiritual, y hasta, a su modo, un elemento de cultura. Sus virtudes, sus habilidades, su dedicación a la causa del hombre originario de la ciudad, que lo utilizaba en una conquista civilizadora, lo convirtieron en un factor del progreso que entonces se iba apropiando un mundo. Pero luego, su papel parece cambiar por completo, como si su fortaleza se hubiera derrumbado, su voluntad y su fé desvanecido, su temple de luchador debilitado. Y esto es lo inexplicable: su retroceso, más que estancamiento, en relación a un mundo que ha marchado hacia adelante sin tregua.

—Querido Carlos —la voz de Elisa tenía el mismo tono calmo y un poco irónico— voy a tratar de darte una respuesta, aun a riesgo de convencer a Pedro de que mi indigestión de lecturas tontas es caso

perdido. A mi modo de ver, en nuestra cultura pastoril, el gaucho representa el elemento humano-terrígeno; era el intermediario inmediato entre la tierra virgen y la inteligencia que la explotaba. Su drama está en no haber sabido superar esa etapa, al introducirse la agricultura y al variar completamente la explotación ganadera; en haber seguido siendo algo así como lo que, en un mundo mecanizado, es el instrumento manual del artesano. Su mentalidad primitiva no marchó (no se la ayudó tampoco a marchar) con la civilización a cuyo triunfo él oscuramente contribuyó, y ésta fatalmente lo dejó atrás. Debemos forzosamente reconocer que, entre ese hombre y el progreso de su tiempo, hay un gran hiato de cultura y un abismo económico. No es de extrañar, me parece, que la desvinculación entre tal hombre y su medio vital, en el cual la palabra pobreza adquiría un significado sombrío, haya producido en aquél ese profundo desgano, esa suerte de indiferencia fatalista que ustedes llaman desidia y haraganería. El mismo origen tiene tal vez su incomprensible desapego por la posesión de la tierra, seguramente más exterior que profundo, y que tan bien aprovechan sus explotadores.

—Si fuera así —arguyó Carlos—, esa falta de capacidad para evolucionar, de flexibilidad para adaptarse a nuevas formas de vida y de lucha, no habla precisamente en favor del criollo actual como elemento útil en las condiciones de la existencia que el mundo moderno impone. Es lo que se entiende cuando se afirma que el paisano de hoy ha decaído con respecto a su antepasado, el cual, sí, se adecuaba perfectamente a las características y exigencias de su medio.

—¿Y qué tiene que ver que los paisanos deseen o no poseer la tierra? —atropelló el estanciero con violencia.

—Tiene mucho que ver, Pedro —replicó Elisa—. Pero ustedes me apremian de tal modo —agregó, con una sonrisa— que no voy a tener más remedio que continuar esta especie de exposición de tufillo pedante a que me han obligado. Ante todo, aclaremos las cosas, para evitar círculos viciosos: Carlos ha hablado de fé perdida, de voluntad quebrada, de inadaptación, etc., todo lo cual, si no lo tomamos demasiado al pie de la letra, no se contradice con lo que yo afirmo, sino que se halla comprendido en lo que he llamado desgano originado por la desvinculación del hombre con su medio. Ahora, ¿a qué obedece esa desvinculación? ¿A diferencia de cultura? ¿A desequilibrio económico? ¿A diferencias sociales, políticas, morales? Me animaría a afirmar que se debe al juego conjunto de todos esos factores, el que, unido a la nueva técnica en la explotación rural, ha creado un distinto clima vital, regido por el espíritu de la ciudad,

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

un nuevo medio de lucha, otro ritmo de vida, así como diferentes métodos de trabajo, circunstancias a las que el campesino nuestro no ha podido adaptarse.

—¿No es sintomático —continuó animadamente la joven— que, mientras en otros países americanos los campesinos provocan revueltas y aun revoluciones para alcanzar la posesión de la tierra que trabajan, nuestro criollo no sueñe siquiera con que pueda llegar a ser un día dueño de la tierra a la que hace producir, propiedad hoy de los estancieros, sus amos de siempre, de gringos y cajetillas, y donde él es casi un intruso, tolerado de mala gana?

—¡Y todo eso es culpa nuestra, naturalmente! —estalló Pedro.

—Sí, querido Pedro, es culpa nuestra —replicó serenamente Elisa— por no haber ayudado a nuestro colaborador y compatriota, en el período de transición. Pero no me extraña que vos te escandalicés: tan acostumbrados estamos a que las cosas sean así, que hasta los gobiernos, al trazar planes de colonización, lo hacen sobre la base de trabajadores de importación, los cuales, naturalmente, explotarán luego sus predios con la barata mano de obra de ese hijo del país, desposeído siempre y siempre preterido. ¿Debemos reconocer o no que, históricamente, humanamente, estamos en deuda con el hombre que nos ayudó a crear un mundo de cuyo pleno disfrute lo hemos excluído?

—¡Qué excluído, ni qué excluído, hombre, no digas tonterías! —Pedro ya perdía su forzada calma—. ¡Cómo podemos hablar de excluídos ni de desposeídos, porque los paisanos, haraganes como son, no hayan sabido conservar lo que alguna vez tuvieron!

—Es que (¡y estamos en lo mismo!) —dijo Elisa con desaliento—, nadie les enseñó la forma de hacerlo, en las nuevas condiciones económicas y sociales de un mundo evolucionado, cuya realidad inmediata se les escapaba... ¿Quién se ha ocupado de eso? ¿Los gauchistas, acaso? De sobra sabemos que quienes se solazan con el culto de las tradiciones camperas (culto que a menudo se reduce a coleccionar láminas con escenas gauchescas, rebenques, ponchos y boleadoras o a organizar fiestas criollas), se desentienden magníficamente de la realidad social y económica de la vida de ese hombre cuyas loas cantan (como nuestro querido Carlos en su celebrado "Campo Gaucho"), cuando no son sus directos explotadores.

—¿Y quién les enseñó a los gringos ignorantes que llegaron desnudos a nuestro país y se enriquecieron al poco tiempo? —preguntó violentamente Pedro, anticipándose a la réplica del novelista.

—Esa es otra cuestión —repuso vivamente Elisa—. Los gringos inmigrantes, por ignorantes que fueran y por desnudos que llegaran, venían imbuídos de un cierto espíritu de superioridad, por su condición de europeos y por la protección oficial que a menudo los amparaba. Poseían, además, una vinculación ancestral con la tierra, el hábito milenario de la lucha penosa por la vida. Esa particular disposición les daba una seguridad y una fortaleza moral que les permitió vencer en la contienda al criollo, que nunca fué agricultor, comerciante ni industrial, y que, falto de todo apoyo, hubo de encarar la brega con el lastre de su complejo de inferioridad, para emplear una expresión cara a la pedantería al uso. ¿Qué de extraño tiene que en una lucha así venciera cualquier foráneo Juan F. García, inmigrante anónimo ayer, hoy personaje epónimo de estaciones ferroviarias?

—Te ruego, Elisa —intervino el novelista, con tono un poco resentido—, que no me incluyas en el núcleo de los gauchistas que han merecido tus fáciles ironías y tus cargos antojadizos. No soy precisamente gauchista. Si he escrito, sobre el gaucho tradicional y su ambiente, un libro de intención evocativa, es porque quería rescatar literariamente un aspecto de nuestro pasado rural, que estimo interesante desde distintos puntos de vista, y cuyo recuerdo es para mí digno de pervivir en los fastos de nuestra patria en formación.

—¡Oh, Carlos! —sonrió Elisa—. No me guardes rencor por lo que dije de vos. Me dejé llevar tal vez por el ardor de la discusión; pero la verdad es que vos no considerás digno de admiración sino al gaucho *que fué*, mientras encontrás poco menos que despreciable al paisano de hoy, su descendiente directo, y hasta has hablado de su posible emasculación...

—No —replicó vivamente Carlos—; yo nada he afirmado, bien lo sabés; solamente he anticipado que creo difícil encontrar en el criollo de nuestros días un digno sucesor del gaucho típico del pasado, y ahora debo agregar que toda tu vehemente y trabajosa disquisición sobre el tema no me ha convencido de estar equivocado.

—Sin embargo —dijo la joven después de una pausa en que se quedó mirando fijamente a su primo—, estás equivocado, Carlos. Creo firmemente que el hombre es el mismo, que sus virtudes y sus defectos también lo son; hasta me atrevería a afirmar que hoy resaltan como defectos las cualidades que hemos ensalzado como sus virtudes de ayer, y que...

—¿Pero qué hacer en nuestro hoy con ese inadaptado, con ese... desvinculado, como vos decís? —la interrumpió Carlos con alguna vehemencia.

—Una cosa muy sencilla. Bastaría... —Elisa se interrumpió bruscamente—. Mirá, Carlos —reanudó, riendo— te iba a revelar la panacea que he discurrido para resol-

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

ver nuestro "problema criollo", pero temo que, al oírlo, Pedro estalle definitivamente. Sólo te diré —les diré— que tal vez en un clima social en que existiera un sentido humano de justicia distributiva, en que no fuera tan tiránica e injusta la ley de la lucha económica, ese hombre, cantado como un bien perdido por novelistas, poetas y dramaturgos, hallaría cómo adaptarse al mundo extraño en que le toca desenvolverse y volvería a ser tan útil y eficaz como antes, y hasta superaría quizás, en el nuevo terreno de actividad, sus ya legendarias hazañas.

—Pero, ¿estamos en un mitín político, en una reunión de comité, dónde estamos? —tronó el estanciero, con no disimulado fastidio.

—Perdoná, Pedro —dijo burlonamente Elisa—. Nos hemos puesto de veras pesados y tontos con esta absurda discusión. ¿Qué dirán de nosotros estos señores? —y, riendo, señaló con un ademán las láminas fijadas a las paredes.

La risa de la joven se confundió con la voz de la mucamita que entró para anunciarle al patrón que don Manuel había llegado y lo esperaba en la cabaña.

Salir del comedor y caminar hacia los galpones y los corrales de la estancia resultó agradable para los tres jóvenes: la discusión los había puesto un poco nerviosos, y el cambio los serenaba. El mediodía era magnífico. Por un alto cielo, pincelado de tenues nubes blanquecinas, pasaba una bandada de cigüeñas con su vuelo pausado. El sol encendía los colores y avivaba el olor cálido que venía del campo.

—Este que nos espera es el *largo* Manuel que te mencioné hoy —le explicaba Pedro a su hermano—. Te acordás de él, ¿no? Es el hijo del gallego Ramos, aquel mocoso larguirucho y pendenciero con quien tuviste tantas *trenzadas*.

—Sí, sí, claro, ¡cómo no me voy a acordar! —dijo Carlos con poco entusiasmo; y sin ningún interés preguntó:— ¿Qué anda haciendo por aquí el tipo ése?

—Ya te dije; viene por un aparte de ovejas y un asunto de unas vaquillonas... Es una cuestión un poco enojosa, y más para ser tratada con un individuo guaso como ése. ¿Quieren venir conmigo? —invitó Pedro, insinuante.

Continuaron caminando sin hablar. Carlos se encontraba en un extraño estado de ánimo: no sabía si estaba disgustado consigo mismo o con todo lo que lo rodeaba, pero lo cierto es que lo ganaba un creciente malhumor. Elisa, como si adivinara lo que le pasaba, se tomó de su brazo y lo estrechó contra su cuerpo; sin decirse nada, continuaron juntos. De los galpones de la cabaña llegaban mugidos, relinchos, pataleos y el bucólico olor del estiércol mezclado al aroma pastoril de la alfalfa seca.

Nicanor fué al encuentro del grupo y se puso a hablar con Pedro, quien estaba otra vez, seriamente, en sus funciones de patrón de estancia. A una pregunta suya, Nicanor contestó que para el día siguiente estaba preparado el aparte de la majada del cuadro de la tapera; la gente ya dispuesta, todo en orden.

—¡Ah! —exclamó Pedro—. Me olvidé de decirte que hicieras acercar las vaquillonas aquéllas. ¿No las trajeron?

—Sí, don Pedro —replicó Nicanor—; ya las hice traer esta mañana. Están en el potrero de la alfalfa, y ahora no más las van a llevar al corral chico.

—¡Ajá! —aprobó Pedro—. Bueno, vamos a ver ahora a ese... amigo Manuel —por primera vez, la voz del estanciero tuvo cierta vacilación que sorprendió a Elisa y no dejó de intrigar a su hermano.

El encuentro de *Catriel* con su contrincante de pasadas diabluras no tuvo ninguna cordialidad. A Carlos le desagradó el aire presuntuoso, un poco retador, del *largo* Manuel, la ostentación paisana con que colgó el rebenque de la vaina del largo puñal que llevaba en la cintura, y sobre todo la forma demasiado familiar con que saludó a "Elisita". El otro no pareció darse por enterado de la frialdad del novelista, ni disimuló tampoco el menosprecio con que miró de arriba a abajo a ese cajetilla que siempre había merecido su profunda antipatía. El *largo* Manuel se volvió en cambio hacia Elisa, hecho un ramillete de cumplidos y halagos no del todo discretos. Elisa sonreía, indiferentemente, como si nada entendiera.

Carlos tuvo una sensación de alivio cuando se empezó a hablar del motivo que había traído al poco grato vecino; pero su tranquilidad duró poco: era evidente que Manuel venía con ánimo hostil y que Pedro... sí, que Pedro parecía tenerle miedo. El visitante hablaba con tono enérgico, en voz alta y dura, como de quien reprende a un inferior, y Pedro vacilaba, insinuaba, se repetía: estaba desconocido. Sólo Nicanor conservaba toda su calma; parecía estar completamente al margen del asunto, aunque pronto se vió que no era así.

—La mestura de las majadas —decía Manuel violentamente, dirigiéndose a Pedro, que estaba mudo,— es culpa de los perros enviciados y de los peones sotretas que usted tiene; es lo que le he dicho y lo que le repito.

—Permítame, don Manuel —intervino calmosamente Nicanor—, eso no es verdad, y usted bien lo sabe. Las ovejas se mesturaron porque su gente no arregló el alambrado que sus novillos voltearon vez pasada, y lo bien que fuí a decirle en más de una ocasión, de parte de don Pedro, que había que hacer ese arreglo.

Manuel se volvió hacia el capa-

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

taz, con un movimiento brusco. Mirándolo derechamente a los ojos, Nicanor se mantenía a tres pasos de distancia, tranquilo, un pie delante del otro, las manos apoyadas en las caderas, sosteniendo en una de ellas, con naturalidad, el rebenque tomado de la lonja.

—Bueno, claro —balbuceó el vecino, como conteniéndose—; íbamos a levantar esos tiros de alambre; pero eso no es una razón —agregó volviéndose otra vez hacia Pedro— para que sus peones y sus perros...

—Vea, don Manuel —lo interrumpió Nicanor—, no siga por ahí que va mal. Las ovejas se entraron al campo de la tapera buscando mejores pastos, y nada más.

—Pero y vos... —comenzó violentamente el visitante.

—Usted, don Manuel; usted, si no le parece mal —lo contuvo Nicanor con su invariable calma.

—Bueno, usted... ¿Usted qué vela tiene en este entierro? —estalló el mayordomo.

—Yo no tengo más vela que decir las cosas como son, para que don Pedro sepa a que atenerse —replicó firmemente Nicanor.

Otra vez se quedaron, frente a frente, mirándose a los ojos, el vecino pálido de rabia, el capataz sereno y casi sonriente.

—Bueno, bueno, amigo Manuel —intervino Pedro, conciliador—. No vale la pena hablar más del asunto; mañana apartamos las ovejas, arreglamos el alambrado y san se acabó.

Carlos estaba trémulo de rabia, y fastidiado consigo mismo y con Pedro por no haber tratado ninguno de ellos al insolente como se merecía. Elisa casi estallaba de indignación. Ninguno de los dos osaba hablar, sin embargo, por temor de agravar las cosas; ni se miraban siquiera, como si temieran que de una mirada pudiera surgir la determinación de decir algo que resultara inconveniente. Tampoco miraban a Pedro, para no aumentar su humillación; sólo tenían ojos para Nicanor, pero el capataz parecía no darse cuenta ni siquiera de su presencia.

Furioso por su derrota Manuel se volvió hacia las vaquillonas que en ese momento entraban en el corral, acuciadas por el gritar de los peones y el ladrido de los perros. El grupo se formó otra vez a su alrededor. Nicanor se mantenía siempre, respetuosamente un poco apartado, con su aire sereno y como indiferente.

Las vaquillonas, magníficos ejemplares de su especie, gordas, con la pelambre brillante y rizada, los movimientos pesados y lentos, parecían enormes osos de ojos bobalicones. Mirando a su alrededor, un poco azoradas, las tardas bestias lanzaban hacia el campo abierto poderosos mugidos de ansiedad; del negro morro entreabierto les pendían brillantes hilos de baba.

Los peones que habían llegado

arreando las vacas se reunieron a una discreta distancia del grupo de los patrones. Su avezado instinto pronto les hizo percibir el clima de violencia en que se desarrollaba la escena. Cambiando entre ellos rápidas miradas de inteligencia, se fueron acercando poco a poco a Pedro.

Hubo un momento de casi angustiosa expectativa, hasta que Manuel comenzó a hablar con su voz ruda y desagradable.

—Esas dos vaquillonas negras son las que reclamo —dijo, después de mirar a las vacas atentamente.

—¡Cómo, las que reclama! ¿Qué quiere decir esto? —intervino bruscamente Carlos, sin poder ya contener su indignación.

—¡Un momento, Carlos! —lo contuvo su hermano—. Aquí, el amigo Manuel, pretende que ha habido un error en la marcación, y que hemos herrado algunos animales suyos. Es lo que tratamos de aclarar.

—Pero no es así, don Pedro, si me permite —dijo Nicanor—. Usted, don Manuel —agregó firmemente, dirigiéndose al vecino—, está equivocado. Estas vaquillonas son hijas del "Lucifer"; las conozco bien; no puede haber error; todos los muchachos saben que es como yo digo —y se volvió hacia los peones que contestaron con signos de afirmación.

Hubo entre los peones un nervioso movimiento de expectativa en el que se reflejaba la tensión a que había llegado el ánimo de todos. La nueva intervención del capataz pareció exasperar al mayordomo, quien, dejándose llevar por la violencia, gritó más que dijo:

—Dígame, Pedro, ¿es con usted o con su peonada con quien tengo que ventilar este asunto? En todo caso, sepa que yo no estoy dispuesto a tolerar...

—Permítame, Manuel —lo interrumpió Pedro, con la firmeza que le daba al verse apoyado—, tengo la mejor buena voluntad para arreglar esta cuestión, y por lo mismo usted comprenderá que quiero que intervenga mi gente: nadie mejor que ellos para ayudar a aclarar si ha habido error, como usted pretende.

—Yo no sé si ha sido error o qué —replicó brutalmente el vecino— pero le aseguro que estos animales son míos y que ustedes los han marcado indebidamente; ¿me entiende? ¡Por algo no me invitaron a la yerra! Ya sé cómo se hacen aquí las cosas. Ustedes siempre han sido así...

—¡Miente, canalla! —La voz alterada de Carlos fué menos rápida que su mano, que trató de alcanzar a Manuel con un puñetazo en la cara. El hombre saltó rápidamente hacia atrás, esquivando el golpe, y en seguida avanzó, lanzando con todo el brazo una tremenda puñalada. El golpe le dió de lleno a Nicanor que, con el rebenque en alto, se había inter-

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

puesto entre ellos. Los dos hombres rodaron por tierra, uno con una profunda cuchillada en un hombro, el otro con una ancha herida en la cabeza.

Elisa lanzó un grito de horror y se aferró con ambas manos a un brazo de Carlos. Hubo un gran alboroto, y los peones rodearon en seguida a los heridos, tratando de auxiliarlos como mejor lo entendían y de cumplir las órdenes atropelladas que Pedro apenas atinaba a dar.

—¡Estos malditos paisanos, siempre tienen que provocar estas cosas! —rezongaba para sí mismo el estanciero.

Desde el suelo, sin una palabra, sin un gesto, Nicanor miraba a Carlos y a Elisa que se le habían acercado. Sobre la sencilla blusa corralera que llevaba, la sangre roja y espesa se extendía rápidamente e iba a empapar el piso del corral, mezcla de tierra y estiércol. Los peones que se afanaban alrededor de los heridos apartaron del grupo a los dos puebleros que parecían no acabar de entender lo que había ocurrido.

—Carlos —comenzó Elisa con voz trémula—, imaginate, si no hubiera sido por Nicanor, vos hubieras...; pero la voz se le quebró en la garganta, y no pudo continuar. Con ojos arrasados en lágrimas, la joven se quedó un momento mirando a su primo, muda, como si quisiera expresar con la mirada lo que no podía decir con palabras. El hombre, trémulo y sacudido hasta lo hondo, desvió los ojos de los de su prima, quién sabe si para no entender o por haber entendido.

JUAN CARLOS GHIANO

El Huésped de "El Silencio"

—El chico está muy débil; necesita reponerse con unos días de campo.

—Tiene razón, doctor. El año que viene entrará al Colegio Nacional y debe estar fuerte.

Después de la tarde de noviembre —cuando mi padre me llevó al consultorio del doctor Aguiar para que me revisase, contándole mis ahogos, mis desvelos y el miedo interminable a la oscuridad—, no volvió a hablarse de mis vacaciones; por lo menos, no se habló en mi presencia. Había llegado diciembre con el final de las clases y las siestas obligatorias. Necesitaba, me era imprescindible, irme de la ciudad por unos meses; los muchachos ya no querían acompañarme al arroyo; sentía, además, que necesitaba alejarme de quienes habían compartido mis aventuras de aquel año, pues empezaría una vida distinta.

Le recordé a mi madre el consejo del doctor Aguiar; lo recordé a la hora de la cena, cuando mi padre se apresuraba por salir a la calle y resolvía las preguntas, expeditivo y terminante. Yo sabía tratar con mi madre: bastaba que le recordase mi porvenir, que le preguntara qué iba a ser mañana de mí, cómo andaría por la vida sino me cuidaban en esos años en que me encontraba expuesto a cualquier enfermedad.

—¿Adónde podemos mandarlo? —fué la pregunta de mi padre.

—A casa de Magdalena —contestó mamá.

Y olvidados de mí, hablaron de tía Magdalena y su marido, de aquella casa ocupada por dos personas, dos extraños que se huían, reunidos sólo a las horas de las comidas. Mientras mis padres hablaban, pensé en los tíos. Los veía pocas veces: para Viernes Santo, para Corpus Christi, algunas veces en Navidad; llegaban en su automóvil antiguo, asistían a las ceremonias religiosas y almorzaban en casa, volviéndose juntos a la estancia. Cuando uno de ellos hablaba,

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

el otro permanecía distante, sellando su hosquedad. Yo suponía entonces que los tíos campesinos tenían esa manera de comportarse, extraviados en un ambiente que los disgustaba. Algunas veces, Magdalena me acariciaba la cabeza, llamándome con mi nombre, dicho muy bajo, casi con temor; mi nombre, que era el de su marido. Alguna vez, Antonio me llamaba *ahijado* y me ceñía con firmeza las manos. Mientras mis padres hablaban, trataba de evocar los rostros de los tíos. Magdalena era hermana de mi padre, pero no se le parecía; quizá tuviese un rostro mejor que el de mi padre, como si no correspondiera al cuerpo delgado y nervioso; cara blanda, con la piel aflojada y los ojos saltones, la boca fina y el pelo lacio, peinado muy tirante. En cambio, Antonio era de una sola pieza, desde el sombrero hasta los botines de elástico: la cara rojiza, los cabellos brillantes y rebeldes, la voz baja y las manos y los pies enormes.

Resulta estúpido que hoy —después de tanto tiempo— recuerde a Magdalena y Antonio, pero aquella noche de diciembre, mientras mis padres conversaban de mi posible estada en el campo, de la casa de los tíos y de sus relaciones, comprendí por primera vez que es posible pensar en alguien, en gente que hemos visto algunas veces y no sabemos cómo son, con qué palabras y en qué lugares se los puede situar. ¿Sabía yo, acaso, que alguna vez, hacía bastante tiempo, fuimos a visitarlos? ¿Cómo sería la casa de esas dos personas, que sólo se encontraban a las horas de las comidas, con el mutuo acuerdo del silencio? Y se llamaban tía Magdalena y tío Antonio. Y yo los había besado, algunas veces, durante las visitas que hacían al pueblo. Porque era su ahijado, además de sobrino y —como lo destacaba mi madre— tal vez todo lo que ellos tenían fuese heredado por mí: la casa y los trajes antiguos, el automóvil y los campos, la libreta de banco, que mi madre suponía de abultados depósitos.

Lo decía en aquel momento, se lo estaba recordando a mi padre, empecinado en que no era conveniente que yo pasase las vacaciones en la estancia que nombraban "El Silencio".

—Yo creo que al chico le va a hacer bien una temporada en casa de sus tíos. Hay que pensar además que son sus padrinos, que no tienen hijos... Y el nuestro tendrá que heredarlos. Mañana mismo le escribiré a Magdalena. Y si vienen para Navidad, Antoñito se irá con ellos.

Yo estaba observando a mi padre, con su costumbre de deshacer la ceniza del cigarro contra el plato de postre; le miraba la mano nerviosa, que me recordaba vagamente a Magdalena.

Mi madre continuó: —Magdalena es muy buena y le gustan mucho los chicos; ya han visto el regalo que le trajo a Antoñito para su cumpleaños. Antonio es tan bueno como su mujer, quizá mejor. Si tienen sus cosas, son asuntos de ellos, que a nosotros no nos importan. ¿Le escribo mañana? ¿Vas a agregar unas líneas?

Mi padre ya se había levantado y buscaba su sombrero.

—Puedes hacer lo que quieras. Lo has decidido tú, no yo.

Aquella contestación me alivió. Era cierto: estaría dos meses en la casa de mis tíos, dejaría de ver las gentes de todos los días, no escucharía los consejos inconclusos de mi padre y las lágrimas fáciles de mi madre, me libraría de los mandados y el riego del jardín. Por una vez, aquella noche, acepté sin rechazos el beso de mi madre y sus recomendaciones de que no olvidase mis rezos.

Antes del mediodía siguiente, llevé la carta al correo. Una carta que iba a "El Silencio" pidiendo que me aceptasen como huésped. Si recuerdo —y cómo cuesta olvidarlo— el estilo epistolar de mi madre, será fácil suponer lo que decía aquella carta. Siempre comienza preguntando, *inquieta y preocupada*, por la salud del destinatario, asentando luego su pedido. Siempre escribe pidiendo: favores a sus parientes ricos, recuerdos de épocas pasadas a sus amigas, un poco de cariño al hijo ausente: a su marido le debió pedir, las pocas veces que necesitó escribirle, las tres cosas. Aquella carta a tía Magdalena debió ser larga en explicaciones sobre mi salud, sobre la forma en que había crecido —*ya está del alto de su padre* era su frase habitual—, sobre la necesidad de que me repusiera antes de que comenzaran las clases del Nacional.

Tres días antes de Navidad llegó la respuesta. Era un papel áspero y amarillecido, con los bordes de luto, la tinta violácea y pesada, la letra igual y grande, hecha con el meticuloso cuidado de los que escriben poco. Recuerdo estos detalles; no me extraña recordarlos hoy: mis padrinos empezaban a interesarme; me interesaban como no lo había logrado nadie. Quizá sólo fuera el deseo de salir de casa, de la ciudad revista y paseada, de gente que no volvería a importarme; quizá sospechaba que en el campo iba a ser distinto mi tiempo, las ocupaciones de días sin horarios. Todavía estaba creyendo en los arroyos y en las largas galopadas; suponía que eso era el campo. Al regreso de aquellas vacaciones supe que allá también lo único interesante que tiene el mundo son los hombres.

El 23, a pesar de las protestas de papá, mi madre se empeñó en comprarme la ropa que juzgaba necesaria para los días campesinos. Recuerdo su excusa —*¡No puede ir a casa de sus padrinos vestido como un peón!*— y el afán con que eligió las bombachas blancas, las botas, el casco de corcho, las blusas y una faja rayada, que nunca usé.

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

El 25 llegaron los tíos, para la misa de once, aunque no alcanzarían a comulgar, como era su deseo. —Son veinte leguas— fué el comentario de Antonio, —y el Ford no tira muy bien— había concluído. Comencé a observarlos con la precisión con que se debe mirar a la gente para situarla sin errores. ¡Tía Magdalena y tío Antonio! Llegaron juntos al pueblo, para llevar a su sobrino, a su ahijado; ya estaban prontas mis valijas, con algunos libros entre la ropa, libros de estudio. —Para que no olvide lo que ha aprendido en la escuela— comentó papá. Yo quise vestirme desde la mañana con las bombachas y las botas flamantes, estrechas sobre el empeine. Como tía Magdalena se quejase por no haber llegado a tiempo para la comunión —No podré confesarme, pues ya ha empezado la última misa—. Espontáneo, sin que mis padres me lo hubiesen enseñado, le dije: —Esta mañana comulgué. Y he rezado por ustedes; por los dos. Agregué esta última confirmación porque sorprendí, mirándome con tranquila fijeza, los ojos claros de Antonio. Mi madrina ya me había besado al llegar, pero volvió a hacerlo; tío me puso un billete de cinco pesos en el bolsillo de la blusa. La temporada en el campo sería muy buena: mis relaciones con los tíos comenzaban mejor de lo que mis padres pudieron imaginarse; en aquel momento, cuando ellos se retiraban a misa, comprendí la sorpresa de los viejos. En mi madre, serena y satisfecha, como si me hubiese adiestrado; en mi padre, con alegría sobradora pero al mismo tiempo desconfiada. Nunca han terminado de comprenderme; cada uno de mis triunfos se les presenta como una sorpresa, imprevisible para su limitada imaginación.

Pasado el mediodía, volvieron los tíos de la iglesia. Almorzamos en el comedor de la calle. Mi padre estuvo silencioso, casi tanto como su cuñado; mi madre hablaba con locuacidad, un poco pasada en la bebida; tía Magdalena sonreía. Cuando sirvieron la fruta, mi madre nos invitó a brindar por la felicidad de la familia —*de todos juntos, como ahora;* había descorchado con mucho alboroto una sidra. Desde que mi padre dejó la política, no se comía en el comedor de recibo; yo nunca había asistido antes a una comida así; en ninguna de las anteriores visitas de mis padrinos se los había festejado en tal forma. Mi madre siempre tuvo la misma torpeza para mostrarse amable. ¡No sé a quién he salido yo, tan distinto!

Hubo una siesta prolongada. Antonio durmió con papá en el cuarto de huéspedes, el que fué de abuela; Magdalena con mamá, en el grande, a la calle; yo en el mío, sobre la cama ya destendida, con las bombachas y las botas puestas. Cómo se prolongaron aquellas dos horas, apenas distraídas por los ruidos que llegaban de la cocina y el gallinero. A las cuatro, oí a mi madre por el patio; salté de la cama y corrí a su lado. Antes de que se levantasen los tíos, necesitaba hablar de ellos. Mi primera pregunta fué:

—¿Mamá, los tíos nunca tuvieron un hijo?

Mi madre me estaba explicando:

—Uno solo, un varón; ahora tendría... A ver, sí, dieciocho años... Se llamaba Antonio, como tú. Murió muy pequeño, antes de casarme yo con tu padre; ya entonces tus tíos vivían en "El Silencio".

—¿Por qué están enojados? —fué mi pregunta inmediata.

—Desde que murió su hijo no se hablan. Tu padre sabe algo más que yo, pero nunca lo cuenta... ¿Por qué preguntas estas cosas? ¿No quieres ir con ellos? —agregó casi desilusionada. Se le notaba la preocupación en la voz, esa tendencia a velarla, como si ya estuviese juntando lágrimas. La tranquilicé: eran datos que deseaba saber; como pasaría dos meses con ellos, necesitaba ponerme al tanto de sus vidas.

—Los dos son muy buenos —agregaba mi madre—. Algún día quizá puedas entenderlos mejor que yo; los dos son muy buenos, pero me gusta más Antonio. Si hay un disgusto entre ellos, creo que tu tía es la de mayor culpa: en los matrimonios, siempre, las mujeres...

Tan raro que mi madre me hablara así, tratando de que yo la comprendiese, olvidada por una vez de que era un niño y que ella necesitaba verme prendido de sus cuidados. Ya sabía bastante; podía irme tranquilo a "El Silencio". Salimos a las seis. Antes de subir al automóvil, sufrí los consejos de mi padre sobre el arroyo, sobre el monte, sobre los caballos, sobre la fruta verde, sobre las malas relaciones... Mi madre había sollozado, acariciando afanosamente mi nuca y mis hombros, apretándome contra su pecho.

Magdalena dijo:

—Quédate tranquila: allí estará muy bien. Cuando te lo devuelva, pesará diez kilos más y será más alto que su padre.

Ella también hablaba de esos detalles; ella también sabía de mi peso y de mi altura; resultaba absurdo; con la vida que estaba viviendo desde hacía más de quince años, con esa tragedia alimentada en incansable silencio, otras debían ser sus preocupaciones. Me gustó más la actitud de Antonio; puso su mano derecha en mi espalda y me empujó hasta el asiento trasero del auto, cuya puertecilla acababa de abrir; ellos, como siempre, ocuparon el asiento delantero. A mi lado, tenía las valijas y una pelota de fútbol, que mamá agregó a último momento. —Quizá la extrañes en el campo— había dicho. El auto arrancó. Por el vidrio de atrás miré a mis viejos frente al zaguán; ella, sollozando, se apretaba contra mi padre, que observaba el coche

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

como si ya fuera mío. Me volví pronto; tía preguntaba: —¿Vas bien?

El resto del viaje lo hicimos en silencio. Fueron más de dos horas, porque llegamos ya anochecido. Más de dos horas mirando sus espaldas, el cuadrado de la espalda de él, su nuca pilosa, colorada y cortada de arrugas, el gran sombrero de ala recta y cinta de luto; ella, empequeñecida a su lado, muy tiesa, la cabeza atada con un pañuelo. Poco miré el campo: los alambrados, unas plantas verdes y otras amarillentas, vacas tranquilas, creo que ovejas; pasamos casas, estancias, algunos ranchos: sólo recuerdo un pueblo de una sola calle, con casas sin revoque y un puente de madera al final de la calle; un pueblo cuyo nombre no pregunté. Observaba aquellas dos cabezas y las espaldas frente a mí, con el temor de que me durmiera y se rompiese el silencio, tan bien instalado entre los tres. Ambos miraban el camino. Tía Magdalena se volvió, dos veces, para observarme; cuando giraba su cabeza, por la derecha, su mirada cruzaba el espacio ocupado por su marido como si sólo el aire la rodease. Iban juntos, uno al lado del otro, sin tocarse, sin que se rozaran sus ropas ni en los hombros ni en los brazos; cada uno en su sitio, y yo, atrás, de alguna manera metido en sus vidas.

Era casi la noche cuando llegamos a la estancia. Tía Magdalena preguntó: —¿No reconoces el lugar? Vi una oscuridad de árboles apretada sobre la casa extensa, en una loma. Nada me recordó el camino de entrada, entre el blando rumor de los paraísos; me parecía imposible que alguna vez yo hubiese vivido, junto con mis padres, unos días, en esa casa escondida. El auto paró frente a la galería, donde nos esperaban la cocinera y un peoncito. Antonio abrió la portezuela, invitándome a bajar; tía estaba diciendo:

—Aquí viene Antoñito, mi sobrino; va a pasar sus vacaciones con nosotros. ¿No les parece un hombre? Tiene apenas trece años y ya alcanza la altura de mi hermano. ¿No te acuerdas de él, Paula?

Sentí que la vieja me miraba, y el muchacho aquél, servil, bajando mis valijas, curioseando mis botas y mis bombachas, el reloj pulsera que los padrinos me habían regalado para el último cumpleaños. Antonio se alejaba con el automóvil hacia un galpón cercano; estaba solo, con mi cansancio, frente a la solicitud servil de tía y los criados. Guiados por la lámpara que sostenía Paula, atravesamos un pedazo de terreno empedrado, subimos escalones, entramos en un ancho corredor, doblamos a la izquierda; cruzamos una sala enorme, húmeda de estar cerrada, con un San Antonio iluminado; después, un dormitorio lleno de grandes muebles oscuros, llegando por

fin a la que sería mi habitación. Dejaron la lámpara sobre una mesa, junto a la abierta ventana, defendida con gruesa reja cubierta de jazmines. Miré la cama y el cuadro de San Luis sobre la cabecera, la mesa de noche, el ropero con su luna velada y la cómoda enorme.

—Iba a ser el dormitorio de mi hijo —comentó Magdalena. Los criados ya se retiraban—. Si quieres colocar tus cosas en el ropero, dentro de media hora vendré a buscarte para cenar. Voy a mi dormitorio, aquí, al lado, puerta por medio con el tuyo. ¿Tienes miedo de noche?

Salió, sin mi contestación. Abrí la otra puerta; la casa hacía esquina en mi dormitorio. La habitación siguiente, perpendicular a la línea de cuartos recorridos, era el comedor, con su mesa ya tendida e iluminada. Volví a la ventana; tío Antonio regresaba del galpón; me vió, creo que me ayudó con esa mirada larga que tenía, y siguió hacia la galería delantera. En pocos minutos dispuse mi ropa en el ropero enorme, con olor a encierro. Observé el rostro y las manos en oración de San Luis Gonzaga, la vara de azucenas entre los dedos alargados y una calavera sobre la mesa roja; caminé hasta la cómoda; descubrí la jarra con agua y el lavatorio; me lavé con satisfacción; el agua estaba fresca, el jabón, ya gastado en los bordes, imponía su olor antiguo. Busqué una de mis toallas; mamá me había recomendado mucho que usara las que había puesto en la valija, evitando pedirlas en la casa donde era huésped.

—Iba a ser el dormitorio de mi hijo. No me lo repetía Magdalena; lo estaba oyendo dentro de mí, inseguro aún de lo que había querido decirme. A poco sonaban las campanadas de un reloj; antes de la última llegó tía. De su mano entré al comedor; por la puerta frontera, al mismo tiempo, llegaba su marido.

Recuerdo todas las comidas que se sucedieron en mis días de la estancia, hasta el sabor del vino enfriado en el sótano y el agua pesada del aljibe. Qué extraño, cómo se recuerdan hechos inútiles; de qué manera algunos días, muy pocos días, permanecen para siempre en nosotros, impuestos sobre las mudanzas del tiempo y sobre nuestros cambios. Siempre he andado solo, buscando que ni los recuerdos me molesten; sin embargo, son peores que perros fieles, como algunas mujeres.

Magdalena se dirigió a una cabecera de la mesa, la próxima a la puerta por donde habíamos entrado; Antonio, enfrente; yo tenía mi cubierto entre ambos, de espaldas a una ventana enrejada. Antes de sentarnos, se persignaron; Antonio pronunció una oración, ella contestó y lo la imité, murmurando sin palabras. La cena duró media hora, pero a mí me pareció interminable, prolongada por las palabras

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

de tía, haciéndome estúpidas preguntas sobre la comida, que una criada, no Paula, traía desde la cocina. Me estaba durmiendo cuando terminó la cena; somnoliento, escuché los rezos con que Antonio correspondía a Dios la gracia de esa comida, de ese día que habíamos vivido *sin dolores ni necesidades*. Nunca, en mi casa, se había rezado antes ni después de las comidas; sin embargo, me pareció necesario, imprescindible en la vida que comenzaba con mis vacaciones.

—Buenas noches —dije—. Tengo mucho sueño.

—Ya te acompaño —contestó tía.

—Puede ir solo —respondió él. Se lo agradecí con la mirada. Encontrar la cama cubierta con la colcha, sin la previsión con que mi madre doblaba las sábanas y esponjaba la almohada, fué otra alegría. Me acosté en seguida. Entre sueños recordé una recomendación de mi padre: *No dejes de lavarte los dientes al acostarte*. Me dormí sabiendo que era bueno no hacerlo, sintiendo con la lengua la aspereza de los dientes sucios. Como si fuese un sueño, recuerdo que vi a tía mientras apagaba la lámpara y se acercaba a la cabecera de la cama; agradecí que no me besara como hacía mi madre, aprovechando mi somnolencia.

De un tirón dormí toda la noche. Cuando me desperté, aclaraba; en ese momento sentí el olor de las ropas de la cama, sumado al de los jazmines que entraba por la ventana. Volví a dormirme, sin sueños; despierto de nuevo, noté que la luz llegaba a mi cama; por la galería pasaron arrastrando alpargatas. Aquella primera mañana observé los muebles; las molduras de la cama que repetían las del ropero, el dibujo complicado de la jarra, las innumerables carpetas tejidas y los almohadones, amontonados sobre cada asiento; se parecían, inncesarios, a los elegidos por mi madre. Afuera se organizaban los ruidos, pero no sentí curiosidad por reconocerlos; aun después de haber pasado una semana en la estancia era incapaz de distinguirlos, separándolos de los conocidos en mis amaneceres de la ciudad. ¿Qué estaría haciendo mi padrino? Por ella, por Magdalena, me preocupaba menos; desde la noche anterior, en la cena, comprendí que se parecía lamentablemente a mi madre. Aquella mañana lo confirmé, ya con cansancio. Entró por su puerta, con un antiguo vestido de entrecasa; simulé que dormía y fué peor; se acercó a la cama, apoyó sus manos sobre mi cara y me preguntó —sabía que iba a venir esa pregunta—: —¿Has dormido bien, Antoñito? Insistiendo en mi somnolencia, le contesté con un monosílabo; entonces, animada, se sentó en la cama, junto a la cabecera. Comprendí de donde sacaba su ternura, cuando —mirándome con fijeza— me contó los pocos

datos que apuntalaban su mundo. Me los contó mientras me miraba, como si antes nunca me hubiese visto.

—Todo lo que esta habitación guarda era para Antoñito, mi Antoñito... Dios quiso llevárselo antes de que alcanzara a gozarlo. ¿Te gustan los muebles? Yo sé que a él le hubiesen gustado, como le hubiera gustado que tú vinieses a visitarlo... ¿Sabes? Ese jabón que te puse en la cómoda no se usaba desde que él... ¿Me entiendes?

Sin mirarla, acaso con más torpeza que ella, le apreté las manos; por suerte, no intentó besarme.

—¿Quieres la leche en la cama, o vas a levantarte? Son apenas las siete. ¿No es temprano para un pueblero? Te voy a acompañar al baño...

Ya me estaba levantando. Se paró junto a la ventana, mirando el campo, para que me vistiese con comodidad. Desde su puesto me preguntó: —¿Has rezado anoche? ¿Y esta mañana? Comprendí que esperaba mi respuesta afirmativa y se la dí. Guiado por Magdalena, conocí a las criadas de la casa; repetían gestos cordiales y voces solícitas, sólo les importaba que yo fuera *el niño Antoñito*, el sobrino de la señora.

Mi interés por la distribución de la casa fué diferente; la descubrí yo mismo, cuando Magdalena me dejó. Las habitaciones que había conocido la noche anterior eran el ala izquierda del edificio; la derecha correspondía a tío. Entrando por el corredor, y en la misma línea de la sala, quedaba su dormitorio; en el ángulo, el baño, antiguo y enorme; luego otra habitación, llena de riendas, cueros y monturas; después el escritorio. El comedor unía las dos alas, cuadrando el patio embaldosado de rojo, con plantas y pajareras en los rincones. Para llegar al comedor, Antonio atravesaba la mitad de la casa. Detrás del comedor, había otro baño, que usaba tía, la cocina, la casa de las criadas y el dormitorio de los peones. Una casa grande, pero sin misterios; sólo en Antonio y Magdalena estaba el secreto que daba interés a los muros, a tantos muebles, y a esa gente.

Padrino había salido al campo hacía dos horas. Me lo recordó el peoncito de la tarde anterior, que se ofreció *a mostrarme los caballos*. Aunque no tuviese interés en la invitación, la acepté, temiendo la mano húmeda de tía apretando la mía, sus pasos acomodados a los míos, su solicitud que mezclaba la de mi madre con algo distinto, su vestido oloroso a ropero cerrado; toda ella inútil en su afán de ser mi amiga. Tampoco me interesaron el peoncito, ni los caballos, ni el arroyo, ni las explicaciones sobre los pájaros y sus nidos, sobre *el gato montés que hacía unos meses se llegaba hasta las casas*... Desde una loma descubrimos a tío, derecho sobre el caballo, seguro de esa tierra y de esa mañana. Cruzó

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

como a dos cuadras de nosotros y levantó su brazo, saludándome. Yo comprendí, en aquel momento, que sólo ese hombre valía en "El Silencio". Comprendí también que debía hacer algo por él, que debía ayudarlo, pero sin que él lo supiese, sin que tuviera que darme las gracias. Si estaba junto a él, si lo ayudaba, alcanzaría la revancha de tantas solicitudes cargosas, que me enfadaban sin remedio. Lo estuve sabiendo desde mi primera mañana en "El Silencio"; para cumplirlo debía averiguar de dónde nacía esa necesidad del mutismo, qué copiaba la pobre Magdalena.

El almuerzo se pareció a la cena de la noche anterior. Otra vez mi tía esforzada en complacencias; él me miraba, lo sentí con su atención sobre mí; yo también lo miré algunas veces. Después vino la siesta y la tarde. Casi siempre estuve cerca de tía, dejando que me acariciase, buscando que se animara a contarme lo que necesitaba para serle útil a Antonio. Regresó al atardecer; lo estaba esperando en el corral de los caballos; en la penumbra, no quiso nombrarme, para que pudiera estar tranquilo en su cercanía. Una vez que el peón le hubo recibido el caballo, al dirigirse hacia la casa, hablándome a mí, inmóvil junto a un poste, dijo: —Mañana vamos a salir juntos. Así, sin preguntarme si yo lo quería, si iba a gustarme, o si me animaría a montar un caballo; cualquiera de las posibilidades en que mi padre hubiese incurrido. Caminó hasta la casa; yo lo seguí a la distancia. Entró al escritorio, dejando la puerta abierta; comprendí que era para que pasara, y lo hice. Encendió una lámpara y nos sentamos, frente a frente. En aquel momento, comprendí que había deseado encontrarme de esa manera, en algún momento, con alguien como Antonio. Lástima que todos sean tan cobardes; lástima que a Antonio no puedo recordarlo únicamente así, como vivimos algunas horas.

—Voy a bañarme—. Se había puesto de pie.— Aquí hay algunos libros; en el otro cuarto tienes monturas y riendas; hay buenos trenzados. No me indicó el tiempo que iba a demorarse; no dijo que lo esperara; sabía que yo me quedaría allí hasta que llegase la hora de la cena. Sólo un temor me preocupaba: que Magdalena comenzara a gritar mi nombre, asombrada por la tardanza. Por suerte no ocurrió; alguna de las criadas debió decirle en donde estaba. No miré libros, ni riendas, ni monturas. Permanecí sentado en el hondo sillón de cuero viejo, hundido en el asiento, atendiendo los ruidos que allí, cercanos, testimoniaban la presencia de Antonio. De qué manera recuerdo hoy aquel tiempo, que debió ser una media hora, no más. Lástima que no siempre los hechos continúen como uno los desea; hubiéramos vivido para siempre en "El Silencio", sin

que me importaran ni la ciudad ni sus gentes; con Antonio, comprendiéndonos como en aquel atardecer.

A las nueve estuvimos en el comedor. Magdalena entraba ya; calló sus preguntas; yo no deseaba perder su confianza y le hablé, adelantándome a sus deseos. Tío también habló, indicando la hora en que saldríamos a la mañana siguiente. Había concluído la cena; Antonio salió por un momento y volvió con un grueso libro negro; ya habían levantado los platos y el mantel. Ocupó su lugar, yo seguía en el mío, Magdalena en el suyo. Abrió el libro y comenzó a leer; su voz firme y baja en un texto que conocía muy bien, repetía palabras que había leído muchas veces. Estaba leyendo uno de los *Evangelios*. No sé si serán estas mismas las últimas palabras que leyó; las he buscado después muchas veces; las he rebuscado hoy. Creo que sí, que son éstas: "Así, pues, cualquiera de vosotros que no renuncie a todo lo que posee, no puede ser mi discípulo. La sal es buena, pero si la sal se desvirtúa, ¿con qué será sazonada? Nada vale, ni para la tierra, ni para servir de estiércol; así es que se arroja fuera. Quien tiene oídos para escuchar, atienda" (San Lucas, XIV, 33-35).

Había terminado la lectura. Cerró el libro, se levantó y dijo: —Hasta mañana. Yo le contesté: —Hasta mañana; Magdalena agregó: —Si Dios quiere. Ella me acompañó hasta el dormitorio; dobló la colcha y esponjó la almohada, como mi madre; me besó en la frente, agregando: —Duerme bien, hijo mío. Hubiera debido contestarle, ser más cordial con ella, pero me resultó difícil. Me dormí muy tarde. Aquel tiempo estuve pensando en lo que haría en aquellos dos meses, por Antonio.

Desperté temprano, sabiendo que era la hora convenida. Con el menor ruido posible fuí al baño, temiendo que Magdalena me oyese; después me dirigí a la cocina. Paula le estaba cebando mate a mi padrino. —Buen día, amigo— me recibió, pasándome el mate grande, adornado de plata; era amargo y lo sorbí sin protestar. Los caballos nos esperaban, ensillados; tenía la boca amarga, cocida por aquellos mates, pero me sentía bien. Montamos a un tiempo, yo con bastante dificultad; anduvimos mucho aquella mañana, por varios lugares, vigilando distintas tareas. Son cosas que no importan. La vuelta fué a las nueve; una vez descabalgados, caminamos hacia la casa y tío me palmeó el hombro izquierdo. Nunca me han acariciado mejor que esa mano pesada y caliente. Magdalena nos esperaba con la leche servida; sus preguntas fueron muchas y fastidiosas; con el cuerpo molido, tenía prisa porque llegase la hora de la siesta. En lo demás, el día resultó igual al anterior. Tuve más cansancio y mucho más sueño; apenas entendí la lec-

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

tura de la noche; me tiré en la cama, quedándome dormido de inmediato. Era mi segundo día en "El Silencio".

El tercero lo repitió, con mi cuerpo más cobarde, menos dispuesto al galope mañanero. Prolongué la siesta hasta avanzada la tarde; me desperté intranquilo, sintiendo que perdía el tiempo, resultando menos habilidoso que lo que yo mismo suponía. ¿Dónde quedaban mis vivezas de pueblero, mis trece años, enredados con tanta gente a la que convencí de mis habilidades? Apenas lavado, busqué a tía; la encontré en la cocina, dando las últimas indicaciones para la comida de la noche. Vencida mi repugnancia, la abracé, dispuesto a ganar terreno sobre su estima; ella estaba madura para mi gesto, pero lo recibió con sorpresa, allí, delante de las criadas. Debí esperar a que nos quedásemos solos. Con todo, no me salió tan mal: Magdalena me llevó consigo a la sala, siempre cerrada; abrió un postigo, dejando entrar la luz sobre los muebles enfundados y la alfombra desteñida. Sólo un objeto me interesaba en la habitación, un gran retrato colocado junto a San Antonio: en el marco dorado, la fotografía borrosa de un niño en camisa sentado sobre una manta.

—Éste es mi Antoñito —me dijo, con suavidad—. Quizá se pareciera a ti...

—¿Cuando murió? —pregunté.

—Tenía tres años; hoy hubiese tenido dieciocho.

Se me apretaban las preguntas: cuándo, dónde, cómo había muerto... Magdalena me estaba preguntando: —¿Te gustan las caracolas? Eran de él.

Comprendí que sería arduo adentrarme en su vida; para ella yo seguía siendo un niño, la agrandada presencia del hijo muerto en la infancia, el reemplazante que necesitaba para su pesado cariño. La dejé de inmediato, sin reconocerme vencido. Había comenzado a nublarse y estaba más caluroso que en los días anteriores. Caminé hasta el arroyo; se acercaba la lluvia; allí me quedé hasta la hora de la cena. En el comedor demostré mucho cansancio, tanto como era mi desgano. Cuando me acostaba, después de la acostumbrada lectura, caían las primeras gotas sobre el jardín. Me dormí aliviado; el respiro de la tierra se pareció a mi descanso, a la pausa que necesitaba para mis planes.

Amaneció lloviendo. Tío no salió de la casa. Atravesando el comedor, llegué al escritorio; allí repasaba unas cuentas, anotando las cifras en el cuaderno de contabilidad; pensé la simulación de buscar algún libro en los anaqueles y deseché la idea de inmediato; mi padrino no merecía esos engaños. No repetiría con él la táctica que me ganaba la voluntad de su mujer. Antonio me había sonreído y me senté en silencio, mirándolo

con atención. Aquella firmeza de siempre y el lento movimiento de las manos; su mirada intensa, el asomo de sonrisa que tenía a veces. Ninguna persona me ha gustado como él. Hablamos poco, lo suficiente para saber que podía escucharme como nadie lo había hecho hasta entonces; hablamos del campo y de sus tareas, del precio de los cereales y de la hacienda; hablamos como se habla entre hombres, con la misma seguridad para ambos. Aquella mañana no me había vestido las bombachas ni las botas; me sentí más tranquilo con mis pantalones cortos y las zapatillas. No quería que me viera distinto; me gustaba que pudiésemos entendernos sin disimulos.

La claridad de la tarde fué breve. En el prolongado atardecer volvimos a estar solos, en el escritorio. Un rato antes de la cena, me llevó al cuarto de las monturas y eligió un rebenque, con pesado cabo de plata; me lo puso en las manos, diciendo —Es tuyo. Qué manera de dar. Estuve tentado de abrazarlo, pero me contuve; le extendí la mano y él entendió el gesto; me la mantuvo largo rato entre las suyas. Llegamos juntos al comedor, yo con mi rebenque bajo el brazo. Magdalena esperaba: corrí hasta ella. —Mire, tía, lo que me han regalado. Sin nombrarlo a él, sin que sintiese necesidad de nombrarlo. —¿Lo agradeciste? —me observó. También creo que alcanzó a mirarlo a tío, en la cara, luego de observar el rebenque que deposité sobre la mesa. La oración que decía Antonio se había demorado unos minutos; me pareció que estaba ganando terreno, que por primera vez me situaba en la casa, destruyendo su ordenado tiempo.

Me acosté sin cansancio, pero satisfecho. Puse el rebenque sobre la mesa de luz; la vislumbre que entraba por la ventana movía el reflejo pesado de la plata, ese cabo que dejó en mis manos el olor persistente del metal sin uso. Quizá el otro niño, el del retrato en camisa, el muerto en la infancia, fuese el dueño prematuro de ese rebenque; me gustaba que tío lo hubiese callado, que me reconociese sin superposiciones. Quería ser yo mismo entrando en esa casa, colocándome junto a su dueño. Qué ridículo parece escribirlo. El dueño de "El Silencio". ¿Habrá comprendido lo que esta designación significa? ¿Habrá pensado alguna vez en lo terrible del nombre? Un nombre que no había elegido, que llevaba la estancia desde sus primitivos dueños; un nombre que ha durado más que quienes lo eligieron. Lo recuerdo pintado sobre una chapa, en la tranquera del campo; lo encontré también en el papel de la estancia, con la marca de la hacienda dibujada debajo. Qué ridículas pueden resultar ciertas coincidencias.

Llegó el 31 de diciembre. A mediodía la estafeta trajo una carta de mis padres y un paquete con

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

regalos para los tres, un pañuelo de cuello para Antonio, unas medias para su mujer y un libro de cuentos para mí. Qué pesados podían ser mis padres. Tan pesados como absurdos; en los años nuevos de mi casa ignorábamos los regalos; hubiera querido quemar aquella caja y aquellas cosas, que hicieron enternecer a Magdalena. Al mediodía, antes del almuerzo, tía me regaló un billete de diez pesos; tuve que agradecerlo, entre sus consejos y caricias. Estábamos en mi dormitorio; fué inútil que tratase de hablarle del muerto, del *angelito* como lo llamaba Paula. Parece que me había equivocado, que Magdalena no era tan simple como mi madre, ni tan fácil de mover con mis cariños.

Por la noche, la lectura resultó más larga que de costumbre; no sé porqué, en lugar de los *Evangelios* se leyeron los *Salmos*.

"A ti, oh Señor, he levantado mi espíritu.

"En ti, oh Dios mío, tengo puesta mi confianza; no quedaré avergonzado:

"Ni se burlarán de mí mis enemigos, porque ninguno que espere en ti quedará confundido."

De la larga lectura, sólo estas palabras recuerdo; al escucharlas, las estuve repitiendo en voz baja, muchas veces, impuesto a mis confusos pensamientos, agarrado a algo para no extraviarme. Como la lectura se prolongase, me levanté en silencio, caminando hasta la silla de tío; su voz continuaba sin cambios ni interrupciones; me recosté contra su cuerpo, a poco simulé que dormía; continuó leyendo. Cuando cerró el libro, se movió con cuidado para no despertarme; luego, con su fuerza tranquila, me alzó en brazos e, iluminado por Magdalena, me condujo al dormitorio, depositándome sobre la cama. Me desnudó con cuidado; una vez que me hubo cubierto con la sábana, se retiró, siempre en silencio. Lo había logrado: que él traspusiera el comedor, entrando en las habitaciones que ocupaba su mujer; que hubiesen estado juntos en tareas inusitadas. Cuando Magdalena se agachó a apagar la lámpara, la espié; me pareció que estaba temblando; más tarde, ya en su dormitorio, oí que sollozaba; sollozos convulsivos, ahogados contra la almohada. Magdalena había temblado y llorado por mi causa; fué suficiente para sentirme satisfecho.

¿Qué haría entretanto Antonio? Ahora se me ocurre pensarlo, no aquella noche; ahora, cuando resulta viejo el recuerdo de su cobardía. Aquella noche lo supuse imperturbable, igual a la fortaleza de su presencia tranquilizadora. Sin duda, debió estarse leyendo algún pasaje de la *Biblia*, o repasando sus cuentas, las únicas formas con que detenía el miedo, miedo a quedarse con el definitivo dominio de la casa.

Me dormí muy tarde. Hacia la madrugada, me despertó el viento fresco que entraba por la ventana; sin que yo lo hubiese notado, alguien, sin duda Magdalena, me había echado una manta sobre los pies. No obstante este abrigo, me levanté a cerrar la ventana; otra vez en la cama, recé un padrenuestro a Dios para que en el año que empezaba yo fuese útil a alguien, que en el año que empezaba pudiera quedarme junto a Antonio, los dos solos, en "El Silencio". En aquellos días no pensaba en el valor de las tierras, ni de la casa, ni de las cosechas, ni de las haciendas; sólo me interesaba el dominio que ganaría para Antonio, la necesidad de que todo lo llenase su solidez sin dobleces.

Han pasado más de quince años desde aquel verano. Yo mismo podría definirme recordando cuánto he cambiado, de qué manera me he impuesto sobre mis antiguas disposiciones de servicio. Quisiera convencerme de que el muchacho de aquel verano en "El Silencio" en nada se parece al hombre de hoy; sin embargo, me reconozco una persistencia, el orgullo de mi soledad; aunque en aquellas vacaciones hubiese pensado que, al fin, encontraba a un hombre —Antonio— como yo hubiera querido ser. Había vivido siempre entre personas demasiado conocidas, de sentimientos y reacciones siempre iguales. En aquellos días de "El Silencio" se debilitó la confianza en mí mismo; sólo así me explico que mi paciencia haya sido tan débil, mi ansiedad tan visible, mi desconfianza tan pequeña.

Había pasado diez días en la estancia. Desde la noche del 31 no sucedió nada desacostumbrado. En lugar de interrogarla a tía, hablé con las criadas y los peones; de toda la gente de servicio sólo Paula había estado en "El Silencio" cuando la muerte del hijo de los dueños. Con ella me fué fácil entenderme, pero no sabía sino de *una noche terrible*, la de la muerte del niño; de lo que sucedió en la casa, sólo imaginaciones. *Desde aquella noche no volvieron a hablarse* —era su constante referencia, lo único que sabía de los quince años de mutismo. ¿Qué sucedió aquella noche? ¿Qué había sucedido antes? ¿Cómo eran Antonio y Magdalena? ¿Se tropieza así con la ignorancia de los hechos? Nunca me han gustado las cosas inexplicadas; son preferibles los horrores reales antes que la ignorancia de una verdad que casi siempre resulta más fácil de compartir que cualquier sospecha.

Había pasado diez días en la estancia. Las salidas a caballo con Antonio, los paseos solitarios hasta la costa, algunas conversaciones con Magdalena y con Paula fueron mi vida en ese tiempo. Todo cambió desde la noche del 3 de enero. Tío leyó en el *Evangelio* de San Lucas, hasta donde dice: "Jesús entre tanto crecía en sabiduría, en edad y en gracia delante de Dios y

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

de los hombres". Yo seguí la lectura sobre su hombro, recostado en la silla, como lo había hecho otras noches. Me estaban gustando aquellas lecturas, tan distintas a mis veladas pueblerinas; aquellas palabras sonaban como nunca las había oído hasta entonces. Muchas veces, después, he intentado releer la *Biblia;* es inútil, no la siento como en las noches de aquel verano, en la voz de Antonio. Ahora tengo que pensar las palabras; entonces me bastaba su voz, una voz tan segura como no he vuelto a oír. Y sin embargo, me parece, hoy, que esa voz no corresponde a la figura del hombre; mejor, a la conducta del hombre.

Fué la noche del 3 de enero. No podía dormirme y ni la luz de afuera ni el brillo de la plata del rebenque me entretenían. Me había sentado en la cama, reposando los pies sobre la alfombra. Serían las doce. En la habitación de Magdalena se abrió una puerta, la del patio; alguien se movía, arrastrando los pies. Crucé la puerta que comunicaba mi dormitorio con el de tía, la puerta que ella se empeñaba en dejar entornada; su cama estaba vacía y la puerta del patio abierta. Seguí caminando. En el lado frontero de la galería, pegada a una columna, en camisón y con el cabello suelto, estaba Magdalena, frente a la puerta a oscuras del dormitorio de su marido. Detenida y espectante, como quien no se atreve a seguir caminando. Después de media hora, cansado de la inmovilidad de la mujer, volví a la cama. Unos minutos más tarde, regresó a su dormitorio; oí cómo cerraba la puerta y se echaba sobre la cama, ahogando los sollozos. Lloró mucho tiempo; creo que aclaraba en el jardín.

A la mañana siguiente miré largo rato a Magdalena; no podía reconocerla como la inmóvil mujer de la noche anterior. Muy confusas, notaba las diferencias con que una persona se acomoda a las variantes impuestas por la vida. Dudaba que fuese la misma mujer de la noche anterior: el cabello recogido y la cara indiferente, el batón desteñido y la constante movilidad del cuerpo y de las manos. Era preciso que se repitiese la salida nocturna, para no creer que la había imaginado.

El atardecer lo pasé solo, en la costa del arroyo. Me sentaba cerca de la corriente, en un lugar donde la barranca se abría como tajeada; allí quedaba al abrigo de cualquier solicitud. Sentado, miraba el agua; no por el agua en sí; sobre la superficie apenas rizada, apenas iluminada, reconstruía las figuras de Antonio y de Magdalena, sus rostros, sus cuerpos y sus vestidos, en actos que pudieran diferenciarlos. Extraño: nunca pude ver a los dos juntos; sus figuras se superponían, imponiéndose una sobre la otra. Casi siempre la de Antonio quedaba arriba, pero no como la veía en la estancia, sino como llegaba a la

ciudad, en sus visitas de las fiestas religiosas. Nunca se me ocurrió preguntarle si iba otras veces al pueblo; tendría que vender cosechas y haciendas; habría algunas provisiones inencontrables en los boliches de campaña; alguna vez se enfermaría una criada o se accidentaría algún peón. No me guiaba, el interés en estas preocupaciones; hoy hubiese procedido distinto, lo sé; pero no desfiguro los hechos contándolos como sucedieron.

Aquel atardecer, ni siquiera el agua del arroyo desentrañaba la confusión de mis imágenes. Una mujer de cabello suelto y camisón, con rostro distinto al de Magdalena —no se lo había visto en la noche— se me anticipaba a todas las imágenes. No sé porqué, esa figura era entonces más poderosa que la del mismo Antonio. Había caído la noche sobre el arroyo y yo continuaba sentado en mi rincón de tierra humedecida. De pronto tuve conciencia del tiempo; la tuve, suponiendo que Magdalena estaría afligida por mi demora; quizá si yo continuase allí otro rato tendría que hablar a su marido para que salieran en mi búsqueda. El arroyo estaba a más de diez cuadras de la casa y a nadie había dicho de mi paseo; nadie me había visto salir. De pronto, muy cerca, oí que me llamaban.

—Niño Antonio, niño Antonio. Se le va a hacer tarde.

Comprendí: era el peoncito de la primera noche, que tantas veces había intentado hacerse mi amigo. Me levanté indignado, seguro de que me había seguido, de que estaba allí, entre los sauces, desde que llegué a la costa. Me esperaba sobre el borde de la barranca; lo tomé del brazo, apretándoselo.

—¿Por qué me seguís? ¿Quién te ha mandado?

—La señora Magdalena —respondió. Entonces comprendí porqué no se afligía durante mis ausencias; cada criada, cada peón, prolongaban sobre mí la blandura de su cuidado; ellos no tenían la culpa de ser como son, perros fieles y obedientes, nada más. En silencio volvimos a la casa; eran casi las nueve. Aquella noche, en el comedor, casi pierdo mi tranquilidad. Me había indignado la vigilancia; además, deseaba discutir con Magdalena, viendo qué partido tomaba Antonio entre los dos. Ya habían servido el primer plato. Se oía el ruido de las cucharas en el caldo; los dos eran meticulosos en la comida, seguros de sus modales y estrictos en sus movimientos. De pronto irrumpió mi voz, agudizada. Siempre que me enojo me sale el desplante ridículo de los agudos:

—¿Por qué me hace seguir, tía?

—¿Por qué te hago...?

Las sorpresas le duraban poco. Con su voz de siempre, con su persuasión cotidiana, enunció una serie de recomendaciones sobre mi cuidado, que repetían las de mi padre.

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

—No es necesario, tía; no soy un chiquilín, y quedo en ridículo delante de los peones. No hay cosa que me guste menos.

En ese momento, en ese mismo momento, la voz grave de tío añadió:

—Tiene razón.

Nada más. Yo mismo me sentí desconcertado, como si aquella confirmación manifestase una palabra de mi deseo, no la voz de otro. Observé a Magdalena, las manos crispadas sobre el mantel; no necesitaba que me asegurase que la vigilancia desaparecería; bastaba con que mis razones fuesen apoyadas por Antonio, que ella hubiese sentido que él pensaba como yo.

Durante la lectura de aquella noche permanecí sentado en mi lugar, atento a la lección del *Evangelio*, como si reconociese así la autoridad de mi padrino sobre los actos de nuestra vida. Más tarde, cuando me retiraba al dormitorio, insistí en mi despego hacia Magdalena, en un resentimiento que había dejado de sentir. Esperaba que ella me preguntase porqué le había dicho eso delante de su marido; lo estaba esperando, pero habló de otras cosas. Confusamente comprendí la situación; no tenía que indignarse; por primera vez, después de quince años, tenían un interés común, yo.

A la noche me mantuve despierto hasta que oí ruidos en la habitación de ella. Volvía a repetirse la escena de la noche anterior. Desde mi puesto de observación, desinteresado de los gestos de Magdalena, estuve pensando de qué manera aquel episodio serviría a mis propósitos.

A la mañana siguiente, tía me despertó, llevándome el regalo de un lazo. —Lo hice trenzar para que lo guardes como recuerdo mío— mintió, mientras me besaba. Comprendí de qué manera le había interesado mi protesta de la noche anterior y el juicio de su marido. No me preocupaban otros detalles; avisaría a Antonio aquellas escenas nocturnas. A las ocho salí a caballo con tío y fuimos a un boliche, a media legua de la estancia. La salida, por una compra de alambre, me confirmó la presencia de aquel hombre, la forma altiva de bajar en el almacén, la severidad del saludo, la certeza con que se dirigió al bolichero, el rechazo de un convite de cerveza; yo, a su lado, copiándolo en gestos y palabras, como no he imitado a nadie. Le agradecí que no me presentase a la gente reunida en el boliche; ellos sabían —como siempre se sabe en el campo— quién era yo y porqué acompañaba a Antonio Solari. Aunque ignorasen mi nombre, sabían que era distinto a ellos, que me debía a otras amistades; sólo los peones andan por el campo alardeando de su nombre, para que no los crean guachos.

Antes de volver a "El Silencio", mientras nos deteníamos con el capataz de una estancia vecina, proyecté mis actos de esa noche. Aquel 5 de enero tendría la tarde y parte de la noche para confirmar mis planes; evitando que se me confundiesen, que quedaría en el dormitorio hasta avanzada la siesta; después iría al arroyo. Si hubiese cumplido con esto, a fuerza de pensar en mis actos durante la noche, los hubiese desechado, perdiendo la mejor oportunidad que tuve.

Seguí con Antonio hasta el mediodía; me habló de la situación ventajosa del campo, cruzado de arroyos, de cómo eran esas casas veinte años antes, de las tareas de mejora y de acrecentamiento; a veces, solicitaba mi opinión, escuchándome sin la afectada indulgencia con que lo hacía mi padre, como lo sigue haciendo ahora. Nadie alcanzará a comprender lo que la compañía de Antonio me significó en aquel momento de mi vida, lo que me hubiese podido seguir ayudando si no la hubiese borrado con su cobardía.

El almuerzo pasó con el ritmo acostumbrado. Hacía un calor oprimente; los muebles y las ropas se sentían húmedos, como si ensuciasen la piel con su contacto; el olor de las comidas se convertía en tufo graso; ni el agua del aljibe satisfizo mi sed.

Antes de las cuatro Magdalena me despertó de la siesta, llevándome mate de leche. Las tres horas que pasé encerrado en la oscuridad, muy poco había dormido, a pesar de que necesitaba estar descansado para la noche. La pregunta con que me despertó Magdalena no dejó de sorprenderme: —¿Sabes que esta noche vienen los Reyes? Yo hubiera querido reírme, contestándole una grosería, pero mi sorpresa fué más grande que mi indignación.

Apenas levantado, lavada la cara en mi habitación, me llevó a su dormitorio; del ropero sacó unos zapatos pequeños y me los mostró.

—Fueron los últimos zapatitos que usó mi hijo; alcanzaron a su última noche de Reyes. Aquí tengo los juguetes que le dejaron.

Y me enseñaba un tambor, unos animales de madera, un puñado de bolitas de vidrio. ¿Por qué me enseñaba esas cosas? ¿Por qué en ese día? Sin decirle una palabra, huí de su lado.

Otra sorpresa: tío no había salido de la casa. Lo encontré en los fondos de la cocina dando unos encargos al capataz. Luego me llamó al escritorio. —Me vas a ayudar en la revisión de estas cuentas— dijo, mientras señalaba un alto de papeles. Nos sentamos, él en la silla giratoria, yo a su izquierda, de espaldas a la puerta del patio, con las cuentas en las manos. Estaban ordenadas por las fechas del año concluído; Antonio leía el nombre y las cifras en su libro de contabilidad, yo comprobaba los datos. En esta tarea continuamos hasta media tarde; después de un vaso de leche bebido en la cocina, volvimos al trabajo hasta la hora de la cena.

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

Ningún día habíamos estado tantas horas juntos, casi cinco, hablándonos apenas, con nuestras voces en la tarea de repetir nombres y cifras. Nunca he tenido ocupación mejor. Mientras la realizábamos, comparaba a tío con mi pobre padre; si éste hubiese reclamado mi ayuda, me hubiera cargado de recomendaciones, indicándome hasta la saciedad los detalles, recalcando nuestras múltiples responsabilidades; a cada momento me hubiese preguntado: *¿Entiendes?; ¿Vas bien?; ¿No te cansas?; ¿Quieres que descansemos unos minutos?* Con mi madre o con Magdalena la tarea hubiese sido imposible, un suplicio a base de disculpas y caricias.

Han pasado unos cuantos años, y a pesar de lo que Antonio hizo luego, no olvido ninguno de los buenos momentos pasados a su lado. Él era un hombre, yo otro hombre, cada cual en lo suyo y seguros de no equivocarnos. Si pudiese volver a sentir lo de aquella tarde; si algún día, sólo algún momento, me sintiera tan seguro como entonces... Yo creo que es fácil comprenderme: las felicidades son siempre distintas; las mías no se parecieron a ninguna, por lo menos entonces. Aquel día pudo ser perfecto, desde la mañana hasta la noche, sobre todo en la tarde, las cinco horas de la tarde pasadas junto a Antonio.

La cena se alargó, más demorada que las noches anteriores. Me empeñé en iniciar las conversaciones; unas veces con tío; otras, muy pocas, con ella; conversaciones anodinas, para no extraviarme en lo que haría esa noche. Mis preguntas creaban una zona de reposo, casi cordial; una vez, Magdalena se sonrió y me tendió su mano, deseando acariciarme. Me pareció que si no me apresuraba, todo se prolongaría durante años, hasta que terminasen los dos con sus vidas.

En las horas de aquel 5 de enero creí que ocupaba un lugar entrañable en la vida de padrino, que yo contaba para él y que su justificación se completaría junto a mí, precipitada por mí y apoyada por mí. Hay algunas ingenuidades en mi conducta de aquellos días, algunos hechos excusables, que ni yo mismo quiero ignorar; por lo demás, sólo así alcancé a reconocerme decisivamente.

Terminada la lectura del *Evangelio*, me retiré al dormitorio. Necesitaba descansar por lo menos una hora; hacia medianoche tenía que estar alerta. La hora de sueño sería una tregua necesaria, la que los tres necesitábamos, antes del encuentro definitivo. Dormí casi dos horas. Despierto, comprobé que era la una. El calor no había disminuído y el olor de la tierra regada al atardecer penetraba por completo mi cuarto, ahogándome. Me levanté y fuí al dormitorio de Magdalena; la cama estaba desocupada y la puerta del patio entornada; por sus vidrios la vi, inmóvil junto a una columna, como en las noches anteriores, pero no frente al dormitorio, sino junto a la puerta del escritorio, donde Antonio continuaba revisando sus papeles. Las casualidades son siempre más inteligentes que las soluciones arregladas; nunca supuse que encontraría a Antonio levantado y con luz. Pensé que Dios me estaba ayudando por la mucha fe que le tuvo siempre el dueño de aquella casa.

Retrocediendo a la puerta de mi alcoba, con todas mis fuerzas y simulada desesperación, lancé un grito agudo y largo, seguido de otros, confusos, como lamentos de alguien que se ahoga. Ella se dió vuelta y me vió; sí, me vió. Mientras corría a mi cama, escuché, entonces, un grito, corto y desgarrador, que me produjo desasosiego. Pasaron unos minutos. Oí que se abría la puerta del dormitorio de Magdalena, la que daba al patio; oí los pasos de tío en el dormitorio de ella; me levanté y corrí hasta donde Antonio tenía, alzada, a su mujer; la estaba acostando en el desarreglo de la cama matrimonial, tanto tiempo ocupada por ella sola.

—¿Qué ha pasado? —pregunté. Mientras la arropaba, contestó:

—La encontré desvanecida, en el patio, junto a la puerta del escritorio.

Luego, como advirtiera mi simulado terror, me interrogó:

—¿No oíste su grito?

—Sí —contesté—. Creo que yo también he gritado; me duele la garganta como del esfuerzo de un grito enorme. Tuve una pesadilla: soñaba que me estaba hundiendo en agua espesa; ya el agua se me estaba pegando en la garganta, ya ahogado...

Callé, advirtiendo que Antonio no me escuchaba.

—Trae un vaso con agua —me dijo. En la habitación sólo se oían los gemidos con que la mujer se recobraba. Cuando alcancé el vaso, mis manos temblaron; comenzaba a comprender la incapacidad de mi advertencia. Aquel aviso mío enfrentó a dos seres que habían vivido siempre a la espectativa uno del otro. Lo comprendí con rabia, acaso con desprecio hacia mí mismo.

—Parece que mejora —comentó Antonio—. Puedes esperarme en el escritorio —concluyó.

Salí desilusionado, corrido por su advertencia. No entré al escritorio, sino que anduve por el patio, mirando el cielo nublado y las plantas oscurecidas, oyendo los rumores del campo, la opresión de ruidos que cierra la noche campesina. Pensaba que yo era allí, aquella noche, un niño perdido, con miedo por mis acciones cercanas; una criatura capaz de equivocarse, lastimándose por imprevisión. Deseaba que Antonio me llamase, que me fuera dado escuchar su voz, que pudiese sentir de alguna manera su presencia. Los minutos pa-

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

saban; tuve ganas de sollozar; aunque no lo hiciera, me hubiese sido grato en el desamparo de la noche de enero.

Ellos hablaban, Antonio y Magdalena, y tuve miedo. Me encerré en el escritorio, quedándome sentado frente a la luz. Ni siquiera me atreví a leer los papeles desparramados sobre la carpeta; con ojos aterrados miré en el patio la columna donde se escondiera Magdalena. Quería imaginarme de qué manera habían escuchado, ambos, mis gritos; de qué manera, cayendo Magdalena, la había visto Antonio; cómo la alzó. Sólo imaginaba los rostros y los cuerpos, sin alcanzar, en aquel momento, ni en ningún otro, antes ni después, la certeza de sus pensamientos. Sólo sus rostros y sus cuerpos había conocido, sin que alcanzara a penetrarlos. Este miedo me fijaba en el asiento, inseguro de lo que hubiese desatado mi grito, pero convencido de que había resultado distinto a lo que yo previera.

Habría pasado una hora cuando regresó tío. Tomando la lámpara del escritorio, me dijo: —Por esta noche dormirás en mi cama; yo voy a ocupar la tuya.

Pregunté por Magdalena.

—Está casi bien —me respondió.

¿De qué han estado hablando? debió ser mi pregunta. ¿Qué ha ocurrido entre ustedes? ¿Qué ocurrió hace quince años? Hubiera sido inútil; ni siquiera me cabía el derecho de interrogarlo. Mientras me dirigía, guiado por él, a su dormitorio, sentí la certeza de que el secreto de "El Silencio" se me había escapado para siempre; que ni siquiera me quedaba la posibilidad de continuar en aquella casa. Después de dejarme con la luz, Antonio se marchó. Dormí poco. Al amanecer, me dominó un sopor pesado. Me pareció que lloviznaba. Cuando me desperté sentí miedo. temor por un hecho remoto, un suceso que ni siquiera recordaba; no miedo por la habitación hostil en que me encontraba, ni por el Crucifijo sobre la cabecera de la cama, ni el rosario colgante de un barrote, ni la *Biblia* sobre la mesa, ni la lámpara que me había olvidado de apagar. Yo era culpable; me sentía culpable. ¿Por qué y desde cuándo? No sé; no sé cómo lo sentía, pero era una sensación de culpa, pesada impresión que me inmovilizaba en la cama, rígido el cuerpo, con la sábana hasta el cuello y las manos apretadas sobre el pecho. Me hubiera quedado así, inmóvil, durante todo el día; me era necesario.

Sin anunciarse, entró Paula; me traía la ropa; sólo dijo: —Ya son las siete.

Sin curiosidad porque me encontraba en esa cama, sin referencias a la salud de Magdalena. Cuando me estaba calzando, tuve otra sorpresa; adentro, en la punta de mi zapatilla derecha, encontré una libra esterlina; alcé la moneda y la

estuve mirando, mucho tiempo, sobre la palma de la mano. Sabía que aquel dinero me correspondía, que estaba destinado para mí, y sin embargo hubiese deseado recibirlo en otra forma. Me vestí con lentitud y me lavé en el baño de tío. Se me hacía duro salir del dormitorio; demoré más de media hora. Antonio me esperaba en el escritorio; antes de que él hablase, le pregunté por la salud de su mujer.

—Está casi bien —repitió su respuesta. Mirándome con fijeza, continuó—: Esta tarde voy a llevarte a tu casa; Paula ha preparado tus valijas. Regresarás con tus padres; no puedes seguir en "El Silencio".

Asentí; cuando salía, me volví para decirle: —Gracias por la moneda.

—¿Cuál? —preguntó.

—La que me pusieron en la zapatilla.

—No he sido yo.

—Entonces, se la agradece a tía, por favor.

En la cocina, Paula me trató como todos los días; los peones habían salido al campo. Di una vuelta por el jardín; los postigos de la ventana del dormitorio de Magdalena permanecían cerrados. Caminé hasta el arroyo y me senté en el rincón de siempre. Sentía la leve humedad de la tierra llegando a mi cuerpo, humedad confundida con el calor de mi carne; el sol tardaba en imponerse sobre las nubes, grises y pesadas. Era mi último día en "El Silencio" y estaba solo, sin que nadie me vigilara, pensando en mi posible revancha, en la mejor manera de sobreponerme a las vergüenzas de la noche y de esa mañana. Tuve una idea: arrojarme al arroyo, dejándome ahogar; quizá mi muerte desalojase a los fantasmas que habitaban la casa; así tendrían algo más cercano en qué pensar, un muerto más próximo que *el angelito*. Me hubiera matado en ese momento; pero no, no me sacrificaría por un resultado improbable, tan improbable como los proyectos del día anterior. Seguro ya, convencido para siempre de que es imposible sacrificarse por nadie, comprometido por otro. Me iría de "El Silencio"; ya me lo habían dicho; sólo unas horas me quedaban en la estancia, y mi vida por delante. Me interesaba más lo que contestaría esa noche a las preguntas torpes de mis padres; Antonio y Magdalena ya no contaban. ¿Qué eran? Un rebenque cabo de plata, un lazo, la esterlina recibida esa mañana, la posibilidad de una herencia, unos nombres, dos rostros, cuerpos, unos días en "El Silencio", la certeza de mi fracaso y la imprevisión de mis ambiciones; lo único que en el momento importaba. Había vivido allí menos de dos semanas, apenos unos días, que me ayudaron a conocerme. ¿Qué harían los que se quedaban? Era inútil seguir preocupándome por ellos; sólo me inte-

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

resaba que mis padres me molestasen lo menos posible.

Sentado en la costa del arroyo, pasaron más de dos horas. Llegué tarde al almuerzo; mi padrino, solo en el comedor, había concluído la sopa; no me dijo su reproche ni se lo provoqué. No volví a preguntarle por su mujer, ni él me habló de ella. Cuando estábamos concluyendo la comida, dijo: —Aprovechando el nublado te llevaré en seguida.

Me quedé sentado cuando él rezaba su oración de gracias, retribuyendo a Dios esa comida. Del comedor nos dirigimos al escritorio; tomó unos papeles y salimos al jardín; dimos vuelta por la galería exterior; los postigos de la sala, cerrados; también los del dormitorio de Magdalena y los de la habitación que ocupé esos días. Mis valijas estaban en el auto.

—¿Me despedirá de tía?

Se lo dije, sabiendo que era inútil, que ni siquiera le importaba mi pedido. Subimos al auto; yo a su lado, adelante. Cuando salimos al camino principal, abandonando el campo de Antonio Solari, me volví para mirar la apretura de árboles contra la casa y la fila de paraísos que señalaba la calle de entrada. "El Silencio" leí sobre la tranquera. Tuve, después, que recordar esos lugares; en aquel momento, los reconocía como si los estuviera evocando, no viendo. Sentado al lado de tío, imitaba sin conciencia los gestos advertidos en Magdalena durante el viaje anterior, el separarse del cuerpo de Antonio, mirando fijamente el camino, y el mutismo. Sólo con el recuerdo del otro viaje, mi ida a la estancia, dominaba el miedo que imponía aquel hombre, ahogado convencimiento de que dejaba de existir para quien me llevaba a su lado.

Llegamos a casa cerca de las cuatro. Mis padres fueron menos torpes de lo que yo imaginaba; mamá se ofreció a ir a "El Silencio"; Antonio explicó que se trataba de *una postración nerviosa, que la tendrá en cama algo menos de una semana. Nada grave* —añadió— *pero no podrá ocuparse de la casa ni del niño.*

Estuvo con nosotros menos de media hora, lo necesario para que le cebaran unos mates; cuando se despidió, le tendí la mano, desganado, sin importarme lo que hubiese hablado con Magdalena la noche anterior. Cuando pudo ganarse su casa, asegurada por una sola presencia, la mía, respetuosa y servil, se acobardó. Que volviera a la estancia, con su *Biblia* y sus rezos, al lado de la mujer que era mi tía.

Me quedé con mis padres. Imaginando las preguntas que me esperaban, les mostré los regalos, para que se entretuvieran calculando el precio y me vieran ya dueño de "El Silencio". Pretextando dolor de cabeza y cansancio, me encerré en mi cuarto y dormí hasta la noche; cuando me llamaron a cenar, respetaron aún mi mutismo. Durante los días que siguieron, anduve huyendo de sus interrogatorios, hasta que les gané por consancio. Al tercer día de mi vuelta, mamá escribió a Magdalena para agradecerle los regalos y la hospitalidad de esos días.

Dos semanas más tarde, por carta de Antonio, supimos la muerte de Magdalena; se la había enterrado el día anterior, en el cementerio de Lucas González. En la carta les rogaba a mis padres que no se molestasen en visitarlo, pues salía para Buenos Aires. Al leer aquella noticia aún pensé algo bueno de Antonio; quizá que la hubiese matado y que pronto me llamaría para que volviese a "El Silencio", siguiendo nuestras vidas juntos. No comenté la idea con mis padres, que, muy extrañados, hicieron sus averiguaciones en Lucas; el médico que la atendió dió razones de la enfermedad, como el cura que la acompañó en los últimos momentos. A la semana siguiente, visitamos su tumba, con una sencilla cruz de hierro, el nombre y la fecha.

En febrero nos enteramos de que Antonio había vendido "El Silencio", con sus muebles y haciendas, marchándose al Paraguay. Para marzo comenzaron mis clases del Nacional. Hasta junio, cuando cumplí los catorce años, no conseguí que me pusieran los pantalones largos. Había crecido demasiado; era ya más alto que mi padre; los pantalones cortos me resultaban tan estúpidos como las bombachas y las botas que usé en aquellos días de "El Silencio".

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

MARIA ANGELICA BOSCO

Lobizón

El faro surgió al volver un recodo de la carretera; pequeño, con sus listas blancas y negras hacía pensar en las enseñas de las peluquerías o en los caramelos envueltos en papel.

—¡Ya llegamos! —exclamó Joaquín con alegría de comienzo, volviéndose hacia sus compañeros. Dentro de pocos minutos terminaría el corto viaje en automóvil que señalaba el principio de aquellas vacaciones de Semana Santa.

Clara María aspiraba la visión del mar verdoso y del cielo transparente: la típica luminosidad de marzo en esa zona de la costa atlántica donde el verano se desvanece como una juventud prometida a la dicha.

—¿Está lejos la casa? —preguntó Francisco. Sentado junto a su mujer, rodeaba los hombros de Clara María con un brazo. Ella sentía la presión de aquella mano varonil, de dedos cortos y movimientos precisos, como parte de la serenidad del paisaje que integraban los pinares, el cielo, la playa y el mar.

Las dos parejas habían salido de la ciudad temprano; Clara María y Francisco, Joaquín y Teresa, felices con la escapada, desertando el hogar y los chicos demasiado exigentes para sus pocos años y sus ansias de bulliciosa y despreocupada libertad.

—¡Imagine la poca gracia que le habrá hecho a Fernando la noticia de nuestra venida! —dijo Teresa— Es un buho...

—Si nos pone mala cara, siempre podremos ir al hotel... —aventuró Clara María.

—¡No...! ¡que se fastidie! ¡Así aprenderá!

Francisco reía, divertido; le gustaba imponerse a la gente con sus alardes chocarreros e intrascendentes; un niño grande de los que planean retirar la silla donde se sentará una tonante matrona o poner el pie en el camino de los otros.

—A mí no me hace gracia —insistió Clara María—. Si al pobre le gusta estar solo, tendrá sus motivos.

—¡Bah!... manías... en el fondo es muy simpático.. ya lo verás.

El automóvil se detuvo delante

de una verja de madera blanca. Las ramas de un pino se adelantaban hacia los cristales de la ventana; agitadas por la brisa dibujaban caprichosas sombras sobre los vidrios. Se oyó un golpe seco y una piña rodó a los pies de Clara María.

El dueño de casa leía en el cuarto de estar, sentado detrás de la vidriera. Al oír ruido de pasos alzó los ojos del libro y se puso de pie, sin prisa. Teresa, precediendo al grupo, corrió a abrazar a su primo. Sus exclamaciones y sus preguntas salvaron el azoramiento de la llegada.

—Pero, ¡qué bien estás!

Clara María se había prendido del brazo de Francisco. No encontraba simpático al huésped, un hombre larguirucho, con un rostro de planos afilados y el cuello desproporcionado emergiendo de la remera de color que señalaba su flacura.

—A Joaquín ya lo conoces, estos son Clarita y Francisco.

Fernando estrechaba las manos de todos, salteando las preguntas de ritual. Parecía empeñado en demostrarles que cedía la casa aunque no su intimidad.

—Hay un pequeño inconveniente —dijo mientras abría la puerta del corredor que comunicaba con las habitaciones interiores—. Dispongo de tres dormitorios, pero uno ha quedado inutilizado la semana pasada, después de contestar a tu carta, Teresa. Goteras —añadió dejando caer los brazos—. Tendremos que acomodarnos en los dos restantes, porque están refaccionando el techo.

—¡Qué bien! —dijo Teresa—. Serán vacaciones de solteros, entonces... ¡es perfecto!

—Ya me lo contarás cuando terminen —respondió Joaquín—. ¿Cuál es nuestro dormitorio?

—Éste —Fernando abrió una de las puertas y pidió a Teresa que se ocupara de instalar a su amiga en el otro cuarto. En cuanto entraron allí, Clara María respiró a sus anchas. Por la ventana abierta el bosque y el mar le aportaban su colorido y su paz.

—¡Qué preciosidad!

—¿Has visto? Ya te dije que era un lugar encantador y... Fernando estuvo bastante amable, con todo. ¿Qué te parece?

—No sé... no puedo formarme una opinión en cinco minutos.

De pronto, un indefinido malhumor la impulsó a calcular la duración de las horas de su estancia en esa casa: setenta y dos. Habían pasado tres desde la partida. Dividió las que restaban por tres y encontró que eran muchas. Temía aburrirse fuera del hogar, sin los chicos que no le dejaban tiempo para meditaciones. Para apresurar la marcha del tiempo, necesitaba inventar algo.

—¡Qué mañana estupenda! Iremos a la playa, ¿no? Cámbiate rápido.

—¡Qué apuro!

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

Los cristales de la ventana reflejaron la silueta de Clara María con su ajustado traje de baño rojo. Sin quererlo, se dió vuelta para contemplarse mejor en el espejo de la cómoda, satisfecha de sus líneas que no habían madurado el matrimonio y la maternidad. La luna del espejo cortaba su figura a la altura de los muslos y ella lanzó una ojeada a las pantorrillas para considerar el efecto del conjunto.

—¿No te pones nada encima para bajar a la playa? —preguntó Teresa que luchaba por acomodar dentro del traje de baño los senos voluminosos.

—Pero, sí; con esto bastará... ¿no te parece? —Clara María se echó encima una camisa y después calzó las mangas, enrollándolas hasta la altura del codo.

En el jardín las esperaban Joaquín y Francisco. Bajaron hasta la playa por un camino del bosque; la arena, entibiada por el sol se desplegaba entre el verde y el azul, con sus grupos de bañistas y las juiciosas casetas en fila.

Clara María se dejó caer de bruces; el murmullo del mar la envolvió para aislarla en un vago mundo de ensoñación y de frases confusas.

—¡Dormilona!

—¿Quién? ¿Yo?

De un salto se puso de pie y corrió hacia los otros que se zambullían ya en el agua. A la carrera alcanzó a su marido, trepando sobre sus hombros para hundirlo.

—¡Cuidado! —gritó Joaquín—. Pórtate bien. Acuérdate de la abstinencia.

—Estoy segura que lo hizo a propósito —rezongó Clara María—. ¿No me contaste que era divorciado?

—¡Pobre! ¡No se lo recuerdes! —recomendó Teresa—. Creo que lo abandonó la mujer.

—No me sorprende. Parece odiar a todo el mundo. ¿Siempre fué así?

—No odia a nadie. Defiende su soledad y su independencia, simplemente. Cuestión de gustos.

—De mal gusto.

—¡Cómo quieras! ¡Qué mujer más absoluta! Compadezco al pobre Francisco.

Francisco soltó una risita que le valió una rociada de espuma de su mujer.

—Más vale nadar hasta cansarse —propuso Joaquín—. Total, para lo que podemos hacer. Así dormimos una buena siesta.

Nadaron y se tendieron al sol, después, hasta pasado el mediodía. A la hora del almuerzo todavía comentaban los incidentes del baño.

—Y usted, ¿no va a la playa? —preguntó Clara María a Fernando, molesta porque la conversación le permitía mantenerse apartado.

—No por la mañana —la voz de Fernando tenía inflexiones que reclamaban la atención de sus interlocutores—. No me gusta compartir la playa con nadie... el baño de mar, para mí, es una especie de comunión con la naturaleza... un rito.

—Nunca se me hubiera ocurrido pensarlo —dijo ella buscando un argumento que rebatiera la opinión, pues la juzgaba pedante. Pero no encontró nada que decir—. Y entonces, ¿cuándo va?

—Por las noches, para no ofender a nadie además. Ese rito debe realizarse en la soledad, como le dije, y sin ropas ni ataduras.

Clara María, atisbando una expresión de burla en la cara de Francisco, no se animó a pedir más explicaciones.

—¡Tu manía de los baños nocturnos! —comentó Teresa—. Los retos que me habré ganado por tu culpa cuando era chica...

—A ver... a ver... nunca me lo contaste... —dijo Joaquín.

—Bueno, si uno fuera a contarlo todo...

Fernando sonreía a sí mismo, con una sonrisa estereotipada, de mundo interior.

—A propósito de ritos —dijo Clara María, su aguda voz sonaba a desafío—. Quiero hacer las estaciones del Jueves Santo esta tarde. ¿Dónde está la iglesia?

—Puede tomar el ómnibus en la carretera, para ir hasta el pueblo —explicó Fernando—. O de lo contrario, cruzar el bosque por el camino del club de golf. Hay una capillita detrás del hotel.

Clara María, que esperaba otro comentario, quedó defraudada. Buscó la mano de su marido para apoyar en ella la suya. Francisco fumaba, insinuando en sus gestos la urgente somnolencia de la siesta. Al poco rato, ella retiró la mano, incomodada por el acto anodino que la había puesto en ridículo.

Eligió la capilla del bosque porque sabía que Teresa no se atrevería a emprender la larga caminata hasta allí. El verano y el otoño se fundían en la coloración del cielo y de los jardines. La fronda le dedicaba al pasar su misterioso saludo como una invitación al ensimismamiento.

Clara María entró en la capilla en penumbra que olía a cirios y a sombra. No amaba ese olor a encierro, como tampoco amaba el rostro de Cristo crucificado. Siempre se arrodillaba, para rezar sus oraciones, delante de la imagen de María, pero no de la Dolorosa, sino de la que lleva en brazos al Niño Jesús como una esperanza de alegría. Aquella tarde de Jueves Santo, los paños morados ocultaban el rostro de la Virgen Madre, intocada aún por el dolor. Clara María, después de santiguarse rápidamente , se hincó sobre las baldosas, murmurando un Padre Nuestro delante del medallón del Vía Crucis que reproducía la escena de Jesús llevado a la presencia de Caifás. Los sucesivos y dolorosos episodios del Camino de la Cruz, fueron desarrollando en su ánimo una tristeza pegajosa. Aquel rostro donde una mano inhábil gra-

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

bara los estigmas del padecimiento, la perturbaba como una ofensiva de la fealdad. Para entregarse a los hombres, el Hombre Dios debió ofrecerse a la canalla soez, permitir el dolor, negarse a la sensatez.

¿Era ése el amor? ¿Por qué entonces los hombres identificaban el amor con la solidaridad y la risa? ¿Por qué descartaban el sacrificio, es decir el don?

Tuvo vergüenza de sus íntimos pensamientos como de una blasfemia. Con los labios murmuró un acto de contrición. Pedía perdón pensando en su vida cotidiana, en la mezquina bondad de sus misiones que la liberaban de todo dilema. Había elegido a Francisco, ¿no era ése un compromiso con la vida? Nadie aprobaría un camino de meditación que abría demasiadas puertas, como un juego de espejos, capaz de reproducirse hasta el infinito.

No, nadie lo aprobaría. Clara María recordó, involuntariamente, el torbellino que creaba en ella la lectura de libros prohibidos, muchos años atrás. Fingía divertirse con los pasajes escabrosos que, en realidad, la sacudían como un presentimiento de inquietud. ¿Miedo? ¿De qué? ¿Por qué?... Cuando levantaba los ojos del libro se ahogaba, convertida en una extraña para la realidad que la rodeaba.

Los blancos muros de la capilla se agigantaron en el ánimo de Clara María hasta transformarse en los de una prisión. Rezó de prisa sus oraciones, sin alzar los ojos del suelo, y salió del templo como una fugitiva, con la impresión de que dejaba algo de sí misma en el interior del santuario.

Fuera, el sol poniente jugaba con sus haces de luz entre los troncos, desplegando rígidos cendales dorados que agregaban al paisaje una atmósfera de fantasmagoría y de recogimiento. El mar parecía aquietarse al acecho del misterio nocturno. En el camino de regreso las voces del crepúsculo la acompañaron hasta la villa de Fernando. Resonaban como un bisbiseo otras veces oído, como una acentuación de su ansiedad. Cuando se vió delante del jardincito donde la caída de la tarde intensificaba los matices despojados del barniz de la luz meridiana, suspiró aliviada al encontrarse con Joaquín y Francisco, sentados en el pórtico. Dentro de la casa, Teresa recorría el cuarto de estar, abriendo muebles y sacando botellas y copas. El panorama de la tertulia vespertina la devolvió a la noción de sus obligaciones.

—Me he retrasado demasiado —pensó, espiando el rostro de Francisco para descubrir un gesto de reproche. Francisco, que jugaba a los dados con su compañero, no se movió cuando ella pasó a su lado. Clara María inició el ademán de detenerse, pero luego siguió de largo para dejar en su dormitorio la mantilla y el misal que pesaban en sus manos.

Terminaba la cena del viernes, después de un día agitado para los veraneantes: playa por la mañana y, por la tarde, una excursión en automóvil por los alrededores. Clara María contemplaba la transparencia de las hojas iluminadas por la farola del jardín. Absorta en su mutismo de fatiga, adivinaba la atención de soslayo que le concedía Fernando. Oyó su voz, esa voz ducha en el juego de atrapar el interés de los otros.

—Ha sido un día caluroso —decía—. Tendremos lluvia para el fin de semana.

—Pero, ¡si hace una noche maravillosa! —protestó Teresa.

—Sopla viento del norte. Ése trae agua siempre.

—Bueno —comentó Francisco—. Si es un pronóstico, me tranquilizo. Había pensado ir de pesca a la isla, mañana.

—Tal vez pueda hacerse el gusto. No lloverá hasta el domingo.

—Fernando puede predecir el tiempo, ¿saben? —Teresa se dirigía a todos—. Pasó su niñez en una estancia en el norte —su expresión reconcentrada había retrocedido al recuerdo—. En el campo uno aprende muchas cosas... ¿Te acuerdas de los remolinos del diablo?

—¿Qué es eso?

—Las tolvaneras —dijo Fernando.

—¡Me hacía creer que eran travesuras del diablo! ¡La cola del diablo removiendo la tierra! ¡Figúrense!

—¿Y tú lo creías?

—¿Por qué no?

—¡Es una simpleza!

—Sin embargo —intervino Fernando de nuevo—. Usted que es católica, debe admitir la existencia y la importancia del principio del mal.

—No como una burda superstición —replicó Clara María con cierta agresividad.

—Las supersticiones no son burdas. Constituyen un principio de fe puesto que admiten lo increíble, lo que supera a la razón...

—Nada supera a la razón —concluyó ella con acento de punto final.

—No discutas con Fernando en noche de Viernes Santo. Es tentar al diablo... —Teresa miraba de soslayo a su primo, como si quisiera pedirle permiso para proseguir—. Las noches de Viernes Santo se convierte en un hombre peligroso... ¡Es lobizón!

—¡Qué interesante! —comentó Joaquín.

—¿Lobizón? ¿Qué es eso?

—¿Es posible que ignores la leyenda? Fernando es el séptimo hijo varón y fué apadrinado por su hermano mayor. En el campo se dice que un chico si es el séptimo hijo varón y además, tiene por padrino a su hermano mayor, en las noches de viernes, cuando brilla la luna llena, se transforma en hom-

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

bre lobo, con poderes sobrenaturales...

—¡Qué horror! ¡Es brujería pura! —exclamó Clara María sin definir la causa de su vergüenza.

—Será brujería, pero en el campo nadie lo echa a broma. Te aseguro que, en las noches de viernes con luna, yo atrancaba la puerta de mi cuarto...

El giro de la charla desagradaba a Joaquín y a Francisco. Se consultaron con la mirada, antes de que el primero hablara:

—Sería interesante seguirlo esta noche, para saber adonde va. Me gustaría vivir una noche de hombre lobo, aunque sólo fuera como mirón.

Fernando callaba, con los ojos fijos en una copa que hacía girar entre sus dedos. Fiel a sus movimientos, Clara María halló en sus dedos, demasiado largos, prestezas de zarpa.

—No tiene nada de agradable ser diferente a los demás —dijo él a media voz.

—¡Vamos! Todo esto es una burla... No puedo creer que hablen en serio... ¿Por qué se siente diferente a los otros?

Fernando abarcó la cara pálida y los ojos castaños, espejos de intranquilidad. Su mirada parecía bañarla como una líquida corriente.

—Pregúnteselo a usted misma —respondió secamente.

Teresa hizo una seña disimulada, como para cortar la conversación. Un cálido vaho brotó del cuello y de las mejillas de Clara María. Se levantó y fué hasta una mesa para buscar sus cigarrillos. Encendió uno. El humo se elevó formando un caprichoso copete sobre el cono de luz de la lámpara. Teresa se había puesto de pie y recogía los platos.

—Deja eso y vamos al casino —le propuso Joaquín.

—Vayan ustedes. Quiero acomodar las cosas. Fernando le dió la noche libre a la cocinera y, si mañana se encuentra con los platos sin lavar, pondrá mala cara. No es justo que creemos molestias.

—Yo también me quedo —dijo Clara María—. De todos modos, estoy cansada y quiero acostarme temprano.

—¡Atranquen la puerta, por las dudas! —exclamó Joaquín, riendo.

—No te pongas pesado —respondió Teresa esquivando la mano que se adelantaba para revolverle los cabellos.

Clara María no se había movido de su lugar, junto a la lámpara, después de la salida de Joaquín y Francisco. Por la puerta semientornada de la cocina, donde Teresa lavaba los platos, llegaba hasta ella el gorgoteo del grifo. El rumor le producía una sensación de disgusto, como si alguien la reclamara para arrastrarla a alguna parte, contra su voluntad.

Sin alzar los ojos del suelo, siguió los pasos de Fernando cuando se acercaba para sentarse frente a ella. Lo había visto hasta ese momento, paseando solitario por el jardín. El canto de un grillo, ritmado por los golpes de la pipa de él, aserró el silencio de la pausa. Fernando esperaba hasta que ella hablara, la primera:

—¿Por qué me dijo que no es agradable sentirse diferente a los demás?

En su voz insegura, Clara María medía la importancia de la pregunta. Reclinado en el sillón rojo, Fernando, con su actitud negligente, tenía el sugestivo matiz del abandono. No, ese hombre no representaba papel alguno cuando la afrontaba. Pero, ¿y ella? ¿Por qué la dominaba la sensación de estar actuando?

—No le dije eso. Le dí a entender que usted no necesitaba una aclaración de mi parte.

—No sé cómo tomarlo... —bromeó ella.

—De ninguna manera. Usted es igual a mí... pero huye hacia los otros...

—¿Y usted? —Clara María no reparaba en que la pregunta aceptaba el juicio sin discutirlo.

—Yo, quizás, soy menos fuerte. Necesito huir de ellos... ¡como un perfecto lobizón!

"No es real —se dijo Clara María— esas hojas que parecen de cristal verde, este silencio donde nuestras voces resuenan como un eco, como si todo lo que dijeran fuera ajeno a nosotros mismos, este hombre con su mirada exigente... ¡no es real!"

—Yo no creo en leyendas...

—Si se hubiera criado en el campo, como yo, cedería a su sugestión. Las fuerzas primitivas tienen un encanto que nos subyuga... los mitos vuelven la vida menos posible, más aventurada...

—Pero...

—No tema. Le doy mi palabra de que jamás me convertí en lobo. Por lo menos en un estado consciente... Y de lo demás, no me acuerdo... hay otras cosas, y a ellas me refería cuando contesté a su pregunta.

—¿Cuáles, por ejemplo?

La luz de la lámpara, como un proyector teatral, alumbraba el sillón rojo y la figura masculina. Ella no veía nada más.

—Por ejemplo —dijo él, muy despacio—, el rechazo que los otros nos inspiran y que, al final, nos es pagado de la misma manera.

Clara María adivinó que se refería a su fracaso matrimonial. ¿Por qué pensaba de ese modo? ¿Acaso no tienen todos los seres sus propias reservas que no les complace entregar? ¿Acaso no temen mostrar su alma descarnada, la esencia pura de su naturaleza? El sedimento de placeres y dolores no confesados ni compartidos forma la inevitable resaca del alma... ella misma vacilaba antes de removerla.

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

—Estoy segura que es un prejuicio.

Desde los ojos del hombre la alcanzaba el deseo, el instinto despojado de humanos reparos, flecha disparada hacia la belleza por el camino de la fealdad.

—Mis apetitos, Clara María, porque usted habrá comprendido que aludía a ellos, no son humanos. Por lo menos no lo son en la acepción chirle que la gente da a esa palabra. Ustedes, las mujeres, se protegen de una actitud tan absoluta...

—¡Oh, no todas!

Las manos contraídas, el cuerpo echado hacia atrás, desmentían la frase. Fernando la consideró en silencio y una sombra de risa suavizó el brillo de sus ojos.

—Váyase a dormir —le aconsejó.

Clara María se puso de pie, obediente.

—Sí, es mejor que me vaya a la cama. Teresa ya debe estar acostada —vaciló como si quisiera preguntar algo más y luego se sonrojó, avergonzada de su tácita y pueril curiosidad. ¿Con qué derecho podía preguntarle qué pensaba hacer él?

Cuando entró en el dormitorio, Teresa, en efecto, ya estaba acostada, y casi adormecida. Para no incomodar a su amiga, se desvistió en silencio y apagó el velador en cuanto se metió en la cama. En la oscuridad, sus ojos permanecían fijos en la puerta que no había cerrado con llave, consciente de su gesto.

Un pudor de niña que se desviste delante del médico retenía prisioneras a sus cavilaciones. Fuera, la luna estampaba claros parches geométricos y arabescos de hojas sobre el césped. Sus líneas inestables marcaban el paso del tiempo. Vió como el abrazo de la luz se desataba de un pino y como la penumbra, poco a poco, ganaba el alféizar de la ventana.

Debía haberse dormido, porque, de pronto se incorporó en la cama, con la sensación angustiosa de haber caído muy hondo.

—¿Qué hago aquí? —se dijo sintiendo que la liviana cobija la sofocaba—. ¿Por qué estoy encerrada?

Saltó de la cama. Ese disgusto que llamara miedo se concretaba ahora en un afán de recorrer la playa bajo la luz lunar. Con su pijama de dormir, extrañamente acompañada por su propia presencia, fué hasta la puerta sin hacer ruido. El cuarto de estar, a oscuras, la empujó al jardín. Recorrió el sendero de la playa, atraída por el mar cercano, azul como el bosque y como sus manos que ya no temblaban.

La noche era tibia. Clara María se despojó del piyama, lo abandonó en su avance hacia el mar como un plumón deshojado. La fresca caricia del viento hizo estremecer sus carnes desnudas, hundiéndola aún más en el deleite de vivir. Sintió el mordisco del frío y la espuma blanca de una ola rodeó su pecho como una corona de gloria.

De espaldas a la arena, no se sentía sola; adivinaba la otra presencia que formaba parte de la magia. Cuando se volvió para salir del agua, sabía que iba a descubrir una figura agazapada en algún lugar de la playa. Los latidos de su corazón se aceleraron, adelantando la entrega. El perfil de la sombra del hombre, deformado por la luna, se resolvía en planos puntiagudos, como un hocico de lobo.

El regreso quedó decidido al día siguiente mismo. Un cielo de nubes oscuras que lo acercaban a la tierra apresuró la partida. Clara María seguía a su marido por el sendero del jardín mientras Francisco llevaba la maleta hacia el automóvil, preocupada por la reticencia que Teresa le demostrara durante el almuerzo. ¿Sospecharía algo?

Después de un apretón de manos y de algunas palabras de despedida, los viajeros se instalaron en el interior del coche. Clara María cerró los ojos cuando el motor arrancó; sin mirar hacia atrás aguardaba el momento en que el brazo de su marido rodearía de nuevo sus hombros. En la espera presentía el aguijón intermitente de la culpa y la monotonía del olvido. El brazo ciñó su espalda cuando el minúsculo faro se ofrecía otra vez a la vista. Un velo brumoso celaba el hechizo de la luz...

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

J. C. G.

Memoria de Vicente Barbieri

La tarde del 11 de setiembre dejamos en la tierra el silenciado cuerpo de Vicente Barbieri. Es un rincón de la Chacarita, entre tumbas bajas y árboles nuevos, sin la entorpecedora presencia de los monumentos presuntuosos. Sólo cruces, y lápidas, y esos árboles, donde verdeaba la calma claridad de las nuevas yemas. El cielo se enrojecía hacia el oeste, cuando manos amigas arrojaron los primeros puñados de polvo sobre la hosca certidumbre de la madera. Nos resultaba difícil separarnos de ese rincón, volviendo a las calles ciudadanas, al ajetreo y los diarios afanes, a las luchas donde ya no estaría Barbieri; ni su mano, ni la sonrisa amplia en el rostro descarnado, ni la palabra inquisitiva, ni las cordiales inquietudes. Nos estaba deteniendo esa separación, la ausencia que se nos decía inviolable, con seguridad de ataúd junto a las renovaciones vegetales.

Echamos a andar, lentamente, como quienes se alejan de una cita frustrada. La sucesión de tumbas modestas y la exaltada reanudación de los árboles acompasaba nuestra necesidad de ir juntos, como si en silencio rescatásemos el último recuerdo de Barbieri, la última vez en que lo vimos o escuchamos, ya la postrera, definitiva imagen de una despedida en que ni él ni nosotros hubiéramos creído.

Alguien, de pronto, habló: te acuerdas, nos conocimos en su casa, hace años. Antes, habíamos leído sus poemas; éramos ya sus amigos y deudores cuando llegamos a su persona, compartiendo la certeza de su presencia. Calidez de hombre atento y fraterno, dado al diálogo con aquellos que lo buscaban urgidos por cualquier necesidad. Barbieri, que siempre tuvo tan menguados bienes materiales, era largamente generoso con los de su espíritu. Las muchas necesidades de los jóvenes, de quienes estaban comenzando a expresarse, y habían reconocido en él un modelo, contaba siempre con

su tiempo y con el comprometido riesgo de su atención, ya que nunca facilitó las tareas con fácil halago sino que las exigió con crítica minuciosa y sesuda. Escuchando, por horas, a quienes lo visitaban, acentuaba los apremios del diálogo, combustible del compartido interés vocacional. Hablábamos de nosotros, y también de él, de su obra, pero mucho más de nosotros, porque habíamos encontrado —al fin— a alguien que nos escuchaba sin desfiguraciones, obligándonos al examen de conciencia que se realiza frente a los que pueden guiarnos. Irma Ester, la compañera sin descanso, era la indulgente testigo de esas visitas. Al atardecer, muchos atardeceres, bajábamos al tráfico callejero llevándonos el aliento de sus exigencias; con él aprendimos que la literatura debe ser una fuerza raigal e irrenunciable para que pueda justificarnos y justificarse; allí supimos de la vigilancia dolorosa con que Barbieri escribía, de sus agotantes luchas con las formas, del sentido del ritmo exacto y de la palabra inequívoca con que traducía el vigor de una existencia castigada, erguida sólo por resistencia espiritual, en lucha cuya intensidad pocos han comprendido, ya que su poesía la rescata en última celebración panteísta del mundo y sus llamados. Sobre las agonías de algunos símbolos, se yergue el poeta celebrante, prestancia de columna opuesta al viento de las devastaciones innumerables.

Muchos atardeceres —sobre todo en los días de su revista *Reseña*— nos alejábamos de su casa, de su presencia y la de Irma Ester, como en la cercana tarde de este setiembre. Y uno de nosotros recordó unos versos de *La balada del Río Salado:*

De allí brotaba el canto y sol [naciente,
Y las cuatro estaciones alargadas.
Ah, no se ha visto tarde más doliente
Ni cosas imposibles más soñadas.
Todas las vidas eran señaladas
Bajo un cabal zodíaco creciente.

Y otro repitió el comienzo de *Donde lo pisa el ganado:*

Ya se me alarga la sombra,
Ya me invaden cruz y granos.
Ya configuran mis huesos
Intensos mapas de pájaros.
Ya soy del todo país,
Territorio, monte y llano.
Ya estoy bajo la campiña,
Junto al rumor del ganado,
Oyendo caer las hojas,
Y el trueno oscuro, lejano.
Ya caigo, ya me sostengo
En el viento de los álamos.
Ya lava mi calavera
Lento y seguro, el Salado.
Ya me voy en tallos verdes,
Hacia arriba, con sol alto.

Y el milagro de esas palabras, que estaban dentro de nosotros como si nosotros las hubiésemos expresado por vez primera, desbarató la absurda fábula de la tarde de setiembre. Ibamos por calles cualesquiera de la ciudad de los hombres, como en

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

otros atardeceres esenciales. Ibamos con él, como antes de acercarnos a su persona, desde cuando supimos que estábamos unidos en los primeros años de cada una de nuestras vidas, encuentro fundador junto al río del oeste —"Era en la infancia, en juncos y rocíos". Que estuvimos juntos, después, en multiplicación de horas sin libertad, "desde la inexplorada comarca de la sangre amenazada"; juntos, en malos años caídos sobre la Argentina, con la misma inquietud e idéntica esperanza; juntos en la liberación, en la recuperada tarea y en la fe sin urgencias; juntos, en la cercana tarde de setiembre; juntos, mientras nuestras memorias, y las de otros, cuyas manos nunca estrecharemos, repitan las palabras que él escribió.

"Conductor de las yemas y mariscal del llanto" — llamó Barbieri a Franz Schubert en un homenaje que no fué elegía sino oda, celebración en el monumento menos perecedero que crean los hombres, en palabras. Así está bien. Ni las dimensiones del mármol pueden alzar túmulo tan alto como el de las palabras poéticas. Y las de Barbieri son su monumento, suyas en las jornadas de su vida y en la cal de su esqueleto; suyas, y nuestras.

No es cierto. No se ha quedado allí. Estará con nosotros cada vez que necesitemos sus palabras; nos está aguardando en el *Corazón del Oeste*, en *El río distante*, donde fuimos niños con él, en tantas páginas memorables, hasta *El bailarín*, que nos acompaña sin descanso, como él lo señaló en el epígrafe del poemario: "...y baila, hasta que la indecisa claridad de otro próximo día —¡el mismo próximo día!— le confirma la imposibilidad de poder interrumpir su baile..."

Nada más puedo decir hoy de Vicente Barbieri, poeta de la patria, uno de los primeros.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Réquiem Literario
Pablo Rojas Paz y su Ultimo Cuento "El Caballo del Ciego"

PABLO ROJAS PAZ, el recio escritor argentino, murió dialogando con sus lectores. En la sección dominical de uno de los grandes diarios apareció el último de sus escritos publicados cuando aún alentaba, con el título de *El caballo del ciego*. En este cuento, el personaje Silvestre Parellón era un ciego al que "lo único que la luz matinal brindaba a sus ojos era un velo tornasolado. Había un rumor confuso de músicas diversas, como el afinar de los instrumentos de una orquesta que espera la llegada del director. Se oía el rumor del torrente montañés y el suave silbido de la brisa en las casuarinas. Un chirriar de carros pasó por el camino y la mañana comenzó a madurar con un olor a pan nuevo y a manzanas". ¿Por qué rara coincidencia, cuando le vimos en su lecho, sin saber que era la última visita, nos habló el mismo idioma de su personaje? ¿El que va a morir se echa a caminar? Pero ya él marchaba como un ciego. Todo oídos. Todo olfato. Y atravesándole los párpados un resplandor de rubíes de luz, al igual que su don Silvestre Parellón, "buscaba a tientas su arpa y se ponía a tocar. Y comenzaba a bordar en el cordaje zambas, chacareras, vidalas y otras lindezas. Y era como si la vida del mundo regresara mediante los acordes de este músico ciego de mirada oscura."

Sólo que mientras don Silvestre montaba en un caballo, al igual del Quijote, para salir a vender su mercancía, que no necesitaba pregonar, él, Pablo Rojas Paz, descabalgaba del caballo de sus sueños, para tomar el otro, el de la última posta e irse: ya él había ofrecido bastante su mercancía, entre mercaderes, y se marchaba con los bolsillos huérfanos de monedas, paladeando el amargor que deja la pobreza en los labios, cuando se es de verdad pobre, porque los otros son ricos y muchos de esos ricos se han enriquecido con nuestro trabajo, con la venta de nuestras mercancías literarias que

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

no necesitan del pregón, por más que ahora se pregonen en la varia y funesta feria de las vanidades publicitarias. Los tiempos han cambiado. Parellón no tenía necesidad de anunciar lo que vendía, pero ahora, en esta época, la gente no espera la voz clamante, no presiente la llegada del ciego vendedor de cosas bellas. Ha ensordecido. La gente ha ensordecido para la literatura, salvo unos cuantos que todavía atisban el paso de los soñadores.

Pero volvamos al cuento de Rojas Paz. Ya de vuelta, don Silvestre siente que el caballo no pasaba del sitio en que se había clavado, por más que lo taconeara y le pegara. ¿No es así la vida? ¿No estaba él pegandola y taconeándola con el sudor en estrellas de espuelas que brotaba de sus sienes afiebradas? ¿Por qué no pasaba el caballo? Alguien gritó al ciego que ahí estaba la cruz. Y don Silvestre "extendió la mano y pudo tocar la punta aguda de una cruz que estaba a orilla del camino. Entonces comprendió todo; un estremecimiento le viboreó por todo el cuerpo."

El sentido cristiano en la obra de Rojas Paz no lo abandonó ni en este postrer retazo de su fabular constante. Ya de vuelta del "negocio literario", su mano de ciego fué a dar con la cruz. Allí, bajo sus brazos, quedaría al "anunciar los trinos la dulce luz de la primera estrella", y agrega que "hubo un silencio de ángeles en el campo". Ese fué el silencio de su muerte. Quedóse como dormido. Con un gesto muy suyo, colocó entre la almohada y la mejilla, su mano ya descarnada por la enfermedad, y se quedó soñando, en ese silencio de ángeles, entre los trinos que saludaban la luz de la primera onza de oro en el firmamento.

No pudimos apartar de la muerte de Pablo Rojas Paz, la impresión que nos produjo la lectura de este cuento en la mañana del último domingo que él estuvo vivo, y aquí venimos a rendirle tributo con un ser sacado del mundo de sus propias creaciones, con este ciego Parellón, vendedor de mercancías que no necesitaban pregón, pulsador de cordaje en que tocaba música de su tierra natal, y dado a los sueños, a los sueños a que son dados los ciegos y los poetas (desde Homero casi es la misma cosa), cuando van a caballo. ¿Descabalgó en la última puerta, o siguió con su personaje? ¿Recordó, como Parellón, en ese momento sus lindos años mozos? "¡Achalay! las mujeres. Y aquellas cosechas de algarroba y esas fiestas de San Francisco a las que acudían tantos peregrinos. Y esas canciones que uno trae aprendidas con el nacer. Carnavales de arpa y aloja. Vino de Cafayate; naranjas de Campo Santo; higos de Catamarca; queso de Tafí. ¡Mire que tiene vueltas la vida! Los males fueron llegando con suavidad de gato..." Y hasta aquí su voz. Se nos fué hablándonos de sabrosuras para el oído y para la lengua, para la caricia y, sin rencor, acodándose en la balaustrada de sus

sesenta años, para ver hacia atrás, exclama con una frase muy frecuente en sus labios "¡Mire que tiene vueltas la vida!" Y a renglón seguido, ensaya disimular el mal, pensando en la felpa de sus garras, en la suavidad del gato, y no en las uñas que le habían herido. Ahora, al lado de Silvestre Parellón, y de todos sus personajes, duerme en paz, sólo que mientras él no se levantará más, aquellos le sobrevivirán entre los vivos. Lo único que los novelistas le arrebatamos a la muerte, son nuestros personajes.

Buenos Aires, octubre, 1956.

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

ERNESTO SÁBATO

Una Efusión de Jorge Luis Borges

HACE muchos años, en un tiempo bastante más fácil y feliz, cuando escritores argentinos podían dedicarse a hermosos *jeux d'esprit* sin el sentimiento de culpa que probablemente sientan hoy, Borges planeó un ingenioso relato en que un teólogo lucha toda su vida contra un heresiarca, lo refuta y finalmente lo hace quemar; después que él mismo muere, constata que el heresiarca y él constituyen una sola persona. También, comentaba Borges, de alguna manera Judas refleja a Jesús.

Los hermeneutas de este escritor porteño no ignoran que esa especie de monismo es muy caro a su espíritu. A cada instante, en sus juegos de ingenio, tropezamos con frases del género de "todos somos de alguna manera Shakespeare" o "después de fatigar los falaces corredores del Laberinto encontró a su enemigo: era alguien que infinitamente se le parecía", etc. No son frases textuales de Borges (no tengo ahora tiempo para buscarlas), pero son representativos pastiches.

Los tiempos han cambiado. Para desdicha, y también para bien, doce años de violencias y humillaciones han sacudido nuestros espíritus y todos hemos redescubierto nuestro animal político; también Jorge Luis Borges, a su manera. Y como aquel estudiante culterano que el gigante de Rabelais encontró en un camino, y que respondía en dialecto jónico o en gótico o en hebreo antiguo a las cordiales preguntas del gigante, hasta que indignado y harto éste lo sacudió por los fondillos y logró que por fin el sujeto hablase en buen dialecto materno, de puro saludable miedo que lo acometió; así también nuestro refinado literato olvida ahora sus juegos monistas y se instala violentamente en el dualismo más vulgar y silvestre, en el maniqueísmo más policial. ¡Al diablo con la infinita identidad de los contrarios! ¡Mal rayo parta al que pretenda escribir un cuentito

en que el Contraalmirante descubra al morir, después de perseguir incansablemente con gorilas y cruceros al general derrocado, que él y este general son la misma persona! El enojo de veras de Borges se revela hasta en su lenguaje, generalmente tan aseado y preciosista: "A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quienes sepan oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o, como dijeron los persas, la luz y la tiniebla, o, como dicen otros, Dios y el Demonio." (*Sur*, número 242).

¿Por qué se irritó Borges? Porque Martínez Estrada lo atacó en un reportaje de *Propósitos*, a raíz de una conferencia que aquél dió en Montevideo. "Dije en Montevideo —aclara Borges en *Sur*—, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable, que la revolución que lo derribó fué un acto de justicia y que el gobierno de esa revolución merece la amistad y la gratitud de todos los argentinos. Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes indirecta o directamente vindican ese largo espacio de infamia".

Nada, pues, de andar con chicas y de jueguitos metafísicos, ahora; guarda con sostener que todos de alguna manera somos peronistas. Las cosas claras: de un lado el Mal, la masa obrera, la chusma, la roña, las alpargatas, eso que los persas llamaban Ahrimán; del otro lado, el Bien, los antiperonistas, Borges con Adolfito Bioy, eso que los persas llamaban Ormuzd.

Siempre ha constituído una fuerte tentación metafísica la de escindir la realidad en Mal y en Bien, y una comprensible tentación personal la de colocarse, el que traza la raya, del lado del Bien.

La historia y el hombre, por desgracia, son más complicados. Y aquí no más, sin ir más lejos, basta pensar que la empresa Bemberg tendría que estar del mismo lado que Jorge Luis Borges para advertir que el asunto es un poco más enrevesado que lo que pensaban los persas.

En cuanto a las causas del peronismo, el prestigioso literato no quiere oír hablar más de determinismo histórico, pues declara: "Ya que todo hecho presupone una causa anterior, y ésta, a su vez, presupone otra, y así hasta el infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita, no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión ger-

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

mánica de Inglaterra en el siglo V o la aniquilación de Cartago. Este laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentadores del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón".

Según este dictamen, en que con su habitual falta de rigor filosófico Borges confunde una serie de conceptos y en que curiosamente relega el libre albedrío a la apariencia de la vida cotidiana —de modo que para ser coherente debería pensar que sólo en apariencia somos culpables del peronismo—; según este compacto galimatías en que parece ignorar que si los hombres hacen la historia, la hacen empero en circunstancias históricas ajenas a su voluntad; según, pues, esta singular efusión filosófica, el mundo de la historia sería una suerte de caótico continente, en que nada es causa de nada, en que todo sucede al azar y por un portento concurso de casualidades: ni el Renacimiento tendría nada que ver con la irrupción de la burguesía europea, ni la decadencia económica de Europa entre los siglos VII y XII con la hegemonía mahometana, ni Hitler con una guerra perdida, ni, para qué decirlo, la revolución de setiembre de 1955 con la existencia y la corrupción del régimen peronista. Según esta extraña y repentinamente iracunda doctrina, todo en la historia sería un caos indeterminado y gratuito, sin causas ni fines, sin dirección ni sentido: el reinado de la pura contingencia.

Nada de explicaciones y justificaciones, pues: ¡leña!

Nada de simétricos y ornamentales monismos, ahora. Nada de afirmar que "todos, de alguna manera, somos Perón". En cuanto a la justificación histórica del peronismo, a la discriminación de la parte de verdad que asistió al pueblo insurrecto —aunque fuera conducido por un siniestro demagogo—, al reconocimiento de su trágico desamparo durante tantos años en quebrachales y frigoríficos y yerbales —sin que Borges se ocupara de ellos en *Sur;* en cuanto a los obreros y estudiantes que muchos años antes de Perón sufrieron cárcel, tortura y muerte por levantarse contra la injusticia social o por la enajenación de la patria a los consorcios extranjeros; en cuanto a todo eso, nada más que anatema e infamia.

Esta última palabra, tan frecuente en la literatura borgiana, es sin embargo una palabra temible y de tortuosos e inesperados alcances. Y es probable que su deshonrosa sombra alcance con el tiempo a los intelectuales argentinos que no tienen la suficiente grandeza espiritual para comprender y aceptar que todos somos culpables y que buena parte de la verdad histórica estaba con aquellas oscuras y desamparadas masas que se levantaron.

Santos Lugares, 23 de octubre de 1956.

JORGE D'URBANO

Schubert

DIGAMOS, por comodidad de lenguaje, que este es un homenaje a Schubert. Pero en verdad, un homenaje a Schubert habría que cumplirlo en otras etapas y circunstancias. Por ejemplo, cuando vamos por el campo y comulgamos con la hierba. O cuando escuchamos el incesante rumor de las aguas claras. O cuando nos enamoramos. Todas ellas serían ocasiones más justas y adecuadas de recordarlo que estas que emanan del deliberado propósito. En este tipo de reminiscencias a plazo fijo hay algo así como una solemnidad fracasada. Hay hechos y espíritus que por su propia y distintiva calidad debieran acompañarnos siempre, hasta en el trajín diario, hasta en la cotidiana existencia. Y Schubert, según se me alcanza, es uno de ellos.

He comenzado con estas palabras porque de una manera muy particular nos pueden llevar a un punto cuya comprensión es elemental e indispensable para entender a Schubert. Porque quizá nos acercara con mayor proximidad a su esencia el tenerlo entre nosotros todos los días que el festejarlo de vez en cuando. Quizás sea uno de esos magnos espíritus a los que debemos continuado acatamiento antes que espaciado agradecimiento. Quizás fuera más sano para nuestra alma vivir acompañados por él que viajar de vez en cuando para rendirle pleitesía. Es muy posible que terminámaros por comprenderlo algo si lo amáramos más en cambio de reverenciarlo tanto.

Mi propósito de ahora no es intentar un análisis, asi fuera somero, superficial y rápido, de su obra. Después de los monumentales estudios que sobre él se han hecho sería fútil y vanidosa decisión pretender resumirla en el corto espacio de un artículo. Su obra es un cosmos que no admite la radical fórmula matemática que sintetice el mecanismo celeste de su concepción. Mi proyecto es mucho más modesto y, en cierto sentido y como muchos proyectos modestos, considerablemente más ambicioso. Consiste en escribir algo con la desatinada aspiración de evocar y dibujar, con toscos y esquemáticos trazos, lo que

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

podría llamarse el perfil de su grandeza porque ella es de un carácter distinto al habitual. No tiene el relieve de la montaña imponente. Carece de la nitidez del paisaje ordenado. Ignora las fuerzas desatadas de la expresión trascendental. Es una grandeza sorprendente porque está sustentada en hechos artísticos realizados por un hombre como todos nosotros. Es admirable y casi única porque no aspira al Olimpo sino que tiene tanto peso humano que se mantiene en la tierra.

La crónica ha recogido un momento de la vida de Schubert que siempre se me ha antojado singularmente revelador de sus más preciosas virtudes y hasta probable clave para penetrar, si eso fuera posible, en algunas de sus cualidades esenciales como artista. Se cuenta que su adoración por Bethoven era tan vasta y profunda que, privado por discreción y timidez de abordar al maestro, muchas veces lo seguía por las calles de Viena a pasaba horas frente a algunas tabernas con el solo propósito de verlo salir y reverenciarlo desde lejos, en el silencio y el anonimato.

Se puede escribir cien ensayos sobre este suceso. La psicología actual ha de estar en condiciones, no lo dudo, de ofrecer un minucioso cuadro de explicaciones muy concretas y definidas sobre esa actitud de Schubert. Un psicoanalista podría extraer curiosas y quizás turbias conclusiones. Pero a mí me parece que por encima de cualquier interpretación científica sobre su reserva y cortedad de carácter, sobre sus complejos e inhibiciones, se yergue la certeza de que con un hecho de tal naturaleza Schubert se integraba en un orden al que sólo pueden aspirar los niños y los genios. Algo hay de mágico o de cuento de hadas en esa furtiva actitud de reverencia; algo hay y mucho de esa conmovedora tradición humana que, a falta de mejor palabra, definimos como humildad. Tal concentrada cantidad de admiración no puede darse sino en un espíritu cuya pureza va pareja con su elevación. Es menester poseer el candor de la infancia o el arrebato del talento para, de manera tan ostensible, convertirse en la devota sombre de un hombre. Sobre todo cuando se tienen fuerzas suficientes para convertirse en su camarada.

Esa actitud de obstinada admiración señala un rasgo muy firme de su personalidad sobre el que casi todo el mundo está de acuerdo: señala una gran simplicidad de espíritu. Pero en cuanto uno dice que Schubert fué un simple hay personas que maquinalmente suponen que fué un majadero. No bien señalamos que alguien es ingenuo hay muchos que están dispuestos a creer que pretendemos decir que es un necio. Porque uno de los pertinaces males de nuestra época, uno de los que quizás queden como particularidad de ella, es el confundir siempre la pureza con la tontería e imaginar que alguien lo suficientemente cándido

como para ser inocente tiene que ser a la vez lo bastante incauto para ser un sandio. Se nos escapa así una verdad que han conocido los santos y los poetas: la de que resulta mucho más difícil de definir un elemento que un derivado. Es más cómodo y posible describir la complicada y artificiosa arquitectura de un templo indio que la insondable sencillez de la esfera.

Como todos los grandes simples, esto es, como todos los hombres en verdad inescrutables e indefinibles, Schubert no se acomoda a nuestro habitual afán de clasificación que con frecuencia intenta encerrar el espíritu en las estrechas márgenes de una teoría. Hemos parcelado a Beethoven definiendo sus estilos y creyendo (¡oh candor de los especialistas!) descubrir sus más íntimos pensamientos. Hemos fragmentado a Mozart, como un entomólogo destroza la divina simplicidad de la mariposa para estudiar lo que ya ha dejado de ser una mariposa. Hemos dividido a Bach por períodos que tienen como mojones las ciudades que habitó, como si a un hombre se lo pudiera dividir en ciudades. Es característico y digno de parábola que el más humilde de todos, el que aparenta carecer por completo de defensas, resista hasta hoy ese pedagógico y a veces insano anhelo de sistematizar al genio, el hecho menos sistematizable del universo. Me figuro que desde el fondo del tiempo, con sus ojos casi escondidos tras las gafas del présbita, con su redondo y placentero rostro de bebedor de cerveza, Schubert nos mira atónito, entre asombrado y divertido por nuestra falta de perspicacia.

Es muy significativo que Schubert fuera, para bien o para mal y me inclino a creer a pie juntillas que fué para bien, la antítesis de lo que por acuerdo general se designa con esa vaga y comprometedora palabra de "intelectual". Hasta sospecho que no fuera hombre de gustos muy refinados, en parte por que era hijo de una familia sin intereses artísticos, en parte porque le gustaba vivir sin el compromiso que supone el cuidado de las maneras. No era un rústico, ni siquiera tosco. Sus modos de vida eran dulces y poéticos, amables y sumisos. Pero en nada se destacaba de otros millones de seres. Su vida está enteramente desprovista del fulgor propio de quien asciende en la escala de la consideración social, pero bastante cercana del gozoso desorden y la colorida excitación del que se sabe casi desterrado de esa consideración. En términos generales puede decirse que se desenvolvió sin aristas ni aparentes contradicciones. Fué, para todo lo que importe un hombre apacible, generoso, muy sensible y con los problemas propios del hombre corriente y las aspiraciones propias de un ser común.

Es tradicional presentarlo de carácter irresoluto y débil pero Schubert fué, como algunos otros, una extraña mezcla de debilidad y fortaleza. Mostró a las claras esa iluso-

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

ria paradoja del hombre que es a la vez enteramente débil y enteramente fuerte. Y conviene señalar que esa fortaleza se ejerció e hizo presente en las cuestiones fundamentales y de especial manera, en todo lo que concerniera a su arte. En esto muestra esa desbordande y ennoblecedora pasión que es el signo común de los grandes artistas: el de tomar su arte como algo verdaderamente esencial y serio, como algo sin lo cual la existencia resultaría imposible a fuerza de ser vana. En el más estricto sentido de la palabra, como algo vital.

He dicho que es muy signficativo que no fuera un intelectual porque en tal sentido a eso se debe quizás, entre otras cosas, el indicio más peculiar y distintivo de su estética. Hemos de pensar que es el músico más emparentado con la poesía romántica almena y que gran parte de los poemas que puso en música viven hoy en nuestro recuerdo gracias a esa única y decisiva razón. Su proximidad espiritual con el lied, del que resultó el más eminente maestro, lo acercó a la obra poética de sus contemporáneos. Eligió entre éllas algunas cosas excelentes y otras insignificantes. No tuvo, de ningún modo, la intuición firme y el gusto literario sin fallas de Schumann, por ejemplo. Antes bien, comentó versos de gran calidad y de escaso valor. Por supuesto no fué un iletrado pero tampoco un esteta a la manera de Hugo Wolf, un profundo psicólogo a la manera de Brahms, un exaltado sin freno a la manera de Mussorgsky o un refinado minucioso del tipo de Debussy. Pero de todos, fué el más músico. Tomaré un ejemplo para aclarar esta idea y sostener la opinión.

Para Schumann tanto como Ravel, tomando términos muy distintos y casi antagónicos, encontrar un poema que fuera también una obra de arte no sólo fué un deseo sino una necesidad. Sus métodos de trabajo y objetivos estéticos exigían que cada palabra encontrara su integral definición sonora, que cada idea tuviera su comentario propicio y que cada frase se ensamblara en la unidad de la obra como verdadero derivado y complemento de la poesía. La música, en estas condiciones, es como una prolongación de las resonancias sensibles del poema y de su profundidad. En consecuencia, la calidad del texto se impone como una necesidad a priori, como una exigencia de primordial importancia porque, expresándolo de un modo un tanto alegórico, es la masa de la que está hecha la obra musical. Hugo Wolf, para señalar otro ejemplo que importa un panorama distinto pero bien definido, trabaja sus lieder como el orfebre, o mejor aún, como uno de esos infatigables artesanos del mosaico bizantino, empeñados en la mística tarea de hacer que la unidad surgiera de una pluralidad de menudas proporciones. En ambos casos, con ser tan diversos, se mantiene el propósito esencial: la fusión de las correspondencias psicológicas, emocionales y estéticas de la poesía con el calor y la sugerencia del sonido ordenado y coherente. Era, por decirlo así, un verdadero juego de transmutaciones y me siento tentado a señalarlo como un arte de microcosmos.

En Schubert, el problema es total y radicalmente distinto porque en su caso lo que cuenta es el impulso lírico que surge de la totalidad de un poema como punto inicial para su propia labor. Para él la poesía era un estímulo, no un objetivo. La forma de la canción se le aparecía aún antes de que indagara en el significado de las palabras. Ajustaba no sólo correctamente sino de manera admirable el caudal del texto con el caudal del sonido, pero eso gracias a su intuición más que a la reflexión. Ni duda cabe que prosódicamente sus lieder son perfectos. Pero de todos los grandes músicos que se han servido de la poesía para crear, es su caso el único en el que se puede prescindir, en última instancia, de la inteligencia del texto. Cuando ignoramos el sentido del mismo, la obra sigue apareciendo fresca y sin debilidades. Por eso, es el más universal de todos ellos. Por eso, he dicho antes, es el más músico.

Al respecto y con el propósito de definir el caso, es característica la historia de su encuentro con las poesías de Müller. La anécdota es muy conocida pero vale la pena referirse a ella porque ilustra con claridad esa singular aptitud de Schubert, esa especial capacidad que tenía para captar la esencia poética o el ímpetu lírico allí donde estuviera escondido, no importa en qué ínfimas dosis. Una tarde que esperaba en la casa de un amigo el regreso de éste, cayó de manera casual entre sus manos, quizás hurgando en la biblioteca, quizás sobre una mesa o un sillón, a menos que no se se lo haya entregado un angel, un volúmen de versos. Wilhelm Müller los había escrito en ocasión de la puesta en escena en una casa privada de una comedia llamada "Rosa o La bella molinera" y en donde, por significar "müller" en alemán "molinero", había sido designado para interpretar el personaje central. Más tarde y animado por el éxito mundano obtenido con ellos los incluyó en un volúmen que recogía otras expresiones de su estro, publicado con el romántico y desesperante título "Setenta y dos poemas extraídos de los papeles dejados por un tocador ambulante de corno de caza". Es posible que Schubert no haya tenido siquiera tiempo de leer la mitad del libro antes de que el afán de creación lo golpeara. Cuando a la mañana siguiente recibió la visita de su amigo, dispuesto a recuperar el volúmen, Schubert pudo leerle al piano y cantar tres lieder ya terminados sobre las poesías de Müller. Nada había en ellas que justificara su alto destino. No era el patético acento de un rapsoda helénico, la furia del Ariosto, la magnitud apocalíptica del Dante, la ternura infinita de San Francisco ni la olímpi-

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

ca perfección de Goethe. Eran versos, bien construídos, mas convencionales que convincentes. Pero bastó que evocaran en Schubert una atmósfera cálida para trocarse en un ciclo de veinte canciones inmortales.

Un crítico francés ha dicho con agudeza y elegancia nacionales, que para Schubert lo que cuenta no es el texto sino el pretexto. Intuyó con vívida certeza la solución de la antigua disputa sobre la correspondencia entre la palabra y el sonido. Apenas es menester declarar que se abstuvo de teorizar como Gluck o como Wagner y estoy convencido que le hubiera espantado la sola idea de aparecer como un innovador. No polemizó como Debussy, ni se angustió como Scriabin. Con la robusta sensatez de un paisano y la increíble fecundidad de un elegido compuso seiscientos treinta y cuatro lieder que dan la respuesta a quien quiera interrogarlos.

Alrededor de este punto se levantó una de esas controversias muy propias de los musicólgoos que a veces son gentes de gran penetración teórica y escasa comprensión humana. Muchos son los que han censurado, en uno u otro tono, esa innegable y patente indiferencia de Schubert ante la selección de los textos de sus lieder, porque si bien es cierto que comentó a poetas tan elevados como Goethe y Klopstock, también es cierto hasta la última coma que comentó a Craigher y Schubart, ambos, versificadores de tercer order. Multitud de razones pueden alegarse contra esa debilidad o falla, como quiera designársela. Innumerables argumentos se pueden invocar para atacarla. Mil pequeños reparos y minúsculas reservas pueden hacerse sobre ella. Pero algo hay que es decisivo y corta de raíz con toda discusión. Y ese algo está del lado del músico, porque lo que de alguna u otra manera siempre deja por decirse es que todos compartimos, como en una secta secreta, el vivo y por lo que parece audaz pensamiento de que aún los versos de "Margarita en la rueca" habiendo sido abominables, aún hubiera tenido Schubert fuerzas para hacer con ellos un gran lied. De alguna parte de su violenta e inacabable inspiración hubiese extraído los medios para rodear algo mediocre con una obra maestra.

La aparición de Schubert como compositor coincide, y no por azar según pudiera establecerlo un análisis del problema, con el estallido de la poesía lírica alemana. A un tiempo y por modo asombroso se hizo un descubrimiento que llenó de pasmo y mantuvo las almas en un suspenso poblado de gozo. De pronto y como un cegador relámpago se descubrió que la naturaleza y lo popular eran dos grandes temas poéticos de inagotables sugerencias. Allí donde hasta entonces se había creído que era todo insípida realidad, se percibió que todo era encantado. Allí donde se conjeturaba que sólo existían cosas vulgares, se encontró que acaecían las más insólitas. El mundo de los sueños y el maravilloso país hechizado no estaban más lejos que el próximo bosque. Shangri La estaba en la puerta de cada casa de pueblo. Y el alma más atrayente y el ser más interesante estaban tan próximos como el hombre más cercano.

Por los caminos sombreados de Alemania y en viaje que tenía mucho de peregrinación, Herder recogió el testimonio de viejas poesías que cobraron nueva vida, mientras Goethe recorría la Alsacia, su valles y sus montes, en busca de vestigios de ese pasado que se mantenía vibrante y cauteloso desde la Edad Media, escondidos en las capas más profundas de la sociedad. Los tesoros del arte popular estaban, como el tesoro del cuento, enterrados en la tierra.

Junto con las baladas de los caballeros andantes se recogieron los cantos de las aldeas y de las ciudades. Junto al poema del pastor se retuvo el del poeta. Afloró de pronto y en todo su esplendor un asunto que tiñó de vivos colores, la totalidad del arte romántico.

Los dos grandes temas poéticos a que he aludido, lo maravilloso y lo real, están representados en el terreno de la música germana por los dos compositores que inician en el siglo XIX el gran período romántico: Weber y Schubert. El primero se reservó lo mágico, quizás porque encontró que nada hay de más artístico que la imaginación. El segundo se refugió en lo popular, porque percibió que nada hay de más artístico que el hombre. Mientras Weber se ocupaba de tejer las argucias de Gaspar, de fundir balas hechizadas y de perseguir entre silfos y duendes a la pálida luz de la luna la escurridiza figura de Puck refugiándose en las ramas del bosque, Schubert, desde un plano infinitamente más modesto, se ocupaba de las desgraciadas aventuras de un molinero o se complacía en la ternura de un paisaje rural. Sin duda había en Weber un fuerte elemento de originalidad, pero en Schubert hay como un rapto de eternidad. No se trata de que lo de Schubert es música de otro género y superior, quizás, como dijo un gran inglés, se deba a que lo de Weber es otro género e inferior de religión. Ambos definen las posiciones extremas del romanticismo y entre ellas media la misma diferencia que existe entre las cosas que debemos recordar y aquéllas que no podemos olvidar.

Este aspecto de la eternidad de Schubert está muy conectado con otro que siendo muy concreto se le ha escapado, por lo que sé, a los críticos. Me refiero a su universalidad. De continuo topamos con excelentes estadísticas que reflejan en cierta medida la inclinación de las gentes hacia tal o cual compositor, hacia tal o cual género o forma musical. Rara vez figura en ellas Schubert y cuando está presente lo encontramos en un lugar remoto, hacia el final de una larga lista de nombres ilustres cuyas obras se escuchan en los conciertos. Sin embargo es-

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

toy persuadido de que si en verdad Occidente ha producido un músico al que pueda llamarse, en el estricto sentido de la palabra, universal, ése es Schubert. Los ecos de esta magna e increíble popularidad no hay que ir a buscarlos en los teatros y en las salas públicas. Se encuentran diseminados en las masas de las gentes y en el interior de los hogares. Su obra tiene, como pocas, ese signo indiscutible de los productos artísticos que todo el mundo acepta y que están destinados a vida perenne: el de haber sido anónima aún en tiempos en que todavía vivía su autor. Gentes para las que la música es terreno ignorado, conservan en el fondo de su memoria una melodía de Schubert. Es posible que se encuentre en ese lugar encantado de la subconciencia, en ese desván de los recuerdos donde se almacenan los restos de la infancia, entre esfumadas visiones de juguetes y rostros fugitivos. Será posible acaso que la haya olvidado por años, pero bastará que alguien la murmure a su oído para que surja con un fondo de nostalgia y extrañas asociaciones. Positivamente la llevamos adentro y hace parte de nuestras vidas, como las canciones de cuna o las palabras de las primeras plegarias. Por eso figura tan poco Schubert en las estadísticas. Se puede catalogar conciertos, pero no se puede catalogar conciencias.

Y por este camino llegamos a la cuestión central, a la condición típica y singular del arte de Schubert. Aparte la música, la pasión dominante de su vida fué la amistad. Ignorado de sus contemporáneos, desconocido por su ciudad natal a la que tanta fama dió, le bastó sentirse en compañía de amigos para ser feliz. Frente a un buen vaso de cerveza o de vino nuevo, cuanto más grande mejor, rodeado de gentes a quienes quería, se sintió en el centro mismo de su dicha. Rara vez en la historia alguien ha pedido tan poco y ofrecido tanto. Las calles de Viena e infinidad de tabernas y cafés vieron pasar a menudo esa farándula alegre entre los que iba mezclado un genio. Para ellos fueron las primeras audiciones, la confesión de todos los proyectos, las discusiones sobre su arte. "Schwammerl" lo habían apodado, "honguito" y siempre me he preguntado si Mayhofer, o Vogl, o todos ellos imaginaron lo bien que le venía este nombre que evoca algo frágil, humilde, espontáneo y físicamente tan perecedero.

Es posible que lo que voy a decir ahora constituya una experiencia demasiado personal como para intentar una generalización en su torno, pero me parece que hasta en sus obras de mayores proporciones, hasta en sus sinfonías y misas, para no mencionar la música de cámara, la música de Schubert tiene un carácter que le es tan propio como ineludible: la intimidad. Es tan íntima como el crepitar del leño en el hogar y como el fuego puede ser tan difundida. Puede resultar tan jovial y alegre como la llama y tan melancólica y nostálgica como las brasas. Pero tanto su regocijo como su congoja tienen una directa calidad, una natural manera de ser que se apropia de nosotros y nos hace participar de ella. Es imposible sentirse objetivo ante Schubert, es quimérico permanecer frente a él como espectador, escrutando sus reacciones. A poco de andar en su compañía, en esa indestructible camaradería que continuamente propone, uno advierte de pronto que hace parte de ella. Con mucho de maravilla uno puede descubrir que se ha ubicado sin reflexión en el círculo de sus amigos y que de un momento a otro nos dedicará una canción. Y para colmo de pasmo y como acontece con los fenómenos primarios y verdaderamente originales, se puede advertir que para ese tránsito y para ese ingreso no es menester pasaporte ni preparación adecuada.

Schubert muestra de manera patente algo que nuestra época considerará como una contradicción muy grande y de la que, sin embargo, tantas enseñanzas podrían extraerse en beneficio de los artistas jóvenes. Siendo casi un adolescente abandonó todo régimen social organizado estrictamente para entregarse a una vida que en sus contornos exteriores y superficiales calificamos de bohemia y que fué en el fondo uno de los primeros y más heroicos intentos de un músico por vivir de su arte. Pero lo que aquí interesa señalar no es ese aspecto revolucionario sino que, habiéndose apartado deliberadamente del orden y la seguridad confortable de una vida respaldada y a cubierto de contingencias económicas, habiendo elegido la libertad frente al empleo, la independencia frente a la sujeción y la autodeterminación frente al sometimiento, comenzó, desde ese mismo instante, a trabajar como si hubiera estado sometido al más ominoso régimen, a la más despiadada disciplina. El artista que paseaba por el Prater sus ocios al parecer infinitos, que siempre estaba presto para una excursión campestre o para tocar el piano en los salones donde se danzaba, el que se sumía por horas en el más discreto rincón de la taberna y permanecía en tenaz y tenso silencio detrás del humo de su pipa mientras sus compañeros agitaban el aire con la chanza o la súbita gravedad de la polémica doctrinal; el que todos estaban dispuestos a tomar como el menos regimentado resultó que era el más laborioso. El que más facilidades tenía es el que compuso con mayor regularidad y empeño. Tres semanas antes de morir, a los treinta y un años de edad, aún estaba en conversaciones para tomar lecciones de contrapunto y mejorar su gramática. Todavía no estaba seguro de que sabía lo necesario o de que hacía lo indispensable.

En el último día de su vida realizó lo que, desde el punto de vista humano, es tan penetrante como para tener categoría artística. Como si fuera un obsesionante *leit motiv*, reiteración porfiada y tenaz de un tema

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

único, antes de morir pronunció el nombre de Beethoven.

Su último pensamiento fué para recordar y afirmar lo que había significado su más apasionada e irrenunciable admiración. De entre los vapores de su aletargada conciencia floreció en sus labios lo que había representado el ideal de su vida entera. Es el más hermoso lied que compuso.

Interpretando sus deseos, los amigos consiguieron un pedazo de tierra, tumba de por medio, en el cementerio donde reposaba Beethoven. Pero hay ciertos designios, muy secretos, que están por encima de la mejor voluntad. Cuando los restos de Beethoven se trasladaron al cementerio de Viena donde ahora se encuentran, Schubert fué colocado junto a él para que así la eternidad los reuniera como ejemplo para los mortales. El pobre músico que nunca había tenido un éxito entró en la gloria acompañado por uno de sus pares.

JORGE ARÁOZ BADÍ

Panorama Musical

ESTA es una tímida versión de sesenta días de conciertos en nuestra ciudad. Como no se sabe aquí si todos los lectores de esta nota son oyentes de música —como ni siquiera se pretende que lo sean— el método que se aplica no tiene los misterios de la zalamería, ni el insufrible y comercial ejercicio de la enumeración o la estadística, ni la sospechosa impiedad del brulote. Por encima de su móvil crítico y supuestamente didáctico, de entrada, esta nota —como los cartelitos que decoran el interior de nuestros tranvías— advierte a los señores pasajeros que, en lo posible, se tratará de que las cosas, lleven aquí el nombre que les conviene. El ansioso título de "panorama musical" que hemos conseguido encaramar sobre el lomo de estas páginas, tendrá que defender su destino de posibles sustituciones. Por eso, intentaremos no confundir la palabra *concierto*, que sirve para designar un hecho que se produce en nuestra ciudad dos o tres veces por día, en cuanta sala se encuentra disponible, con la palabra *música*, que da nombre a un fenómeno cada vez más ocasional y extraño entre nosotros. Confidencialmente, estas líneas han sido escritas por un hombre que eligió el ineficaz oficio de crítico y que, después de muchos años de ejercitarlo, ha terminado por cansarse de comentar muchos conciertos y muy poca música. Así pues, las omisiones que aquí se registren podrán ser muy abundantes, pero ninguna de ellas habrá de ser involuntaria. Y únicamente, el lector podrá ver convocadas aquellas circunstancias que, de un modo u otro, justifiquen con razones estéticas y cualitativas —y no meramente cuantitativas— el hecho de que se hable de estos dos últimos meses de música en Buenos Aires.

Nuestra creación musical, enfocada como panorama, se parece mucho a esos divulgados retratos de Evaristo Carriego, en que el poeta aparece guarnecido con su mejor

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

traje. En esencia, a pesar del flamante adorno, sigue pareciendo joven, orgulloso y pobre. Así es nuestra música. De ahí que cuando en medio mismo de ella se registra un acontecimiento que la enriquece, cuando se tiene la sospecha de que empiezan a recorrerla vientos nuevos, todos quieren asomarse a ella para sentir batido el rostro, para sentir en toda su plenitud, el sabor de felicidad que producen las circunstancias menos esperadas, más sorprendentes.

"Bodas de Sangre", la ópera de Juan José Castro, es uno de esos acontecimientos a los que ya sostiene la confirmación popular. Más de una vez, ante el silencio de las agencias telegráficas cegadas en nuestras fronteras para su nombre, el oyente argentino se habrá preguntado qué hacía Juan José Castro en otras tierras, mientras nuestros compositores "consagrados" que habían quedado aquí, cubrían su inoperancia con el taparrabos de doce años de tiranía que —según decían— les hacía imposible el trabajo cuando no les hacía imprescindible la colaboración y la adulonería. Los inquietos, que lograban leer entre líneas o que vivían a la caza de filtraciones, sabían de su trabajo sin desmayos y de su paso nervioso por los medios musicales más importantes del mundo, bien pialado por la voluntad creadora que siempre lo ha distinguido y abriendo huella profunda en todos los públicos que lo enfrentaban. Intensamente, lo confirma ahora esta obra, que lo delata como el primer argentino que logró dar solución al problema de la ópera.

"Bodas de sangre", no es sólo la primera ópera importante escrita por un argentino; es además, una obra que se ubica entre las grandes creaciones dramáticas contemporáneas, porque ha conseguido fundir en la misma esencia de la música, dos elementos que son demasiado exclusivos del teatro: el sentido de lo lírico con el sentido de lo trágico. Por eso, la criatura elaborada por Juan José Castro, no consiente en ningún momento la falta de una estrecha colaboración con el drama de Federico García Lorca; su esquema está diseñado sobre el verdadero clima que recorre la obra del poeta granadino que, a través de uno de los estilos más imponentes que haya ejercido el ingenio español contemporáneo, retorna con "Bodas de Sangre, a la más noble tradición dramática.

En ese regreso a la edad de oro del teatro que le proporciona las formas purificadas, Federico García Lorca aporta su profundo sentido de la tragedia como cosa presentida e inminente; el aliento y el frenesí de una pasión biológica que envuelve a los hombres y a la tierra; la felicidad con que alcanza a combinar el deliberado juego secreto entre el odio y el amor y sobre cuyas cabezas se mantiene pendiente la muerte, la muerte a plazo fijo. Precisamente, el mérito de Juan José Castro, reside en el hecho simple de haber pensado el clima de su música, en función de esos rasgos conceptistas de la obra de Lorca, y de haber evitado las referencias a un supuesto pintoresquismo o color local, que decididamente, son elementos extraños a la esencia de "Bodas".

Pero su música no es oscura; sigue paso a paso el verso y la prosa de Lorca, proponiéndose uno de los problemas más arduos que le están reservados a un compositor: el de hacer cantar uno de los textos más difíciles de integrar en una línea de continuidad; un texto cuya base es esencialmente rítmica, sometido a ininterrumpida oscilación de tonalidad, a bruscos descensos y a agudos picos. Y es este excesivo respeto por la letra y la acción preparada por Lorca para la escena, lo que llevó a Castro a enfrentarse con una cuestión que siempre se le plantea a un compositor de ópera: la de la relación entre el tiempo teatral y el musical. Salvo la escena del bosque, cuya duración es excesiva y cuya exigencia de un corte es imprescindible, el resto de la obra presenta un ritmo teatral sólo posible de conseguir, merced a un acabado estudio del problema y de una concentración musical que conduce derechamente a la aspiración de todo músico que vive estos tiempos: la síntesis expresiva.

El estreno mundial de esta ópera cuya responsabilidad recayó sobre el Teatro Colón, constituyó uno de los compromisos más azarosos con que se vió enfrentada esa institución en lo que va de la actual temporada. Para su realización, fueron convocadas figuras extranjeras y elementos locales.

Marina de Gabarain, mezzo-soprano española que hacía su presentación ante nuestro público, fué eficaz en un sentido de su labor y absolutamente inoperante en el otro. En efecto: desde el punto de vista escénico produjo una "Madre" con rasgos delineados categóricamente y con gestos parcos y mesurados. Fué una gran caracterización... mientras no cantara. Porque su voz adolece de falta de amplitud y de vigor interno. Es una voz que no llega como elemento directo y de esto pueden dar cuenta los espectadores ubicados más atrás de las primeras filas. Las características tan particulares de esta obra, hicieron que los aficionados esperaran la ocasión de "La Cenerentola", donde se suponía, las cosas cobrarían un aspecto más optimista. Craso error. "La Cenerentola" pasó, Marina de Gabarain agitó el pañuelo de la despedida y nosotros estamos como al comienzo.

Lo mejor de la versión estuvo en manos de Virginia Castro, soprano uruguaya y de Sofía Bandín, argentina. La primera realizó una "Novia" de perfiles reales, poéticos y profundamente emotivos. La segunda, como esposa de "Leonardo", no hizo más que reeditar actuaciones anteriores que la señalan como una de nuestras cantantes dramáticas más expresivas.

Los papeles masculinos depararon

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

una experiencia desoladora, cuando no marginaron lo paródico. Marcos Cubas como "Leonardo", Renato Sassola como el "Novio" y, curiosamente, Angel Mattiello como el "Padre", fueron ventajosamente superados por sus compromisos. La escena impresionó como un producto de la más legítima experiencia teatral; no es extraño a este hecho el de que sus hilos hayan sido movidos por Margarita Xirgu. Quizás ella misma no pudo evitar la inclusión de los bailes (preparados por Michel Borowsky) que se mantuvieron constantemente alejados de, lo que por general anuencia, la gente conoce por "buen gusto".

Finalmente, el gran papel estuvo reservado a la orquesta estable del teatro, que muy pocas veces ha sonado como en esta obra. De tanto en tanto, es bueno comprobar que, detrás de cada uno de los instrumentistas que trabaja en el foso, hay una alta conciencia artística. El homenaje de esta actuación, no podía ser sino para Juan José Castro, quien tomó en sus manos la tarea de conducirla, en una de las experiencias operísticas más importantes porque hayan atravesado los argentinos en los últimos tiempos.

Increíblemente, el azar ha obrado en la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Ultimamente, sus actuaciones estaban compuestas de brevedades o de arbitrariedades. Se la destinaba a los más diversos usos. Una ópera de un acto aquí, un concierto allí, un festival de música popular un día, un ciclo de música al aire libre otro; en fin, una actividad que obligaba a hablar de su destino como de algo demasiado incierto; demasiado paradójico para una orquesta. Alguien escribió que le hacía falta un método de trabajo continuado y sin pausa; un crítico ofreció una convincente cantidad de argumentos en favor de la transformación de esta orquesta, en un gran conjunto "pops" a la manera de los que en Estados Unidos hacen las delicias de la temporada de verano en base a programas compuestos por páginas populares; otro afirmó que la Orquesta Municipal no podría subsistir, y así de seguido.

Algún tiempo después de estas discusiones en torno a los problemas de su vida, los oyentes que acaban de escuchar a esta orquesta en su reciente ciclo bajo las órdenes de Lorin Maazel, pueden sonreír satisfechos: la Sinfónica Municipal goza de buena salud. Y a estas horas, el motivo de su recuperación no debe ser un secreto para nadie. Seis conciertos supone mucho trabajo de ensayo bajo las mismas manos. Y cuando estas manos están movidas por una aguda mentalidad artística, cualquier tratamiento puede tener el éxito asegurado.

Lorin Maazel es un director muy joven que, a través de un método de trabajo muy simple, sorprendió a nuestros aficionados y a nuestros especialistas. Sus resultados alcanzan una alta calidad; pero no son resultados logrados a través de una técnica fabulosa, ni de una personalidad autoritaria, ni de una enorme experiencia. Sencillamente, los suyos son resultados de una clara inteligencia, puesta al servicio de la interpretación. Desde luego, su mecánica no es despreciable ni sus conocimientos son escasos. Pero lo más interesante de su trabajo es el criterio con que enfoca las obras que tiene entre manos. Y esto sí, ya pertenece a la gran tradición de jefes de orquesta. Es el criterio según el cual, el brillo exterior vale nada más que como cosa exterior; el virtuosismo como medio y la técnica como recurso. Lo que importa, es la médula del asunto que se trata. Por eso, sus versiones no son excepcionales; son, más que otra cosa, verdaderas. Y para la música, ya es bastante.

Un par de conciertos dirigidos por Carlos Chavez al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, de gran interés informativo aunque de escaso interés musical; el cielo integral de los Cuartetos de Beethoven, que el Cuarteto de la Asociación Wagneriana acaba de realizar en el Odeón, con una alarmante indiferencia del público que, una vez más, se mantiene ausente o se entera demasiado tarde de los hechos importantes que se producen a su alrededor, y una fabulosa cantidad de pianistas —la artillería de nuestras temporadas— completan un panorama que puede quedar como testimonio de una actividad intensa. Hasta qué punto esa cantidad indiscriminada deja saldos favorables para la cultura de nuestro oyente, se deja ver en un medio donde se habla mucho de música pero se la escucha muy poco.

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

JUAN PEDRO FRANZE

Discos

GIUSEPPE VERDI: *Don Carlos*. Drama lírico en 4 actos; libro de Méry Du Locle, versión italiana de Antonio Ghislanzoni, basado en "Don Carlos, infante de España", drama de Friedrich von Schiller.

Felipe II	Boris Christoff
Don Carlos	Mario Filippeschi
Rodrigo	Tito Gobbi
El Gran Inquisidor	Giulio Neri
Isabel de Valois	Antonietta Stella
Princesa de Eboli	Elena Nicolai

Plinio Clabassi (Un monje), Loretta di Lelio (Tebaldo), Paolo Caroli (Conde de Lerma; Un heraldo real), Orietta Moscucci (Una voz celestial).

Orquesta y coro de la Opera de Roma.

Director: Gabriele Santini.

Entre las numerosas producciones de Verdi, "Don Carlos" no fué jamás una de las más difundidas. No pudo rivalizar en la predilección del gran público con "Rigoletto", "Il Trovatore", "La Traviata", ni con "Aída" y "Otello", pero constituyó siempre una de las composiciones preferidas para los gustadores de un arte más refinado, más problemático, menos directamente teatral. Y eso que a "Don Carlos" no le falta "teatro" ni situaciones de gran despliegue escénico. Lo que sucede es que la esencia de "Don Carlos" radica más profundamente en la evocación psicológica que en el relato anecdótico. Ninguna otra obra del más gran operista del siglo XIX contiene una tan inquietante sugestión, una tan maravillosa concentración. Encima de esta estupenda partitura podría ponerse como lema "La parábola musical del dolor humano", pues a través de toda ella resuenan en infinitas variaciones el do-

lor y el ansia en sus más recónditas manifestaciones, revestidas de una austera dignidad artística.

Creada para la Opera de París, donde fué estrenada en 1867 —vale decir en pleno auge de la herencia de Meyerbeer—, no pudo faltar el elemento espectacular, la pompa de la entrada triunfal, ni los vistosos y abigarrados oropeles de la "tragédie lyrique" romántica, pero ellos no llegan a ser sino elementos puramente exteriores, pasajeros, sin gravitación para la verdadera esencia de la obra. Aun cuando los libretistas han introducido variantes en el original del drama de Schiller (suprimiendo lisa y llanamente el personaje del duque de Alba, y modificando el final), vibra a través de la partitura aquel clima de cálida humanidad, de idealismo, de dolor y de lucha entre obligación y deseo, que hace que el falseado relato histórico de Schiller siga siendo una de las más notables producciones del teatro universal. Y creo que esa coincidencia con Schiller es más consecuencia del lenguaje musical de Verdi que de las situaciones escénicas previstas por los libretistas. Además, Verdi pone aquí de manifiesto aun en mayor grado que en otras obras suyas su tan saludable sentido de la síntesis que no todos los compositores del siglo pasado poseyeron. Nada es redundante en esta partitura; todo está en su justa medida: y eso que "Don Carlos" es una ópera larga y en ella no faltan ni la gran escena dramática (entre Felipe y Rodrigo o la del rey con el gran inquisidor), ni la tierna y sublimada romanza (valgan como demostración de ello el famosísimo aria de Felipe II, la escena de la muerte de Rodrigo y la maravillosa romanza de la reina en el último cuadro), ni tampoco el monólogo "presque patéthique" de gran efecto (así el gran aria de la princesa Eboli). En ninguna otra de sus obras del período central (excepción hecha del "Simone Boccanegra", otro milagro dramático siempre un poco olvidado) Verdi ha procedido con tanta lógica en la conducción de los elementos musicales, empleándolos con mayor economía. Obra que cuanto más se la oye más entusiasma, este himno a la lealtad, a la libertad y a la amistad (el único tema-guía es el del dúo de la amistad de Carlos y Rodrigo, que reaparece varias veces), significa una de esas sublimes realizaciones músicodramáticas que hacen que el convencional mundo de la ópera se convierta en un ejemplo de verdadera manifestación humana a la par que artística.

La versión, distribuída en una excelente reproducción local por Discos Angel, cuenta entre las mejores grabaciones operísticas de los últimos tiempos. Tratándose de una ópera eminentemente de "ensemble" y con un marcado carácter sinfónico (¡cómo vibra constantemente en múltiples matices la orquesta en esta partitura!), lo que más gravita es la magnífica conducción de Ga-

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

briele Santini, que evidencia una inmejorable comprensión del estilo. La orquesta y el coro de la Opera de Roma le secundan con toda eficacia. Entre los solistas destácanse en primer término Tito Gobbi (Rodrigo), cantante de medios más persuasivos en la interpretación que en lo puramente vocal; Boris Christoff, que confiere acentos vigorosos y contornos precisos al sombrío Rey; y Giulio Neri, sonoro Gran Inquisidor. Mario Filippeschi afronta la dificultosísima parte del protagonista —no tiene ninguna escena o romanza solista y carece por lo tanto de fáciles medios para un éxito directo— y sale airoso de la prueba, aun cuando no todos los medios por él aducidos son totalmente acertados. Una tendencia hacia el sollozo destruye por momentos la uniformidad en la línea de canto. Antonieta Stella luce sus grandes condiciones naturales y suple con la frescura de su magnífico órgano vocal la ausencia de una verdadera técnica. Elena Nicolai realiza una espléndida Eboli, plena de efectivo dramatismo, con segura musicalidad aplicando su amplia voz con acierto.

Los parciales inconvenientes atenuados además por la seriedad musical y el uniforme concepto estilístico puestos de manifiesto por Santini, en nada disminuyen la excelencia de la presente versión que es de las que hacen época. Bienvenida pues y tanto más por cuanto ninguna falla técnica —ni la más leve— empaña la sonoridad a lo largo de 8 faces.

(Angel LPC 11787/11790; cuatro discos LP de 30 cms.).

ERNEST CHAUSSON: *Concierto en Re mayor, op. 21 para piano, violín y cuarteto de cuerdas.* Por Yehudi Menuhin (violín), Louis Kentner (piano) y el Cuarteto Pascal de la Radiodifusión Francesa (Jacques Dumont, Maurice Crut, Leon Pascal, Robert Salles).

No quiero dejar pasar esta oportunidad para confesar una vez más mi admiración por Ernest Chausson, el más relegado y olvidado de los modernistas musicales de Francia. Salvo su "Poème" para violín y orquesta y algunas de sus canciones, pocas de sus obras gozan de difusión, lo que en el caso de casi todas ellas es verdaderamente de lamentar. Muy pocos de los músicos que median entre Franck y Debussy han tenido una conducta artística tan íntegra y han resultado tan inmensamente provechosos para el devenir de la música francesa como Chausson. Tanto más por cuanto su obra ofrece una unidad de concepto, un lenguaje sutil y noble, una técnica madura y un clima sonoro colmado de melancólica nostalgia, reunidos con una severa disciplina estilística y un invariable sentido del buen gusto más refinado.

El Concierto op. 21 fué creado entre 1889 y 1891 y estrenado en Bruselas por Ysaye, Pierrot y el cuarteto Crickboom en 1892 y pertenece por lo tanto a la época de mayor madurez de Chausson, ubicada a su vez en el punto culminante de la evolución del renacimiento de la música francesa, en el que participa además prácticamente como secretario general de la Société Nationale de Musique. Esta admirable obra resume un ensimismado carácter caviloso, una melancolía armoniosa y pundorosa, de contenida emotividad, pero de genuino sentimentalismo. De un sentimentalismo siempre refrenado por una distinción innata. El más bello fragmento del Concierto es el segundo movimiento —el "Siciliano"—, en el que fluye casi ininterrumpida una suave melodiosidad, y predomina un maravilloso lirismo, de la más auténtica estirpe francesa. Los otros tres movimientos no son menos bellos y evidencian el alto grado de perfeccionamiento que Chausson había alcanzado en la aplicación de siempre cambiantes ideas sonoras dentro de una férrea unidad conceptual.

La interpretación a cargo de tan eximios intérpretes como son Kentner, Menuhin y el excelente Cuarteto Pascal no puede ser más fidedigna y más brillante. Es un ejemplo de música de cámara de la más depurada esencia, conjunción de ejecutantes de una capacitación insuperable supeditados mutuamente a celebrar una notable creación musical. La reproducción local y la presentación del disco son altamente meritorias.

(Angel LPC 11798; un disco LP de 30 cms.).

GIUSEPPE VERDI: *Aida.* Opera en 4 actos; libro de Antonio Ghislanzoni.

Aída	María Meneghini Callas
Radamès	Richard Tucker
Amneris	Fedora Barbieri
Amonasro	Tito Gobbi
Ramfis	Giuseppe Modesti

Nicolás Zaccaria (El faraón), Franco Ricciardi (Un mensajero), Elvira Galassi (Una sacerdotisa).

Orquesta y coro del Teatro Alla Scala de Milán.

Director: Tullio Serafín.

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

"Aída" es un punto de referencia, una obra clave para la historia del teatro lírico. Su estreno en 1871 significó, además de un hecho histórico (pues se trataba de la inauguración del Canal de Suez y de la Opera de El Cairo), un momento especialmente brillante para la hegemonía de la ópera italiana y dentro de ella del predominio del genio de Verdi. Y además marcó un triunfo apoteósico para el compositor, cuyas obras anteriores —y "Don Carlos" entre ellas — no habían logrado unánime adhesión de público y crítica. "Aída" fué de tal modo un acontecimiento y lo sigue siendo, con indisminuída fuerza juvenil, hasta nuestros días. Pocas obras pueden, como ella, reclamar para sí una fama tan indiscutida.

La nueva grabación, efectuada en el famoso teatro de Milán, no alcanza el plantel excelente de cantantes ni las óptimas condiciones artísticas de otras grabaciones anteriores. Conspiran en este aspecto en su contra voces no totalmente maduradas, ni relevantes, como así la del tenor Richard Tucker y la del bajo Giuseppe Modesti. Tucker hace evidentemente un esfuerzo y su línea de canto no posee elasticidad ni brillo. Modesti es seguro, pero le falta la sonoridad pastosa que se impone en la parte de Ramfis. Fedora Barbieri tiene muchos momentos de gran acierto —ante todo en el segundo acto—, pero tampoco guarda una uniformidad de concepto vocal, decayendo sensiblemente en la gran explosión dramática del cuarto acto. Tito Gobbi es el cantante que mejor se desempeña y cautiva en sus dos pasajes del segundo y tercer acto por una voz muy cálida. María Meneghini Callas afronta con comodidad la parte de Aída. Claro que ella, que reclama para sí el título poco frecuente de soprano "assoluta", se tiene que sentir más cómoda aquí que por ejemplo en "Lucía". ¿Pero es realmente 'bel-canto' lo que ella brinda a lo largo de los cuatro actos? ¿Es verdaderamente un gran concepto vocal lo que suena a través de su interpretación? Hay muchos momentos acertados, pero en muchos otros puede notarse más la presencia de cómodos trucos que la de una verdadera línea de canto. Sin duda, la Callas brinda siempre algo inaudito en todo lo que hace, ya que tiene una voz de una extraordinaria amplitud y agilidad, pero no siempre ese algo inaudito coincide con un verdadero canto artístico. Ante todo sorprende la desigualdad de timbres según registros que Callas pone en juego invariablemente. Por otra parte hay musicalidad y estilo, el que —a mi modo de ver— es muy genuino.

Pero, al hablar de estilo, estamos en realidad en otro terreno. Y es el que concierne a Tullio Serafin. Es una inmensa suerte que este veterano conductor orquestal, uno de los más representativos entre los directores de orquesta italianos, pueda afrontar ante la posteridad la tarea de nuevas grabaciones de cuantiosa

cantidad de óperas. Dejará con esto un legado artístico de inapreciable importancia, pues pocos son los "maestri" que como él han sabido hacer de la interpretación orquestal operística un arte auténtico, desvestido de todo falso efectismo y pleno de genuino sentido dramático. No cabe decir nada más: su versión de "Aída" es de una proverbial calidad artística y la orquesta a sus órdenes tiene singular luminosidad, fuerza y persuasión y cumple magníficamente con su cometido.

La grabación es muy buena, la reproducción local es fidedigna. Nada hay en ella que objetar en cuanto a sonoridad y calidad técnica y mucho hay que resulta digno del más sincero elogio.

(Angel LPC 11803/11805; tres discos LP de 30 cms.).

GIUSEPPE VERDI: *Misa de Requiem*. Por María Stader (soprano), Marianne Radev (mezzo), Helmuth Krebs (tenor), Kim Borg (bajo). Coros de Cámara RIAS y de la Catedral de Sta. Eduvigis. Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín. Director: Ferenc Fricsay.

Esta grabación alemana del Requiem de Verdi puede servir de testimonio a la gran predilección que se siente en Europa Central por la producción del gran operista italiano y también para evidenciar con cuanta seriedad se enfoca allí la interpretación de sus obras. Puede contarse sin duda entre las mejores versiones que jamás se realizaron de tan compleja como hermosa composición. Lo que más se impone en ella es la austera honestidad con que fué realizada, la falta de vanos efectismos y el grandioso carácter sinfónico y coral que trasunta. Verdi es interpretado en este caso como si se tratase de una obra de Beethoven o de Schumann. Y ¿por qué no?; estoy convencido que esta obra de Verdi pone de manifiesto bellezas recónditas cuando se le quita el carácter melodramático con el que tantas veces se la reviste. Y no se piense que se trata de una versión fría o "académica". Al contrario: todo lo que la obra contiene musicalmente —que no es poco— y asimismo su ulterior finalidad eclesiástica han sido subrayados convenientemente y puestos de relieve con dedicación y cariño.

Realizar una buena versión de esta obra monumental es pues un acierto singular, ya que el "Requiem" verdiano puede y debe reclamar para sí un lugar de efectiva preponderancia entre la producción

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

sinfónico-coral del siglo XIX y representa una solitaria cima en este aspecto para la música italiana. La manera directa con la que Verdi procedió al comentar musicalmente el texto sacro —manera si se quiere un tanto operística— nada quita a sus méritos artísticos, pues a lo largo de la obra hay excelente música y muchos procedimientos originales, los que —si bien no coinciden con lo que hoy entendemos exactamente como música eclesiástica— sirven admirablemente para ahondar en cuanto a expresión y sentido las palabras del oficio religioso, y configurar, más allá de cualquier premisa extramusical, una obra de arte de relevantes contornos y singular potencia estética.

Fricsay pone de manifiesto una vez más su magnífico "métier", su seguridad estilística, su don interpretativo, tanto más por cuanto se ciñe con total fidelidad a las indicaciones de la partitura. Además confiere tanto al coro como a la orquesta los lugares preponderantes que les corresponden, enmarcando los solistas como complementos. No hay ni un solo momento en que éstos sobresalgan más allá de lo lógico y están totalmente subordinados en estilo y medida al efecto que deben producir dentro del conjunto. Además cantan muy bien, sin raptos teatrales, sino como si estuviesen cantando un oratorio de Haydn o una misa de Beethoven, vale decir cumpliendo con su verdadero cometido. Así esta versión ofrece muchos aspectos de cultura musical auténtica. Entre los solistas prefiero a María Stader y a Kim Borg, dos cantantes evidentemente de primera línea, pero también el tenor Krebs evidencia en el "Ingemisco" condiciones nada despreciables. Excelentes los coros y la orquesta.

La grabación es muy fiel en cuanto a sonoridad y la reproducción local es inobjetable. Lástima que los comentarios en la contratapa del album no lleguen a completar dignamente lo tan auspicioso alcanzado en los aspectos técnicos.

(Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-37/63-38; dos discos LP de 30 cms.).

ROBERT SCHUMANN: *Fantasía en Do mayor op. 17*, para piano. Por Andor Földes.

Pocas composiciones del tan ricamente surtido pianismo romántico ofrece, como esta Fantasía, un equilibrio tan magnífico entre el concepto formal, severa y lógicamente desarrollado, y un desbordante, entusiasta, sincerísimo ímpetu sentimental. Por ello será siempre una de las obras fundamentales del repertorio y asimismo testimonio inapreciable del estilo romántico más puro. El ensueño schumanniano, hondamente poético, está aquí singularmente expuesto. La Fantasía op. 17 es una de esas obras que permiten juzgar totalmente la capacidad técnica, interpretativa y expresiva de un pianista, pues los tres factores básicos de la ejecución musical están aquí íntimamente enlazados y totalmente contrapesados. Es una alegría poder constatar hasta qué punto Andor Földes sale airoso de la prueba. Más que eso, sabe aplicar una auténtica sensibilidad musical sin tener que recurrir a efectismos ostensibles. Toca con naturalidad, resuelve todos los problemas espinosos que la obra ofrece sin más recursos que los que dictan un pianismo honesto y una musicalidad severa y seria.

Es pues una bella versión que enriquece, precisamente en medio del año schumanniano, el repertorio discográfico local. La reproducción efectuada en el país es buena.

(Deutsche Grammophon-Gesellschaft 62-36; un disco LP de 25 centímetros).

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Cuarteto en Fa mayor K. 370 para oboe y arcos; Cuarteto en Re mayor K. 285 para flauta y arcos.* Por Alfredo Perona (oboe), Domingo Rulio (flauta), Carlos Pessina (violín), Cayetano Molo (viola) y José Bragato (violoncelo). Supervisión: José Rodríguez Fauré.

Con los auspicios de la Escuela de Conjunto Orquestal de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Avellaneda, la firma Odeón realizó a principios del corriente año el disco del epígrafe con dos de los magníficos cuartetos para instrumentos de vientos y arcos de Mozart. Fué, además de enriquecer la discografía local con obras de tan alto valor, una buena ocasión para demostrar la seriedad con la que se realizan interpretaciones de música de cámara en nuestro medio y con cuanto amor nuestros músicos se dedican a tan inefables muestras del arte sonoro.

Entre las dos obras la mejor ejecutada es el cuarteto K. 370 para óboe y cuerdas, donde es alcanzada una mayor unidad en la sonoridad de conjunto. Nada hay objetable en la manera como se desempeñan los dos solistas —flauta y óboe— por separado, aduciendo un efectivo nivel técnico y bello sonido. Pero el

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

desempeño de los instrumentos de arcos es más feliz en el cuarteto con óboe que en el cuarteto con flauta, en cuyo último movimiento hay algunas desaveniencias de intensidad.

La grabación es buena y testimonia la capacidad de quien dirigió la realización técnica de este disco. Y además de eso es un firme índice del entusiasmo sano e idealista que prima con respecto a la evocación de la genial figura de Mozart, a la que también en nuestro país celebramos con unción en este año de su bicentenario.

(Odeon LDC 535; un disco LP de 25 cms.).

J. S. BACH: *El Arte de la Fuga.* Transcripción para orquesta de Roger Vuataz. Orquesta de Radio Beromünster; dir.: Hermann Scherchen.

"Die Kunst der Fuge" es la última obra de Bach. Acerca de su ordenamiento definitivo y respecto a si ha sido concluída o no existen diversas opiniones; lo cierto es que —y en eso están de acuerdo Spitta y Schweitzer— se trata de un gigantesco ensayo técnico, con el que el anciano Cantor de Santo Tomás de Leipzig quiso demostrar fehacientemente todos los diversos problemas que pueden presentarse en la creación de las fugas. Ya otras obras suyas tienen un similar sentido técnico-musical —entre ellas son las más importantes los 48 preludios y fugas de "El Clave bien temperado", y "La ofrenda musical", dedicada por el compositor al Rey-músico de Prusia. Pero en ésta su postrer creación, Bach logró un nuevo móvil estético y técnico, al concebir los diversos "Contrapuntos" sobre un mismo tema (del que Schweitzer dice en la edición alemana de su libro sobre Bach: "No se puede denominar como muy interesante a este tema; no ha nacido de una intuición genial, sino más bien con vista a su aplicación múltiple y a la posibilidad de la inversión. Y no obstante cautiva al que lo escucha reiteradamente"), el que sufre las más diversas modificaciones. Según Schweitzer han sido utilizados por Bach "todos los tipos posibles de fuga, inclusive aquellos que él mismo jamás aplicó".

En medio de las diversas fugas aparecen cuatro cánones, los que, en su sonoridad tan clara, su devenir riguroso y admirable lógica de su construcción exceden ampliamente toda premisa puramente escolástica y culminan en un lenguaje de intimísima expresividad. Lo mismo sucede con las cuatro fugas que integran los "Contrapuntos" números 16 y 18, ambas expuestas sucesivamente en su exposición directa y en su inversión exacta. Dos de ellas (los Contrapuntos número 16a y 16b), son "tan plenas de espiritualidad y tan vivas que parece obra del azar que una sea exactamente el espejismo de la otra". Bach mismo las arregló para dos pianos, agregando a sus tres voces originales una cuarta voz obligada —no perteneciente al lenguaje fugado—; Scherchen omitió en su exposición esta cuarta voz, devolviéndoles, de esa manera, su carácter estrictamente técnico.

Schweitzer niega que la triple fuga (que en la versión de Scherchen constituye el Contrapunto Nº 19) pertenezca a "Die Kunst der Fuge", sino que habría sido concebida, al igual que las fugas para dos pianos, como apéndice complementario de la obra propiamente dicha. Esta triple fuga, inconclusa, opera con tres nuevos temas, entre los cuales el tercero comienza con las notas que en la nomenclatura alemana toman los nombres de B - A - C - H (Si b, La, Do, Si), vale decir con las letras que integran el apellido del compositor. Cada uno de estos temas han sido desarrollados íntegramente por el compositor dentro de esa gigantesca "Fuga a tre soggetti ed a quatro voci", y en el momento en que se propone presentar las tres simultáneamente, se interrumpe el manuscrito. Los breves compases añadidos para darle un final no evitan la sensación —por cierto tristísima— de que nos hallamos frente a un torso. Es una composición admirable, y de haber sido concluída hubiese constituído, sin duda, la coronación definitiva de la obra bachiana.

Muchos han sido los que "han metido mano" en esta obra magna. "Die Kunst der Fuge" fué editada ya por el segundo hijo de Juan Sebastián, el entonces famosísimo Carl Philipp Emmanuel Bach, y apareció en Leipzig en 1752. No obtuvo éxito; la preferencia del público por el arte fugado parecía haber terminado para siempre. Pero, cuando se había superado el nuevo expresivismo musical del galanterío franco-berlinés y los sinfonistas vieneses retornaban al contrapunto (con Mozart a la cabeza, quien demostró con el admirable fugado del final de la Sinfonía "Júpiter" la sempiterna validez del gran estilo contrapuntístico), se inició el verdadero auge del lenguaje de Bach y, por supuesto, también de "Die Kunst der Fuge". Czerny la editó para Peters, y Nägeli la editó en Suiza. El arreglo pianístico que de ella hizo Czerny fué consultado, con amorosa dedicación, por cuanto músico del siglo XIX demostraba interés por esta música, la que en el momento de su creación había sido considerada como anacrónica y definitivamente superada.

El mayor problema que ofrece esta obra es que, salvo las dos fugas para dos pianos, no existe una indicación instrumental para su ejecución. Cabe pensar con Schweizer que "las otras fugas y los cánones

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

no fueron compuestos para ser ejecutados por instrumentos sino para ser leídos. El Arte de la Fuga es una obra más abstracta aún que la Ofrenda musical". Así dice Schweitzer en la versión francesa (la primera) de su libro poligloto, y la frase citada aparece así en la traducción que hace poco realizó en Buenos Aires Jorge D'Urbano y que fué publicada por Ricordi. Existen, además de la versión de Czerny para piano (primera solución práctica: crear un "Klavierauszug"), otras para dos pianos, para órgano, para cuarteto de arcos y la de los presentes discos, de Roger Vuataz, para orquesta. Hace algunos años fué editada en Inglaterra en 78 r.p.m. la versión para cuarteto de arcos. Esa edición tenía en su favor la mayor abstracción sonora, sin cambiantes coloridos instrumentales, ateniéndose más estrictamente a la disposición original de las voces. Musicológicamente era más pura. Esta versión orquestal, en cambio, puede aducir en su defensa, una mayor diversidad de timbres y suscita por ello más interés en quien la escucha. Es artísticamente más viable. Pues, sin duda, "Die Kunst der Fuge" no es una obra de fácil audición. Es, diría, un tratado filosófico puesto en música. El placer musical es limitado, frente a la enorme importancia técnica y espiritual que ostenta. Vuataz ha cumplido su labor de instrumentación con buen conocimiento de los timbres históricos, y opera a modo de "registración" organística; logra en la mayoría de los diversos contrapuntos efectos muy bellos y perfectamente aceptables. Opone a veces un concertino de solistas con el "tutti" de las cuerdas. Otras veces aduce instrumentos de tan definida sonoridad como el óboe, el corno inglés, el fagot. Combina alguna vez el corno inglés con el violoncelo (p.ej. en el Contrapunto XIV, vale decir en el "Canone IV alla duodecima" en la edición de Czerny). Otras veces, en cambio, alterna los coloridos con excesiva frecuencia, lo que va en contra de la claridad del lenguaje; y también, con la aumentación de sonoridad que produce la acumulación de los instrumentos, sacrifica la transparencia de la audición de las líneas superpuestas al mero placer sensual del colorido orquestal. Según se ve, su labor tiene sus serios pro y contra. En el ordenamiento de los diversos Contrapuntos sigue fielmente lo dispuesto por Scherchen: cinco grupos y la triplefuga final, colocando los cuatro cánones en el Grupo IV, a manera de Divertimento intercalado. Es el agrupamiento más racional y más efectivo para la audición.

La interpretación que hace Hermann Scherchen con la excelente orquesta de Radio Beromünster es de notoria calidad. Consigue, en general, sonoridades de magnífica nitidez. A veces los arcos se explayan con muy poco sonido, con lo que se distorsiona el dibujo. Parecen ser, ante todo, los segundos violines, los que no siempre tienen un sonido

verdaderamente bello. A mi modo de ver, la interpretación menos lograda es la del Contrapunto XI. Otro lunar es el uso del fagot (en una tesitura demasiado aguda) en el Contrapunto XII (Czerny-Canon II all' ottava), en la que se pierde la claridad del dibujo por un caprichoso uso instrumental. Algunos fraseos de los aplicados por Scherchen no me satisfacen; mientras que en la mayoría de los Contrapuntos aplica un fraseo muy natural, evitando toda hiperexpresión, en otros —así en el IV (ritardando en el medio y dinamismo caprichoso), VIII (gran ritardando al final), X (constante cambio de "tempi"), XI (fraseo particularísimo)— se excede en la aplicación de recursos expresivos. En algunos contrapuntos hace resaltar en demasía el tema, substrayendo sonoridad a las demás voces, lo que resulta contraproducente. Pero todo esto muy poco quita a la magnitud de la empresa cumplida, pues hacía mucha falta contar con una versión completa de "Die Kunst der Fuge".

La grabación, fuera de los defectos de sonoridad arriba anotados, es fidelísima. La reproducción local es otro acierto positivo que se acredita la marca "London". Tan sólo al final de la faz 1, como así en la mitad de la faz 6 he notado algunos "golpeteos". Lo que estos discos, felizmente editados en el país, significarán para el estudioso local lo ha de demostrar el futuro inmediato. No dudo, ni un momento, que el papel que habrán de desempeñar será de primordial importancia.

(London LPC 17636/8; 3 discos LP de 30 cms.).

MUSSORGSKY-RAVEL: "Cuadros de una exposición"; *Franck*: "Psyché et Eros". Por la Orquesta Sinfónica NBC, Nueva York. Director: Arturo Toscanini.

Con el nuevo sonido ortofónico, de alta fidelidad, la empresa RCA Víctor presenta ahora la versión de la famosa transcripción que Ravel hiciera de los "Cuadros de una exposición" de Mussorgsky en una grabación detallista debida a la batuta de Arturo Toscanini.

Completa el disco, en la segunda mitad de la faz B el poema "Psyché et Eros" de César Franck, obra un poco olvidada aun cuando se trata de una bella muestra del romanticismo poemático del gran compositor franco-belga. El nuevo sonido, que elude los manipuleos demasiado distorsionantes de un embellecimiento antinatural, confiere a estas ver-

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

siones una exactitud saludable. Escuchar un disco equivale ahora a una audición y no constituye una reproducción sonora que emerge de las posibilidades naturales del sonido orquestal, tal como sucedía con ciertas grabaciones realizadas con efectos técnicos especiales. Esta "vuelta a la naturaleza" es indudablemente un hecho muy provechoso.

Las versiones de Toscanini con su famosa orquesta neoyorquina ostentan las típicas cualidades de este gran director italiano. Vale decir que son de un detallismo insuperable.

Sin embargo no creo que la obra de Mussorgsky coincida exactamente con el temperamento de Toscanini, a quien encuentro con un cierto dejo wagneriano en esta interpretación. Particularidad que, por supuesto, se transforma en un acierto en la obra de Franck. Pero la obra de Mussorgsky reclama un muy distinto "élan" y un cierto nerviosismo que está más allá de las tan soberanas cualidades de Toscanini quien, no en vano, seguirá siendo por mucho tiempo el más inmenso intérprete de la música de Wagner y Verdi. "Cuadros de una exposición" marcan precisamente una transformación del romanticismo programático y se dirige hacia un sentido más modernista. Entre las recientes grabaciones que se efectuaron de esta obra es precisamente la de Markevitch la que nos trae el mensaje que nuestro tiempo siente a través de esta obra. La versión de Toscanini puede ser así un bello ejemplo retrospectivo de una interpretación histórica, pero dudo que contará entre las más fidedignas y coincidentes con lo que entendemos en relación a la posición estilística de Mussorgsky.

(RCA Víctor LM/1838, long-play, 30 cms.

JOSEPH HAYDN: *Las últimas siete palabras de Cristo*, para cuarteto de cuerdas. Por el Cuarteto de la Orquesta Sinfónica de Boston (Richard Burgin-Alfred Krips-Joseph de Pasquale-Samuel Mayes).

La antigua costumbre de ambientar, por medio de música considerada como fondo, el oficio del Viernes Santo nos ha dado esta magnífica serie de piezas para cuarteto. Creadas en 1785 pertenecen a la más prodigiosa época de la labor del maestro austríaco y configuran un admirable ejemplo de música dramáticamente evocadora y profundamente expresiva sin ser por ello descriptiva o puramente programática.

En efecto, hasta la fecha, cuando no se quiere brindar durante los oficios un oratorio, esta colección de cuartetos de Haydn sigue siendo la mejor música que puede elegirse para acompañar la máxima recordación del cristianismo y su uso sigue siendo indisminuído en relación a otros tiempos.

La versión que registró con magnífica fidelidad sonora RCA Víctor, en una reproducción local digna de encomio, es excelente. El cuarteto de Boston se desempeña con acierto estilístico y una admirable calidad de sonido, además de una musicalidad a toda prueba.

Para todos aquellos que quieran acercarse a una obra de singular belleza y de una difícilmente superable intimidad, esta versión significará un virtual enriquecimiento.

(RCA Víctor LM/1949, long-play, 30 cms.).

GIACOMO PUCCINI: *Manon Lescaut*, ópera en cuatro actos. Libro de Domenico Oliva.

Manon Lescaut	Licia Albanese
Lescaut	Robert Merrill
Des Grieux	Jussi Bjoerling
Geronte de Ravoir	Franco Calabrese
Edmondo	Mario Carlin

y Anna Maria Rota (mezzosoprano) y Plinio Clabassi (bajo).

Orquesta y Coros del Teatro de la Opera de Roma. Director: Jornel Perlea. Grabado en el Teatro de la Opera de Roma.

Tres años antes de brindar al repertorio lírico con "La Bohème" una de las partituras más indestructibles e insubstituíbles, Puccini escribió su ópera "Manon Lescaut". A partir del momento de su estreno esta temprana creación del gran maestro de Lucca tuvo el trágico sino de ser comparada inevitablemente con una de las más perfectas creaciones del genio musical francés: "Manon" de Massenet, estrenada 9 años antes. Sin duda, el músico francés se acercó más a los verdaderos contornos psíquicos de la desdichada y frívola heroína del abbé Prevost. "Manon Lescaut" será siempre entre la galería de personajes puccinianos el menos resuelto, el menos completo. Y de esa manera —si bien no se puede negar que esta partitura contiene varias bellas páginas— la controversia acerca de "Manon" queda resueltamente ganada por Massenet. Porque Puccini, quien luego supo aducir un lenguaje múlti-

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

ple, refinado, íntimo, tierno, infinitamente rico, prefiere aquí el verismo melodramático y hasta grandielocuente que es la exacta antítesis de esos delicados personajes galantes y de su ambiente.

Puccini estaba aún anclado, al escribir "Manon Lescaut", en los oropeles efectistas del verismo mascagniano. Fué precisamente su gran acierto el de superarlos. Pero con esta ópera no lo hizo. Nadie puede negar los muchos aciertos que inclusive aquí presenta Puccini, pero en total los personajes son falsos en el enfoque, la trama llega a aburrir, y Manon, en vez de ser una "demimondaine" plena de "charme" aduce acentos melodramáticos que cuadran más a una Santuzza o a una Nedda.

El fin de siglo tuvo una marcada preferencia por la heroína del abbé Prevost. Evidentemente, la época de la rigurosa y convencionalísima moralidad de la era victoriana tuvo un acicate en la pintura de las deslichas de esa "demi-mondaine" que escapa a su destino eclesiástico y, mientras es mantenida por el recaudador de impuestos del reino, vive enamorada del "povero studente". El libreto usado por Massenet no insiste tanto sobre los aspectos de alcoba como el que usó Puccini y es por eso menos sensacionalista. Da más cosas por sobreentendidas, llega más severamente al verdadero problema humano y social y no hace de Manon una "mala femmina", sino un ser caprichoso y frívolo. Musicalmente, en la obra de Puccini, todos los elementos son demasiado impetuosos, pasionales, realizados un tanto "a brocha gorda" y Puccini se siente incómodo en el medio ambiente que es inevitablemente el de Manon Lescaut, el de la elegancia parisina de 1750. Si Puccini hubiera rodeado a Manon con el clima musical conque dotó tres años más tarde a Mimí, el resultado hubiera sido distinto. "Manon Lescaut" seguirá siendo la menos feliz de las grandes óperas puccinianas.

La versión que ofrece en una muy buena reproducción local RCA Víctor es magnífica en lo que se refiere a la dirección de Perlea, al desempeño de la orquesta y del coro de la Opera de Roma. Entre los cantantes cabe destacar la labor de Franco Calabrese (Geronte) y el sonido muy bello y nítido de la comprimaria Anna María Rota que canta el madrigal del segundo acto. Robert Merrill (Lescaut) ostenta una voz grata en el registro central, pero en los agudos aplica efectos gritados. Jussi Bjoerling se desempeña con su acostumbrada cultura vocal, pero ya no tiene el brillo, la facilidad que explaya en otras grabaciones anteriores. Se ve que su verdadero auge ha pasado. El más bajo nivel lo registra Licia Albanese en el papel central. La voz está totalmente descolocada, no mantiene unidad de registros, empuja, grita, aplica golpes de glotis, rompe bruscamente la unidad de la línea de canto. Además explaya recursos suficientemente ordinarios como para constituir la negación de lo que es una Manon. No es pues una versión feliz la que ella brinda.

(RCA Víctor LM/6116, 1-3, tres discos long-play de 30 cms.)

GIUSEPPE VERDI: *Falstaff*, ópera en tres actos y seis cuadros. Libro de Arrigo Boito.

Falstaff	Giuseppe Valdengo
Fenton	Antonio Madasi
Ford	Frank Guarrera
Dr. Cajus	Gabor Carelli
Bardolfo	John Carmen Rossi
Pistola	Norman Scott
Alice Ford	Herva Nelly
Nannetta	Teresa Stich-Randall
Mrs. Page	Nan Merriman
Mrs. Quickly	Cloe Elmo

Orquesta Sinfónica NBC, Conjunto coral Robert Shaw. Director: Arturo Toscanini. Versión grabada durante las transmisiones radiales efectuadas del 1º al 8 de abril de 1950 en Nueva York.

Que el discófilo posea esta grabación del "Falstaff" de Verdi, debida a Arturo Toscanini, es uno de los acontecimientos máximos de la práctica musical moderna. Ningún otro director ha estado tan ligado por época, práctica y posición artístistica a esta obra como Toscanini quien aun vislumbró su estreno y la paseó triunfalmente por el mundo. Y aquí aplica todas aquellas cualidades admirables que le han destacado durante su larga y magnífica actuación. Nada más admirable que el tino musical, la seguridad de estilo, la exactitud en la elección de las medidas, la justeza sonora aducidos por el veterano maestro. Logra con todo ello una versión proverbial de "ensemble", vale decir la única posible de esta ópera, con la que Verdi logró la máxima creación cómica que fué creada luego de "El barbero de Sevilla" de Rossini y tan decisiva y tan admirable como éste. Cada nota, cada detalle, cada elemento de esta partitura maravillosa es destacado y colocado en su justo sitio. Es como si Toscanini hubiera efectuado música de cámara con su orquesta, con sus solistas, con su coro. Es la versión definitiva, y que servirá por siempre de ejemplo para la verdadera interpretación de esta obra.

Y eso que Toscanini cuenta —en

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

general— con intérpretes poco destacados, en el sentido del tradicional divismo, para esta versión. No hay alardes de brillo personal a lo largo de esta interpretación. Todo está —inclusive Toscanini— supeditado a la obra. Y por eso esta versión ostenta una unidad de concepto, una igualdad de nivel que resultan poco frecuentes.

Y nada más hay que decir, pues todo lo demás sería redundante.

De los cantantes, dentro de lo señalado, cabe hacer hincapié en la ductilidad de Valdengo, en la bellísima voz de Teresa Stich-Randall, manejada a la perfección, en la sonora Quickly de Cloe Elmo. Inclusive en cantantes menos dotados (Madasi entre ellos) existe una seriedad, una efectividad en el enfoque, en el estilo, en la justeza interpretativa que anulan por completo los parciales defectos.

La reproducción local de esta memorable grabación es digna de todo elogio. Además la presentación es muy bella, con un antiguo grabado en la tapa.

(RCA Víctor LM/6111, 1-3, tres discos long-play de 30 cms.)

ROMUALDO BRUGHETTI

Enfoque Plástico Argentino

¿Qué ocurre con nuestro arte, qué valores han desarrollado predominantemente nuestros artistas en el curso de las últimas décadas? El interrogante plantea múltiples problemas y estos problemas abarcan tanto al creador, al artista en sus vínculos con su oficio y con su expresión, cuanto al medio que recibe la obra, la comprende, la aplaude o la rechaza.

Sabido es que un gran arte se nutre de las vitalidades y también de los desengaños de una comunidad territorial; la llama incitadora, el alimento fructificador es de naturaleza que trasciende fronteras, toma contacto con hechos mundiales, pero el resultado visible, la concreción material y espiritual es de esencia nacional: representa la consustanciación de los anhelos y los fervores de un pueblo. Un gran artista, en cuanto tal, es, por definición, la síntesis, más allá del tiempo y la distancia, de una viviente idealidad de gozo humano y estético.

Si nos atenemos al proceso europeo de las artes plásticas contemporáneas, con su centro principal en la Escuela de París, de inmediato comprobaremos que ésta no ha disminuído su zona de influencia. No obstante se yergue una retahila de insufribles repeticiones, visible entre quienes cultivan un realismo de limitado mérito artístico, o entre quienes se aferran al abstractismo concretista y desean eliminar, en absoluto, la figuración representativa. Pocos son los que se encaminan por rutas no descubiertas, por tajamares desconocidos; las más recientes generaciones se inclinan, acaso bajo la dura presión de circunstancias políticas y existenciales, a remedar lo hecho: tienen, sus representantes, una lamentable voluntad de plagiarios. Una nueva academia, la academia vanguardista, ha encerrado a la pintura en fórmulas imitativas: ¿o es que el arte de nuestro tiempo se halla en un callejón sin salida por efecto mismo del olvido de normas

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

no cumplidas con la estrictez que ellas exigían? El aprendiz de brujo, que, en parte, lo es el artista europeo actual, no encuentra hoy la exacta fórmula mágica, y debe ¿qué duda cabe?, si quiere sobrevivir, buscar la lección viva en los maestros y las expresiones artísticas del pasado. Muchas telas llamadas modernas están atacadas de enfermedad, o por lo menos una lamentable *capitus diminutio* se ha introducido en ellas, de las que surge un hombre atormentado, empequeñecido y deformado, aunque neorrealistas y concretistas, frente a frente, levanten un redentor estandarte social o se aferren a un mundo concluso de formas puras... Pero ese desgarramiento que vive el arte europeo de nuestros días, multiplicado en laberintos y espejismos más que en limpias líneas que alejan del caos, nos hace tomar pie en América, ver cuál es el panorama que se dibuja ante nuestros ojos.

Lo primero que nos es dado observar —tanto en Cuba, en Brasil, en Estados Unidos, en Venezuela, en Colombia, en Chile, en Canadá, en Uruguay, en países del continente que han recibido o reciben una directa influencia de Europa o que se atienen a la claridad de formas, a la belleza de líneas y de volúmenes de la luminosa estirpe latina—, es que prospera, en los jóvenes, un tipo de expresión extrema y peligrosamente simplificadora, de la cual sólo puede resultar un punto de partida, nunca de llegada. A mi juicio el arte integra una concepción del mundo y este mundo es complejo en su unidad, exige una síntesis creadora, no el fragmentarismo evasivo. En países como Ecuador, Bolivia, Perú o México, por ejemplo, típicamente entroncados con la América india y el barroco de raigambre española, el arte está más ligado a la realidad de su tierra de origen; acentúa su expresividad con elementos vitales del alma y de la vida americana autóctonas. Esto dicho en términos generales, estimando la tradición nacional de cada una de esas naciones, pues también en ellas el camino a seguir no está libre de zarzas, ¿Tenemos que repetir que importa el hecho creador autónomo, no los escamoteos o sustitutos? Felizmente, debemos señalar en este hipotético Nuevo Mundo, diversos estímulos favorables al desarrollo del arte moderno. En primer lugar, en México, ya triunfante la Revolución de 1910, con el regreso de Europa de Diego de Rivera en 1921 y con la participación inmediata de David Alfaro Siqueiros y de José Clemente Orozco y de otros artistas, se produce un arte muralista monumental de acento político social, que, si arraiga por su técnica y por sus formas, como en Rivera, en el Renacimiento italiano, se afirma, con Orozco, en una dimensión universal del hombre a través de una expresión intensa y dinámica que hace de ese artista, muerto en 1949, uno de los más notables creadores plásticos del siglo. En Estados Unidos los llamados "apóstoles de la fealdad", que se

erigieron en epígonos de la "Escena americana", supieron arrancar de las oposiciones que el paisaje y el hombre ofrecen en el campo social de ese país, un tono de arraigo estadounidense, aunque la calidad artística no siempre sea recomendable. Para contrarrestar los conflictos provenientes de la crisis de 1929 y en años subsiguientes, un especial cuidado del Estado norteamericano permitió la realización de obras murales en edificios públicos y, a un tiempo, organizaciones privadas pusieron al alcance de los artistas medios de subsistencia válidos y dignos para el cumplimiento de la trayectoria artística. No menos, en el Brasil, en donde se celebran desde 1951 importantes certámenes internacionales —las Bienales de San Paulo—, Cándido Portinari pudo pintar valiosos murales y telas que lo señalan intérprete de la realidad de su tierra a través de la naturaleza y de sus habitantes característicos, alcanzando una consagración mundial al efectuar pinturas monumentales para el edificio neoyorkino de las Naciones Unidas.

En contacto con esos desarrollos alentadores en el vasto panorama de sombras que a cada rato se ciernen amenazadoras sobre América, ¿cuál vendría a ser o, mejor, cuál es la situación del arte en Argentina? Después de la eclosión del impresionismo y del plenairismo a comienzos del siglo, y las inmediatas formas postimpresionistas, la generación de 1921, formada en Francia y en Italia, trajo una visión renovadora, se conectó con el movimiento moderno por conducto de las distintas escuelas imperantes. ¿Qué problemas, es viable preguntar han debido resolver nuestros artistas? Ante todo se aplicaron a afinar su instrumento, a limpiar de reflejos espúreos el color de sus paletas en la elaboración del tono, a alentar una construcción en la que la mano no traicione al artífice, en que la severidad de la contemplación asuma intensidad recreadora. En el largo aprendizaje la forma y la substancia han sido investigadas, seleccionadas y ajustadas simultáneamente, ordenadas en un paisaje y en una figura, en una naturaleza y en una composición, sea ortogonal, sea asimétrica. Somos un pueblo que busca estructurarse no únicamente en lo temperamental de la expresión individual sino en lo invariable del arte: esto equivale a vislumbrar un carácter de potencialidad que nos hará inconfundibles en el tiempo. Empero, nos encontramos con una rara situación, que es ésta: hemos alcanzado, en América, la dimensión más sensible y fina en la pintura, hemos erigido no desdeñables monumentos públicos y expresiones escultóricas de seguro oficio y de cabal afinamiento, pero cuando debemos invocar uno, dos o más nombres, para que figuren junto a los de Orozco, de Rivera, de Portinari, de Figari, de profundo carácter americano, sabemos que contamos con excelentes artistas, más nos interrogamos: ¿por qué ellos no tienen una

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

efectiva resonancia en un plano mundial?

En ese instante, una conmoción dramática se apodera de nosotros y nos grita de qué manera se ha vivido en esta tierra, de cómo el arte ha encontrado escasos apoyos desinteresados, y, si el Estado ha otorgado premios y horas de cátedras a ciertos artistas, en definitiva lo ha hecho como el rico despreocupado que entrega una limosna al pobre, sin pensar en la seria necesidad de establecer un plan de acción eficiente, mediante el cual el artista se sintiera vivir en la totalidad de su país, no al margen de su destino social sino arraigado profundamente en su medio y en su tierra, en la noble tarea de dotar a esta Argentina nuestra de una educación artística y de un arte que nos represente significativa y estéticamente. Esa repetida ausencia ha provocado sinsabores, sufrimientos, incomprensiones; ha hecho que artistas que gozan de injusto prestigio aparezcan en el lugar de otros valiosos, cuando no olvidados algunos de los mejores, como aconteció, en parte, con las recientes nuestras argentinas de Whásington y de Venecia. Estas desalentadoras circunstancias prueban que, en nuestro país, se carece o se hace caso omiso del sentido equilibrado de justicia y de jerarquía; predominan insólitos parcialismos, y, todo está bastante dejado al azar, por lo que se improvisa permanentemente, y el rigor y la responsabilidad, por no asentarse en preciso conocimiento, se aflojan con harta frecuencia. Y qué no podríamos decir de la dictadura sufrida en los últimos lustros, en años en que oficialmente, en los salones nacionales y provinciales, nunca se llegó a un nivel artístico más bajo, aun en lo moral; atengámonos a raíces más profundas.

En Argentina, cuanto ha sido hecho en el arte, ha surgido del esfuerzo de los artistas y de la adhesión de un núcleo activo de críticos valerosos; del enorme esfuerzo que representa tener a un país a espaldas de las preocupaciones auténticas de los creadores y tener que construirlo todo con sacrificio. A un tiempo, la facilidad en el vivir, aunque parezca paradojal, ha inclinado a muchos hacia el menor esfuerzo, a no ser tenaces en sus propósitos, a cumplir sólo con determinadas corrientes de moda, y, lo que es más grave, a olvidar sus máximas potencias por no sentirse exigidos o alentados por el medio, por no sentir que su obra colmara una función humana y solidaria, como en el paradigma de los muralistas mexicanos, o en Portinari. No obstante, no pudiendo evadirse de su implacable vocación por la belleza, el artista argentino, por encima de falsas políticas, de vanos folklorismos, de injusticias y de equívocos, superando el mal gusto burgués, oficial y plebeyo en análoga extensión imperante en nuestra sociedad; el artista argentino, repito, echó heroicamente los fundamentos de un arte, el más sensible y el de más tenso humanismo lírico de

las Américas, que tiende a dignificar a la persona humana y penetrar en el hontanar misterioso del ser nacional. Ardua ha sido la lucha en la captación de la línea abstracta de la pampa, o en la síntesis constructiva de una luz que disgrega los volúmenes y las masas, hasta encontrarse el pintor a sí mismo en el vasto páramo, lejos del mero sensualismo narrativo y de técnicas convencionales o decadentes. Para ello ha desechado prosaicas anécdotas realistas, ejercicios abstractizantes, teorías efímeras. Julio Payró señaló, en un notable libro, entre los artistas argentinos contemporáneos, a 22 pintores; ese libro es de 1945, y, en años posteriores al igual que con anterioridad a esa fecha a partir de Pueyrredón y aun de Morel en el siglo XIX, se consolidaron creadores que realzan vocaciones certeras y prueban que nuestro país es uno de los más valiosos de América en cuanto a núcleos de cultores del arte y a su calidad intrínseca. Pero, si hemos logrado una calidad distintiva, por la forma y por el color, una calidad sutil y delicada, sólo nos falta ahora, ante una etapa ciudadana que se nos presentará favorable si no se repiten los abusos del poder, reafirmar el profundo mensaje de un país, que nació libre con los hombres de Mayo y sostuvo su libertad y su democracia, en momentos culminantes, como firmes puntales de una verdadera existencia intuída. Con la vigencia de artistas, fieles a su mundo de formas y símbolos, y, en una convivencia democrática —en que los valores se prestigien con inteligencia, sin falsos criterios que provocan el suicida descreimiento—, nuestro país podrá demostrar, sin demora, que existen aquí creadores de talla continental; sin escatimar esfuerzos legítimos, prosperará un clima propicio a las altas expresiones artísticas, y, nuestro arte y nuestros artistas, ocuparán el sitio que corresponde por su indiscutible categoría.

Si rigieran esas condiciones, la esperanza se convertiría en realidad y el arte ejercería su real función humanística y estética —en la arquitectura, la pintura, la escultura y demás artes visuales de esencia constructiva—, y, la vida, integradora imagen del arte, encontraría su entrañable latido y su signo trascendente. Ojalá que para nuestro arte exista el libre intercambio con el exterior, que no deje de figurar, debidamente seleccionado, en exposiciones internacionales de América y de Europa; con ese intercambio y con esas exhibiciones reiteradas y convenientes, el país saldría con creces beneficiado. No permanezcamos ya al margen de los certámenes mundiales por razones de mezquinas economías, en una nación en que el despilfarro estuvo constantemente a la orden del día en todo menos en el arte, como Martín Fierro estuvo en todos los trabajos menos en la lista de pagos. Porque, digámoslo de una vez, si los productos de los campos son decisivos para el presti-

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

gio argentino en el extranjero, infinitamente superiores serán las elaboraciones cultas de nuestros pintores y escultores.

De este modo y sólo de este modo, podremos invocar el espíritu, un espíritu que defina los rasgos de nuestra nacionalidad conectada con una auténtica confederación americana y mundial. Porque, hablar de arte, es fijar el alcance de la patria intemporal dentro y fuera de sus fronteras, en una inequívoca dimensión no traicionada de universalidad.

ENRIQUE AZCOAGA

Palabras para Faustino Brughetti

"QUIEN no es agradecido, no es bien nacido", según reza un conocido refrán de mi tierra. Todas esas gentes que van por la vida, sin sentir un reconocimiento profundo hacia quienes les precedieron en un sentido creacional determinado, tienen algo de "hijos naturales", de mal nacidos en definitiva, a los que personalmente no puedo sufrir. Me repugnan todos esos suficientes que en las letras y en las artes "sientan cátedra", tratan de ser "magistrales", ignorando que lo único magistral del creador, es la madurez vital y expresiva por él alcanzadas. Pero me repugnan mucho más los que después de administrar alfabetos y lenguajes de contemporáneos y antepasados con un cinismo sorprendente, tratan de convencernos que la estirpe artística comienza allí donde ellos proponen sus planteamientos, casi siempre sin desarrollo y solución. Queramos o no, en cuanto creamos, formamos parte de una estirpe, de una vida artística con necesarios antecedentes. Yo diría además, que no hay artista con vocación de madurez, con voluntad de plenitud por tanto, que no se sienta hermano menor de todos aquellos que movidos por el idealismo más generoso, dieron "los pasos verdaderos" en la histórica evolución. Sabido es que los falsos, los abundantísimos seguidores, esos que unas veces hacen el juego a los magistrales proclamándose sus "discípulos" y otros explotan con tozudez lo conseguido por los auténticos, no son en realidad más que unos simuladores aventajados. Pero sabido es también que cuando nuestra labor —modesta o extraordinaria— se siente inscrita, encauzada por el sentido de una determinada vida artística, todo lo que se realizó en ella con móviles ideales, generosos, renovadores, constituye una ineludible referencia para el verdadero creador.

Una cosa es explotar lo conseguido creadoramente por los legítimos —tarea demasiado generalizada en nuestro tiempo— y otra darse cuen-

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

ta que lo nuestro continúa en cierta manera lo logrado por los artistas cumplidos, cuando tratamos de continuarlos desde la altura que los mismos consiguieron. Estamos en contra de quienes disimulan su impotencia creativa venerando esterilmente a sus maestros, pero no nos explicamos la existencia en la vida artística argentina de pintores por ejemplo que sin valorar suficientemente lo realizado por Faustino Brughetti en los primeros años de este siglo, desconsideran lo que su figura y su obra en el arte platense suponen, diciendo aquello de que *está superado*, despreocupados de la estupidez de esta expresión. Por lo pronto, nadie supera a nadie si el artista que se dice superado, estuvo en su momento a la altura de las circunstancias, vale decir, contribuyendo con su exigencia a la creación precisamente de una estirpe. Desde otro punto de vista, nada tan revolucionario en arte, como *continuar creadoramente*, dando de sí hasta donde nos sea posible, aquello que malamente continuaremos si no lo valoramos con nuestro conocimiento, con nuestro sentido crítico y con nuestra consideración. Faustino Brughetti —y ahí teneis sus extraordinarias "Lavanderas" como ejemplo sorprendente— fué incomprendido porque la mediocridad es enemiga de los manantiales. Faustino Brughetti sin embargo, habiéndose vinculado a la vida artística europea, volvió a la Argentina dispuesto a *fundar*. Pues bien; cuando muchos plásticos platenses con desasosiego probablemente excesivo, preguntan por ahí si debemos hablar o no de una "escuela argentina", convendría situar y glorificar hasta donde se lo merecen esfuerzos como el del pintor que acaba de desaparecer de nuestro medio. Y celebrar con toda la nobleza de que seamos capaces el coraje, el entusiasmo y la fertilidad auroral de quien en contra de esa mediocridad excesivamente valoradora a la que llamamos sociedad todos los humanos, trabajó por liberar con sus afanes renovadores a los que son tan lentos en cuestiones de renovación.

Hoy —según he dicho tantas veces— que el arte se encuentra en un punto muerto extraordinariamente refinado, en un aburguesamiento formal del que han de sacarlo los auténticos artistas, es muy fácil despreciar a los fundadores que entre 1900 y 1924 crearon las bases de una época crítica. En estos momentos en que tantos plásticos trabajan explotando de una manera o de otra lo que desde 1900 más o menos descubrieron fundadores como Faustino Brughetti, me interesa señalar en homenaje al pintor desaparecido, que mientras gentes de su temple pintaron "de cara al futuro" sin tener en cuenta la incomprensión de su medio, son demasiadas las que en la actualidad de espaldas al porvenir, pendientes en demasía de lo conseguido por unos y por otros, no se dan cuenta que lo fundamental de

toda labor creadora, es lo que tiene de quilla, de avance, de destino auroral. Faustino Brughetti, contrastando lo que fueron nuevas calidades expresivas en su tiempo con una calidad humana extraordinaria, proclama que el arte o "funda hacia el futuro", o cae en lamentable anacronismo. Faustino Brughetti, con una obra cuyos valores no han incurrido en la marcesibilidad de las que pertenecen a creadores sin aliento revolucionario, no se sintió satisfecho con ser "raro" o "moderno" en su tiempo, sino preocupado porque su pintura por encima de su época "animase" hondamente a los que alientan con su obra a superarse y a seguir. Sería estúpido entender a los fundadores como Faustino Brughetti, a la manera que entienden los "discípulos" a los "maestros" pomposamente magistrales. Pero creemos que el mejor homenaje que puede rendirse a una pintura sensible, abierta, alentadora y fresca, es considerar que todo lo que en nuestro tiempo no trate de proyectarse sobre un desconocido y mejor futuro, en vez de reducirse a ese virtuosismo de materias a que se está limitando dolorosamente gran parte del arte moderno, está superado —fijémonos bien— por los tremendos problemas del hombre normal.

Para merecer a fundadores como Faustino Brughetti, es necesario fundar, anhelar, proyectar luz sobre un futuro cada día más problemático. La única manera que yo conozco de seguir sin imitar naturalmente a fundadores como nuestro artista, es respetar como es lógico lo que ellos anticiparon, y anticipar dentro de la esterilidad contemporánea esa *confianza* que los verdaderos artistas como Faustino Brughetti descubren por el solo hecho de crear.

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

ADOLFO MITRE.

Facundo en el Nacional de Comedia

La crítica es fácil; el arte difícil..." La sentencia de Philippe Néricault Destouches, —merced a la cual salvóse del olvido ese pródigo autor teatral dieciochesco—, espero sugiera que cualquier disentimiento con "Facundo en la Ciudadela", de Vicente Barbieri, y su interpretación por el elenco de la recién creada Comedia Nacional Argentina no excluye en mí la conciencia de la envergadura de ese drama histórico y de la magnitud de esta patriótica empresa.

¡"Facundo" en el Nacional de Comedia...! Previa a la discriminación estética cumple conjeturar lo que hubiera sido, —¡ay!—, la sombra del "Tigre de los Llanos" revivida hace poco más de un año en nuestro coliseo oficial... También agradecer al cielo no haya servido, como más de una vez ocurrió, de semibárbaro justificativo épico a un demagógico ensorbecimiento trágico. Por el contrario su evocación prestó aleccionante prueba de lo que en nuestro país ocurre cada vez que la violencia alza, engreída, su cabeza de medusa.

Son éstas, más o menos, palabras del propio poeta en el espectral personaje que, cual el corifeo de la tragedia antigua, señala de antemano en la obra de Barbieri el fatalismo que la inspira. E impónese ahora homenaje al admirable escritor muerto pocos días antes de poder contemplar en la escena a los seres nacidos de la vocación por el arte dramático que en los últimos tiempos, según cuentan su íntimos, parece predominó en su temperamento de lírico.

Nacido en el campo, del seno del pueblo, hasta sus azarosas cuitas juveniles debieron contribuir a que su alma valorara como pocas los triunfos del espíritu y cual no hubiera sido su alborozo de peregrino por abruptas rutas, azotado casi siempre por vientos adversos, al llegar entre aplausos a la anhelada meta del solemne estreno. Para más su arribo

es, (para mí), un signo de reivindicación de la democracia entendida no sólo como forma política sino también como aliciente de belleza.

Ese es el sentido íntimo del nacimiento de esta Comedia Nacional Argentina, iniciativa de la Dirección General de Cultura tendiente a elevar la sensibilidad del pueblo en el culto por un auténtico arte. El noble ejemplo brindado, en la misma sala del Cervantes, por similar entidad escénica uruguaya sirvióle de poderoso estímulo y resultó por ende lógico se encomendara la responsabilidad directiva del nuevo elenco al artista cabal que, junto a la ilustre Margarita Xirgu, modeló tan ricamente a aquella.

La elección de Orestes Caviglia de una obra de Barbieri para la iniciación se me antoja a la vez informada por una inducción simbólica. No en vano tratábase del presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, a quien alguna vez censuré públicamente como tal, —por haber aceptado para esa entidad una petrolífera donación—, que asumió ese cargo en horas de ímproba lucha, cuando era ella el esforzado baluarte de la dignidad intelectual en medio de una cruel incertidumbre y de una persecución sañuda; símbolo él mismo, con su físico endeble pero su alma indomable, de la brega por la libertad como inspiración y como estilo; encarnación a la par, con su resistencia al mal y su confianza en el bien, de una victoria del espíritu.

Más de una vez se ha dicho que si Sarmiento logró plasmar con tan subyugante vigor la estampa tremenda de Quiroga es por no faltar a su genio de patriota, asaz tumultuoso por cierto, algo de la andina garra, en él de águila—, que en el caudillo fué zarpa, fué yugo. Siempre debe existir una correlación secreta entre el autor y el protagonista y esa fecunda intercomunión temperamental, a menudo paradójica, se produce con patetismo pleno solo bajo el influjo de una misma época y al conjuro de una misma, solidaria o encontrada, pasión. Entonces adquiere una resonancia única: "¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte..!"

Para lograr esa repercusión estremecedora Barbieri tuvo que retrotraerse cronológicamente y ni siquiera su concepción fatalista de la historia le permitió reeditarla en su vigencia tumultuosa. A diferencia de lo que David Peña hiciera lustros atrás, presentando a Quiroga en su condición un poco problemática, y cuando menos tardía, de partidario de un régimen constitucional tuvo el acierto de ir a buscar la substancia del argumento en "Civilización y Barbarie", —en el capítulo precisamente titulado "Ciudadela"—, pero hasta por limitaciones de tiempo y lugar su drama es estático, tanto como el célebre dinámico.

La evidente, y peligrosa, apelación a cierta modalidad escénica a lo Shakespeare trasúntase tan sólo en reminiscencias de pasajes de bru-

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

jería a lo "Macbeth", en circunstanciados ecos de celebérrimos monólogos, como el metafísico de "Hamleto"... pero ahora con una filosofía de almanaque. Era inevitable: ¡Shakespeare sólo hay uno!...

Conviene no olvidar, nuestro llorado poeta tradujo su "Julio César". Pero en su drama la acción, que en el teatro debe ser presente vivido, es casi exclusivamente relato del pasado o agorería del futuro. En esto reside su debilidad pero también radica su grandeza, pues si la fruición discursiva de los personajes quita al argumento vibración vital, las escenas donde despunta el soplo de la profecía exáltanse en una majestad de esencia y trascendencia moral. Entonces, sí, entronca genuinamente en el ejemplo del dramaturgo por excelencia. John Masefield, laureado bardo de Inglaterra, destaca como "leit-motiv" de las grandes tragedias de Shakespeare a una ley inmanente que, tarde o temprano, condena a sufrir en carne propia el crimen que se comete: ¡"Quien a hierro mata, a hierro muere...!

He aquí la lección moral de ese drama pródigo en sugestiones disímiles y encuadrado dentro de una casi absoluta fidelidad a la historia. En efecto, la mayoría de sus episodios acontecieron, inclusive el fusilamiento de treinta y tres hidalgos argentinos, más el uruguayo Isidoro Larraya, en el mismo instante en que niñas patricias de Tucumán, — sus hijas, sus hermanas, sus novias—, creían haber obtenido de la indudable complejidad psicológica de Quiroga, que alguna vez permitióse gestos generosos, la suplicada indulgencia. Auténticos también son los personajes, desde el equívoco e hispánico general Ruiz Huidobro a la grey con entorchados de militares de opereta, en torno de la cual se agitan emponchados montoneros, chinas querendonas, negros de canto y de tambor. La Argentina contradictoria y animosa, siniestra y heroica de 1831... ¡nuestra Argentina en gestación...!

Caviglia supo manejar hábilmente a esa masa pintoresca, numerosa y dispar, entre decorados de Saulo Benavente sobre los cuales los violentos y continuos juegos de luces marcan no tanto etapas de tiempo cuanto tormentosos contrastes de estados de ánimo individuales, colectivos, plenarios. En sus fugaces días de escenógrafo, allá hacia 1930, preconizaba la soberanía de la luz como elemento de sugestión y ahora reafirma en la práctica a la teoría informada por la tendencia "expresionista" a la sazón en boga.

Menos diestro ha sido en la conformación de la conducta de los ininterpretes. Miguel Bebán abusa de los movimientos y reacciones de carácter felino, apuesto "uturunco", altisonante "capiango" para usar los nombres con que en los mitos indígenas se designa a los hombres trocados en tigres—, o viceversa—, como se insinúa ocurrió en el caso de Quiroga, cuya preocupación indumentaria no coincidía con su selvática descompostura capilar... como si quisiera reafirmar físicamente la conseja sobre la portentosa metamorfosis. Un infatuamiento verbal caracteriza a la mayoría de los actores, sin descartar a aquellos con papel de parlanchines gauchos..., contrariando la modalidad reticente de nuestros hombres de campo, especialmente los norteños. Milagros de la Vega, en una bruja dotada del don del vaticinio, y José María Gutiérrez en un fantasmal desdoblamiento de Facundo —misterioso augur de su destino en Barranca Yaco—, logran entrañables persuasiones, sobre todo cuando acompasa al vidente delirio de la extraña adivina el ulular de las furias, es decir el clamor de ese mismo destino que marca y que mata.

T. S. Eliot ha puesto de moda a "las euménides" y aunque hoy se abusa de ellas su intromisión se explica en este drama alegórico, valioso como "cuadro de época", colorido al rojo y al negro —de sangre y de muerte—, hasta en su fisonomía plástica; no siempre sutilmente matizado en su nutrido psicológico enjambre. La gran figura de Quiroga no se perfila así en su insólita reciedumbre más esto es comprensible pues pertenece a la leyenda, esa magnificación de lo que en sí ya es muy grande: la historia. Esta, sí, aparece no sólo en la veracidad argumental sino también en medio de esa atmósfera un poco mística —no obstante sus catastróficos rayos o, si se quiere, a consecuencia de éstos—, que la torna un proceso hacia la libertad y la superación al mostrarla, bajo el signo del hado, la vengadora implacable del crimen.

Y con abstracción de otros valores, por cierto muy apreciables, ello bastaría para que este drama de un poeta, en el teatro de un gobierno, constituya un advenimiento venturoso en la Argentina de hoy y de mañana; en la Argentina del decoro y de la esperanza.

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

OMAR DEL CARLO

Buenos Aires en la Encrucijada Teatral

Dos hechos totalmente contradictorios señalan, en lo que va del año, el valor espiritual del teatro, y el deplorable futuro que le aguarda, si de alguna manera no se pone coto a las combinaciones financieras que terminarán llevándolo al desastre.

Por una parte, de manera aleccionadoramente positiva, nos enfrentamos con la aparición cada vez más frecuente de libros que tratan del teatro y de su teoría, y que van dirigidos a un público con madurez suficiente como para enfrentarse con la técnica pura de un arte, en el que sólo se había interesado de una manera un poco más profunda de lo que le es habitual. Pero frente a una promesa tan admirable, nos encontramos con un hecho desastroso ante el cual es imposible cerrar los ojos. Hay cuatro de nuestras principales salas teatrales en camino de desaparecer o de transformarse en cines. Diré solamente que un teatro ya ha sido transformado para tal fin, y que parece que seguirán el mismo camino uno que está clausurado y otro que está en funcionamiento; en cuanto al Politeama, ya se sabe que será demolido, y la hipotética posibilidad de que el edificio a levantarse en su solar albergue nuevamente un teatro, es lo bastante lejana e imprecisa, como para que temblemos por el porvenir.

Creo que ya no es un misterio para nadie en Buenos Aires, que nuestro teatro se ha transformado en una verdadera factoría comercial, a la que actores, autores, directores, escenógrafos y aún los técnicos tienen un acceso de más en más reducido. El reino absoluto de empresarios que a juzgar por lo que vemos, es prácticamente invencible, va transformando nuestro teatro en un mundo donde la propaganda, los malentendidos, la incapacidad y el azar devoran todo propósito honrado. Y cuando el teatro cae en manos de alguien con honestidad y buena fe, es más con un ardiente deseo de engrandecimiento, ¡ay! entonces raramente un firme criterio estético, un claro sentido de los valores, acompaña estos buenos propósitos.

De lo antedicho podría deducirse, que la temporada teatral ha sido un verdadero fracaso. Y no es así. Han fracasado casi unánimemente,las producciones de un nivel inferior, mientras que los éxitos de la temporada han sido piezas de grandes autores, montadas con decoro escénico. Podría señalarse que el público ha seguido con verdadero fervor "Las manos sucias" de Sartre, en una excelente puesta en escena de Narciso Ibáñez Menta, mientras que no ha dado su apoyo a una pieza de O'Neill, mal interpretada y erróneamente dirigida. El mismo público que desde la madrugada empieza a agruparse a las puertas de un teatro retirado, para ver una pieza de Arthur Miller creada por Pedro López Lagar, es el que se niega a ver "Diálogos de Carmelitas", en una interpretación donde si las palabras aparecen inteligibles, el espíritu de la obra está tan ausente, que por momentos puede creerse que las actrices, salvo raras excepciones, hablan en un lenguaje desconocido; tan imposible me ha sido reconocer una pieza que conozco prácticamente de memoria.

El público de Buenos Aires tiene un gusto mucho más maduro de lo que habitualmente se supone, y si hasta ahora no silba, ni obliga a retirarse a los actores de la escena, les opone en cambio algo más terrible, algo prácticamente invencible: la indiferencia. Público adulto, reclama obras importantes, en versiones justas con intérpretes apropiados, y no elegidos según el auge del cine, o los apetitos eróticos de algunos poderosos.

Pero el que algunas obras tengan éxito, y que otras piezas de grandes autores no lo consigan, desencadena una maligna propaganda, donde los empresarios aparecen como víctimas de la ignorancia y la ingratitud de un público incapaz de gustar de una obra de arte. Me parece que los ejemplos anteriores muestran a las claras, la falacia de tales asertos. Queda no obstante en pie un hecho nefasto y es el que señalaba al principio: la práctica desaparición de cuatro teatros.

El teatro es una de las formas culminantes de la cultura, y resulta obvio insistir sobre su sentido ceremonial y comunicativo en la vida de los pueblos. Y si bien las grandes masas buscan en los cines y en los espectáculos deportivos su forma de expresión más inmediata, también es cierto que quien permita que los más bajos intereses mercantiles prevalezcan en contra de una de las más altas necesidades espirituales del pueblo, estará viendo cometer un crimen y ayudándolo con su impasibilidad.

Los empresarios, que generalmente alquilan sus salas, ganando diez veces más de lo que invierten en ellas, no pueden tener derecho a transformarlas en cinematógrafos porque éstas no rindan los porcentajes fabulosos de los cines. Y las

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

autoridades que consientan que un teatro construído para ese fin específico se mude a fines para los que no fué creado, se hacen cómplices no sólo de un atentado contra la cultura, sino también de complejísimos problemas gremiales que dejarán sin trabajo a muchas decenas de actores.

Si los empresarios, que pagan arriendos ridículos por las salas que explotan, se sienten defraudados en sus sueños de grandeza pecuniaria, no tienen sino que rescindir tales contratos. Habrá llegado entonces el momento en que el teatro pase a manos de sus auténticos dueños, a manos de cooperativas de autores, directores, actores y operarios, quienes se encarguen de explotarlos con un sentido de responsabilidad y grandeza, que han querido desterrar de nuestras salas, quienes las detentan impunemente.

Mientras las cosas sigan en el estado actual, pocas son las esperanzas que nos restan. Las pequeñas salas de los teatros independientes, resultan poco aptas en general, y tampoco es posible pedirles más, puesto que son antes que nada testimonio de un apasionado fervor. En cuanto a los teatros oficiales, tienen y deben tener funciones distintas, y ya se sabe que su funcionamiento, hasta el momento de poner fin a esta nota, es prácticamente nulo.

Por consiguiente: o se pone fin a la voracidad arbitraria de unos pocos en favor de los que son más, o el teatro entrará en una siniestra agonía, de la que autores, directores, actores y operarios son totalmente irresponsables. Bueno es saberlo ahora, para que el llanto no llegue cuando sea tarde. Y si el llanto llega, que no aleguen después ignorancia los responsables.

LUIS PICO ESTRADA

Teatros Independientes

DIALOGOS DE CARMELITAS. Con el teatro de Bernanos me sucede más o menos lo mismo que con el de Sartre, a pesar de la distancia que media entre uno y otro.

Tengo la sensación de que eso no es "teatro" en el sentido real que tiene el teatro, de imprevisto, de mágico, de sorprendente.

Son hombres que no hacen teatro porque eso sea para ellos una necesidad ineludible, sino que utilizan la forma teatral como vehículo de su sentir y su pensar. Desde ese punto de vista, Salacrou, Anouilh (y ni qué decir Fernand Crommelynck) son mucho más auténticos.

Y sin embargo, por otros caminos, tanto Sartre como Bernanos consiguen lo que quieren: establecer un contacto emotivo entre público y actores, comunicar el dolor o la esperanza, el miedo o la alegría.

En el caso de Bernanos el problema es mucho más sorprendente. Pues si bien Sartre tiene la intención de lograr un espectáculo vivo y lo consigue (salvo excepciones como Nekrassov), Bernanos no escribió estos magníficos diálogos con la intención de hacer teatro sino con el deseo de que fuesen un film. A pesar de ello, y desde hace varios años, "Les Dialogues des Carmelites" se exhiben con renovado fervor, y son recibidos por el público en medio de un silencioso, casi sacro respeto.

Simone Garma fué la encargada de poner en escena esta obra por primera vez en Buenos Aires. Lo hizo en su idioma original, con la adaptación de Albert Beguin y Marcelle Tassencourt, y ayudada por un firme y talentoso conjunto.

A pesar de que esta adaptación no es la más feliz, la dirección consiguió irnos trasmitiendo el espíritu combativo y atormentado del autor. No hubo grandes defectos, como tampoco hubo grandes actuaciones. Todas ellas fueron buenas pero no excepcionales. Y eso es ya un mérito enorme. Son pocos los conjuntos que cuentan en Buenos Aires con la eficacia innegable de la regularidad. Y Simone Garma lo ha conseguido.

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

Todas las actrices actuaron desde adentro, con escasísimas vacilaciones, compenetradas de la grandeza del texto.

La obra fué dirigida con perfección. El movimiento estuvo muy bien regulado, y lo único reprochable es cierta excesiva solemnidad, especialmente en las escenas litúrgicas. Pero de todos modos la directora se enfrentó con un texto vital en sus ideas pero completamente negativo en su parte material, y lo supo transformar en representación llena de nobleza. La escenografía de Saulo Benavente, de gran calidad.

LA PESTE VIENE DE MELOS. Naturalmente, escribir obras con contenido social y político es cosa muy difícil. Para hacerlo es necesario estar dotado de gran calma y equilibrio intelectual (que es el caso de Bertold Brecht) o de lo contrario apoyar la labor en una sólida pasión y en un firme instinto de escena (que es el caso de Gorki).

En esta primera obra Osvaldo Dragún demuestra pocas de estas virtudes, aunque es probable que pronto las logre, porque parece tener talento. Su obra es un conjunto de promesas, entre las cuales se destaca el vigor. Carece de equilibrio, su lenguaje es pobre y las situaciones no se justifican.

Tanto el cuarto cuadro, como el quinto, son ejemplos de dilatación y falta de sentido en las proporciones.

Además, la obra flaquea por no haber logrado un estilo propio. Sus personajes transitan entre la farsa y la tragedia, pero difícilmente se definen, no cuajan entre sí como para formar una unidad coherente.

Por otra parte sería muy importante que Dragún mejorase su lenguaje, especialmente cuando procura darle un sentido poético. De todos modos, veremos como el tiempo pule su trabajo y si este primer acontecimiento le señala el camino de la disciplina. No debe olvidar que muchos de los aplausos no celebran su trabajo de artista, sino sus impulsos sentimentales.

Si bien son ciertos los defectos enunciados, también es cierto que la puesta en escena del Teatro Popular Fray Mocho no hizo nada por realzarla.

Si la dirección hubiese sido hábil, la obra no hubiera sucumbido en la forma que sucumbió. En vez de interpretarla bajo moldes clásicos, como era necesario, "La Peste viene de Melos", fué dirigida e interpretada con inseguridad y desmesura.

Los principales defectos de la puesta en escena fueron la exageración, la falta de homogeneidad, y una peligrosa constante en la mayor parte de los actores argentinos, sean vocacionales, independientes o profesionales: no hacen su papel de adentro para afuera, sino de afuera para adentro. No lo viven sino que lo aprenden.

Espero que este tropiezo del Teatro Independiente Fray Mocho sea apenas un borrón en un camino que siempre debe mejorar. Además es necesario consignar que el hecho de representar jóvenes autores nacionales ya tiene gran significado para la dramaturgia del país.

La escenografía, muy pobre.

LA OTRA MADRE. He aquí una obra completa; verdadero y completo sentido de escena, firme contenido. Y esta revelación llamada Gorki, este talento firme, combativo, está apoyado en esta oportunidad por una dirección y una interpretación que realza este teatro vibrante y humano.

"La Otra Madre" (Vassa Yelezniova) pertenece a las obras teatrales que Gorki escribiera a instancias de Chejov y Stanislavsky. Obras emparentadas al teatro del mismo Chejov, y que a pesar de sus tonos, a veces excesivamente esquemáticos, a veces demasiado ingenuos, logran trasmitirnos mediante una palabra, una música o una actitud, esa ráfaga de hermosura e incertidumbre tan cercana al inolvidable "Jardín de Cerezos".

Es cierto que Gorki trató con menos certeza a la burguesía que al proletariado, y esta obra se refiere a la burguesía. Su novela "La Madre" es más auténtica y más vivida. Pese a ello, Gorki, rudo, arrollador, consigue sus objetos mediante una severa vocación artística: conmueve, interesa, descubre.

La puesta en escena de Alejandra Boero y Pedro Asquini fué irreprochable. El movimiento escénico estuvo regulado con sabiduría, y los actores demostraron en su interpretación la importancia del estudio y la voluntad.

Porque "Nuevo Teatro" no es una agrupación nueva ni desorganizada. Hace siete temporadas que va siempre hacia adelante con humildad y tesón.

La compenetración de los actores con el texto, desde Alejandra Boero, en su conmovedor y tremendo papel, hasta el último de los participantes, es magnífica. Es necesario mencionar también a Cesira Malli, que asombró con su interpretación de Ludmila.

Observé un hecho muy importante: la disciplina corporal y vocal de los actores, que verdaderamente sorprende en un país donde es generalmente despreciada. Los nombres de las profesoras María Fux y Annie Ernst atestiguan lo expuesto.

En definitiva: una muy buena obra interpretada de modo excelente por un conjunto que seguirá sorprendiéndonos mientras siga trabajando con el mismo fervor que hasta ahora lo ha caracterizado.

Hermosa la escenografía de Federico Padilla.

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

ESTELA CANTO

Cine

LA ROSA TATUADA. De 1920 a 1945 Hollywood fué rey indiscutido del cine. Apenas si la Alemania prehitleriana y la Francia del treinta y tantos lograron algunos éxitos: "Internado de señoritas", "El ángel azul", "Mayerling", "El muelle de las brumas". La batalla estaba perdida de antemano: cuando alguna gran figura europea lograba destacarse terminaba inevitablemente viviendo en los suburbios de Los Angeles, aprendiendo inglés y haciendo películas tontas (Danielle Darrieux, Simone Simon); o consumiéndose en la larga espera de un contrato suculento que nunca se cumplía, ya que el interés residía, no en que el actor o actriz filmara en Estados Unidos, sino en que no lo hiciera en ninguna parte (Martha Eggert, Charlotte Sussa); o, finalmente, en los casos más raros y envidiables, convirtiéndose en una gran estrella del cine americano (Marlene Dietrich, Maurice Chevalier). De todos modos para directores, intérpretes y argumentistas un film europeo, por bueno que fuera, no era más que el trampolín, el primer paso hacia la ansiada Meca del Cine.

Hollywood creó así un estilo: las cejas arqueadas y depiladas de las actrices, el temblor de sus bocas carnosas en el rostro blanquísimo, los cuerpos casi perfectos moviéndose entre decorados también blancos y suntuosos; el triunfo de los sentimientos domésticos y de las nobles intenciones; las mujeres decididas, bien vestidas y dignísimas; los hombres vigorosos fieles, siempre enamorados.

Este mundo del "Saturday Evening Post" y del "Ladies Home Journal" parecía indestructible cuando, hacia 1945, sucedió el milagro: unos audaces italianos salieron a la calle con las cámaras. Antes de 1920 Italia había ocupado un puesto de vanguardia en el cine incipiente. Se hundió después con sus Pinas Menichellis, Francescas Bertinis y Lidas Borellis; de aquella catástrofe no quedó nada, ni siquiera el recuerdo, porque, aunque Italia dió a Hollywood la más gran figura de galán de todos los tiempos, Rodolfo Valentino fué, esencialmente, un producto americano.

En 1945 los italianos salieron a la calle (posiblemente porque no tenían bastante capital para pagar un estudio y decorados); retrataron tipos del pueblo y presentaron sus primeras películas, que tenían una luz distinta, una luz de documental; mostraron gente que acababa de sufrir la guerra, con hombres que no eran nobles, valientes, invencibles; con mujeres que no eran hermosas ni necesariamente honestas.

Después de "Roma, Ciudad Abierta" todos hemos asistido al imprevisible derrumbe de Hollywood. Por primera vez fué inútil contratar actores y llevarlos a California para destruir una industria incipiente: el público exigía no una Italia "made in Hollywood" sino una Italia real. Y, mientras Hollywood perdía hasta el cetro de la belleza femenina, Italia conquistaba no sólo este cetro con Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Lucia Bose, etc., sino que también ganaba la palma interpretativa: Greta Garbo envejecía; Ingrid Bergmann abandonaba todo para irse a vivir a Roma en dudosas condiciones y Anna Magnani heredaba el puesto vacante de "gran trágica", con un estilo que, para Hollywood, debía parecer sorprendente e inusitado.

El cine americano no se da aún por vencido: lucha ahora con el color, el relieve, las grandes masas, el cinemascope, pero ha debido trasladarse a Europa para poder subsistir. Esto por un lado. Por otro combate con su viejo sistema: pero esta vez debe contratar a una actriz para una sola película y no exige a la estrella transformación alguna; intenta más bien ponerse al servicio de ella. El resultado de una de esas tentativas es "La Rosa Tatuada".

Como Anna Magnani ganó el Oscar con este film, la mayoría de los críticos argentinos se refirieron a su interpretación y apenas mencionaron la película. Leyendo entre líneas podríamos llegar a la conclusión de que no se atrevieron a criticar a la prestigiosa Magnani, y que decidieron púdicamente pasar por alto una obra que chocaba, o desconcertaba, pero que tenía el mérito de estar escrita por el dramaturgo americano a la moda.

Para reparar esta omisión escribo sobre "La Rosa Tatuada". "La Rosa Tatuada" es la más vibrante, la más intensa, la más extraña y sensualmente poética de las obras de Tennessee Williams.

En el mundo de las *moms* pulcras, higiénicas y desodorizadas, irrumpe Serafina delle Rose, desgreñada, sucia y natural. Serafina tiene —para el varón americano tan desposeído de ternura femenina, tan rencoroso hacia las mujeres como un bebe al que acaban de destetar— el mayor de los atractivos, el que no compran ni la última crema de hormonas ni la más perfecta cirugía estética: *lo admira a él.* Serafina delle Rose sólo se adorna para su hombre, no para una inútil contemplación de sí mis-

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

ma, contemplación que ni siquiera tiene la excusa del narcisismo (la "mom" es el menos narcisista y el más acicalado de los seres).

Serafina cobra así, para el hombre americano, un valor de símbolo. Eso explica el éxito de la pieza en Estados Unidos. Tennessee Williams se ha convertido —desde "Un tranvía llamado Deseo", en el denunciante de una generación sexualmente exacerbada, donde la sensualidad es una especie de protesta, de burla y de odio hacia el otro sexo. Es inútil que la Blanche de "Un tranvía llamado Deseo" se llene de encajes, de flores y de remilgos: en el fondo busca lo mismo que admira y adora la casi mitológica Serafina delle Rose.

Esta hembra que acaricia el cuerpo de su marido dormido, que trabaja para él, que adora sus tatuajes, sus camisas y que, en última instancia, cuando el hombre muere, sigue aferrada a sus cenizas, esperando siempre el milagro, es decir, la aparición de un cuerpo similar, es quizás la nostalgia más profunda de una civilización mecánica, que ha trastornado básicamente los problemas de la carne, del sexo y de la ternura.

Anna Magnani representa el papel como corresponde y debemos señalar las escenas —aparte de la ya mencionada, en la que acaricia el cuerpo de su marido en la oscuridad— la de la iglesia, de una poesía casi dolorosa, y la otra en la que un grupo de mujeres —con algo de gallinas y de cotorras— le anuncian la muerte de su hombre.

Burt Lancaster, en el papel del "sustituto", o, mejor dicho, del "esperado", demuestra que ha aprendido muy bien el acento italiano, pero su exuberancia, de alguna manera, no es la exuberancia peninsular. Hay algo *no europeo* en su italiano. Mangiacavallo, con sus movimientos de gallo satisfecho, con su amplia sonrisa y cierto balanceo muy poco itálico en el andar, representa tal vez, inconscientemente, la otra gran nostalgia sexual americana: el negro. Y no podemos menos de preguntarnos si, en el Kovalsky brutal, sudoroso y tierno de "Un tranvía llamado Deseo", en el animal dichoso que es Mangiacavallo en "La Rosa Tatuada", no reaparece —disfrazado de polaco o de italiano, en el sur de los Estados Unidos de todos modos— ese negro temido, odiado y execrado precisamente en la medida en que fascina a las atildadas y también desesperadas "moms".

LAS DIABOLICAS. — Clouzot quiere demostrar en "Las diabólicas" que, cuando Francia decide hacer un film de suspenso, puede ir más lejos que Inglaterra. Por lo pronto no desprecia ninguno de los elementos que pueden perturbar: "Las diabólicas" es francamente truculento, siniestro y desagradable, precisamente porque Francia sabe burlarse, en última instancia, del

cacareado "suspenso". El final inconcebible de la película demuestra esta tesis.

Sabemos que la solución de las novelas policiales es siempre improbable o absurdo —sólo M. Lecoq y Sherlock Holmes tuvieron lógica en sus descubrimientos—, pues únicamente se trata de encontrar el final más apartado de cualquier posibilidad para el lector, o espectador.

Y esto demuestra también la falla básica de la novela policial —o de la película policial, para el caso es lo mismo—: psicológicamente "Las diabólicas" es perfecta, hasta el momento en que Clouzot debe terminar. Entonces, amablemente, da al público lo que el público espera: la solución imposible que conforma los gustos burgueses, en donde todo está premeditado. Eso si, lo hace con tal arte, con tal sentido del humor, que apenas nos apercibimos que, todo ese atroz planteo, no es más que una broma para el espectador: porque el espectador quiere volver tranquilo a su casa, sin preocupaciones y con el castigo de los malos . . . que son unos malos como cualquier otros.

SECRETOS DE ALCOBA. — De los cuatro episodios que componen este film preferimos dejar de lado, por malo, el segundo, el de Françoise Arnoul. Entretiene el primero, sencillo y humano. El tercero, "La cama de la Pompadour", con Martine Carol, nos lleva a ese mundo ya definitivamente acabado de las grandes "cocottes" y de los caballeros generosos y bigotudos. Desde 1850 hasta 1914 la "cocotte" de lujo, con sus alhajas, sus carrozas y sus ministros, lanzados a pagarse una esplendorosa juventud tardía, fué una institución de Francia, que la importó a lejanas tierras, donde se arraigó con éxito. Colette conocía bien este mundo que, en sus estertores finales representa tan bien Martine Carol.

El cuarto episodio, entre Dawn Adams y Vittorio de Sicca es una amable sátira social sobre el divorcio en Estados Unidos. Mejor dicho, sobre las condiciones y la forma en que puede obtenerse un divorcio cuando se dispone de dinero para pagar a las agencias encargadas de suministrar los adulterios "a medida", y por encargo. Una muchacha puede ser perfectamente honesta —como sólo puede serlo una americana honesta— y ganarse la vida en este juego.

Como todo film en el que aparezca aunque sea momentáneamente De Sicca, el cuarto episodio de "Secretos de alcoba" tiene gracia, ironía, ese misterio inefable que son la verdad o el arte aún en sus formas más sencillas.

LA MUJER MAS HERMOSA DEL MUNDO. — Cuando en el episodio final de "Otros tiempos", "El proceso de Friné", estrenado hace tres años, apareció sentada en el banquillo de los acusados la campe-

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

sina María Antonia, encarnada por Gina Lollobrigida, sucedió algo en el mundo del cine.

Y hablar de "La mujer más hermosa del mundo" sin nombrar ese episodio de "Otros tiempos", es imposible, porque la película deriva directamente de aquel momento. Es decir, en el banquillo de los acusados, el abogado napolitano cínico y sincero, que representaba De Sicca, defendía a "la mujer más hermosa del mundo".

La María Antonia de "Otros tiempos" se peinaba con rodete, calzaba botas y se envolvía en una pañoleta. Era dulce, sonriente, sencilla; era también misteriosa. Las madonnas de Rafael y del Corregio surgían al ver a "aquella criatura extraordinaria". El eterno femenino, deformado tras largos años de sofisticaciones y de maquillajes apropiados, volvía a surgir. Y el juicio de María Antonia era también el juicio de Italia, tal como se decía en el film. "Hay una moral más alta —afirmaba De Sicca al defenderla— la de la belleza". Y María Antonia— Gina, era absuelta.

"La mujer más hermosa del mundo" queda absuelta por lo mismo.

No sé si la "venus Cavalieri", con su aire lánguido en las viejas postales, con su cuello de cisne, era o no más hermosa que "Gina nazionale". Sé que la vida de la Cavalieri es una deformación y un pretexto para mostrar a Gina. Pero Gina-María Antonia, quedará siempre absuelta. Sin "la mujer más hermosa del mundo", el film no existiría, pero "la mujer más hermosa del mundo" está allí presente.

Eso, los vestidos, algún biombo, los valses Boston de la época . . . una época que es lástima no haya sido mejor aprovechada. Creemos que realmente no puede pedirse más al veterano Robert Z. Leonard.

LETRAS ARGENTINAS

Martínez Estrada narrador

A principios de este año, prologando su catilinaria sobre la Argentina de los últimos lustros, escribía Ezequiel Martínez Estrada: "Por mi pueblo no tengo debilidades demagógicas; lo amo y lo compadezco. Creo que debemos juzgarlo severamente y también tener por él una gran piedad". Más adelante agrega: "Mi pueblo había cometido muchos y muy graves pecados y Perón le ofreció la impunidad y no la absolución. Hay que ofrecerle la regeneración, la purificación. Castigo y compasión, sobre todo amor y solidaridad humana" (*¿Qué es esto?* Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1956, ps. 13 y 14). Este ensayo agresivo y necesario, tan sugerente a pesar de parciales injusticias, resume la actitud que por decenios ha unificado la obra de Martínez Estrada en diversas expresiones. Los diagnósticos sobre realidades nacionales —*Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliat*—, las interpretaciones de hombres básicos de nuestra historia y de documentos literarios intransferibles —Sarmiento, Hudson y *Martín Fierro*—, los recientes panfletos políticos y literarios —*¿Qué es esto?* y *Cuadrante del pampero*— han nacido del mismo apasionado sentido de justicia, del entrañamiento espiritual que tanto escozor provoca entre los lectores que prefieren distanciarse de las realidades, con actitud que se parece al perdón sino encubriera la indiferencia y el desprecio. Este mismo compromiso sostiene la tensión examinante de la dramática de Martínez Estrada —*Lo que no vemos morir* y *Sombras*— y de su narrativa, reunida en libros por primera vez; se publican en ellos siete relatos, escritos desde 1943 hasta los últimos meses del año pasado; *Tres cuentos sin amor* (Editorial Goyanarte), *Sábado de gloria* y *Marta Riquelme* (Editorial Nova) son los títulos generales, que pueden reducirse justamente al del primer volumen. Estas novelas breves se han concluído en las siguientes fechas:

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

La inundación, 1943, *Sábado de gloria*, 1944, *Viudez*, 1945, *La cosecha*, 1948, *Marta Riquelme* y *Examen sin conciencia*, 1949, y *Juan Florido, padre e hijo, minervistas*, 1951-5. Leídos en su orden cronológico (que me ha indicado el mismo autor), se reconoce cómo va creciendo un único relato cíclico, interpretación angustiosa de nuestra sociedad y de nuestra historia. Las ficciones de Martínez Estrada —como las de Kafka, acaso como las de Unamuno— son versiones simbólicas de una misma inconclusa historia, de una síntesis de nuestro presente que se entrama con hilos de nuestro pasado y con avatares personalísimos del propio creador.

Estudiando la literatura de Sarmiento, Martínez Estrada señaló un rasgo fundamental que desde entonces marca la línea memorable de las interpretaciones nacionales: la identificación de historia y biografía, el hacer de ciertos hombres claves y de los propios sucesos personales las cifras de nuestra rebelante patria. Cabría destacar que tal personalizada visión tuvo sus más apasionantes y verídicos resultados cuando ahondó la mostración de etapas oscuras, creando los mitos perdurables de nuestros fracasos. No ha habido narradores que certifiquen el lado luminoso de nuestra historia, quizá porque ésta resulte menos reconocible en cotidianas encarnaciones, más difícil de personalizar sus actos. En la ficción, además, se puede loar el heroísmo, pero resulta arduo inventar un héroe, sobre todo cuando la vida del creador no está hecha de sucesos adversos y definitivos (como transcurrió, románticamente, la existencia de nuestros proscriptos y de los actores de las contiendas civiles); por lo mismo, se puede elogiar o despreciar la santidad, pero es inútil —imposible lo ha afirmado Mauriac— inventar un santo. Desde la *Comedia* de Dante la literatura creada en el ámbito cristiano —donde hunden sus raíces los grandes novelistas, aunque algunos traten de sacudirse violentamente esa tierra básica— sabe que el pecado individualiza a las criaturas, mientras los seres angélicos se diluyen en las coincidencias de la bienaventuranza, unificándose con el Creador.

Dentro de ese distingo esencial, los personajes de nuestra narrativa, como los protagonistas de nuestros análisis sociales y políticos, han sido caracterizados esforzando el carácter simbólico, tensamente representativo, de sus actos. Los creadores memorables —Sarmiento y Hernández sobre todos— no quisieron ser veristas en registro meticuloso de lo pintoresco (lo pintoresco, gran propagador de engaños y parcialidades), sino veristas en acumulación de rasgos individualizantes de etapas sociales, sin depurar literariamente tales pretensiones. Esta fué la actitud que Martínez Estrada analizó certeramente en las estrofas de Hernández; tal ha sido la pasión que personalizan sus narraciones.

Nuestra narrativa, como nuestra sociedad, se ha convertido en censor moderado de los grandes males públicos, cuando llega a denunciarlos, y no se conforma con un silencio que se parece al mutismo del indiferente. A principios de nuestro siglo —después de los novelistas del 80 y del 90, y de Payró, que los condensa y supera— comenzó esa injusta moderación, tolerante para las infamias y las traiciones que no tocan directamente el ámbito mental de quien expone muy literariamente los desacuerdos personales; Arlt fué uno de los escasos tránsfugas de esta posición literaturizada. Nuestra novela dejó los temas sociales, porque nuestros hombres habían dejado de creer en ideas amplias, dirigidas en la unidad de un destino gentilicio que fuera parte activa de una misión americana. Las injusticias sociales y las trapisondas políticas se convirtieron en el temario de las vísperas electorales, para acallarse luego, como si el interesado espectáculo de unas semanas agotase la capacidad del esfuerzo denunciante. De esta manera, los mismos seres castigados pasaron a hacerse cómplices de las injusticias que los abatían, prestándose al juego de las sustituciones antojadizas del comité y a las arrogancias con que cada gobernante se aproximaba a Tirano Banderas. Las víctimas llegaron a sentirse infectos, que por tanto debían arrinconarse en la vida de la nación.

El escaso conocimiento de las verdades nacionales maleó pretenciosas definiciones de nuestra sociedad, acotadas por hombres de buena intención pero incapaces de superar los límites de sus propias conciencias ingresando en el mundo que los circunda. Vueltos hacia sí mismos, con exigencias semejantes al encono, mueven y remueven las quejas de nuestras fallas originales, añorando lo que falta en América, o inventando las excelencias de un pasado mitológico —ya lo diseñasen interesadamente en el hispanismo, ya lo construyesen alrededor de motivos éticos del patriciado—. Sus añoranzas extranjeras o históricas basan el territorio donde se alojan sus preocupaciones de incontaminados, para quienes la Argentina es algo completamente distinto a lo que se vive, apretada y agónicamente, en los diarios avatares de una sociedad sin constancias éticas, fácil a los fraudes y engaños.

Los relatos nacidos de esta situación mental resultan pesimistas desde un solo nivel, el intelectual del creador, como si fuera de éste sólo existiera la irreversible ley del desorden y la confusión, donde nada puede recuperarse. Los relatos de Martínez Estrada se enfrentan con la visión de un país que *está* enfermo, no que *es* enfermo, aunque el novelista se haya demorado en la comprobación de los signos morbosos, sin señalar todavía vislumbres de esperanza. Martínez Estrada cree en el debilitamiento de las resistencias morales,

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

que convirtió al país en fácil pasto de las personalizadas ambiciones de quienes se cubren con el lenguaje de la compasión, contrahaciendo las palabras que el enfermo reclama, para utilizarlo luego como campo de sus apetencias. Frente a esa falaz pretensión compasiva, se erguía —y sigue irguiéndose, con la misma soberbia— el rigor acusativo y condenatorio de fiscales y jueces sin caridad; en lugar de ser piadosos, han preferido un rigor que nace de sus propios fracasos y viejas ignorancias. La soberbia de nuestros novelistas —o las tendencias escatológicas con que algunos han tratado de incorporarse a lo popular en los últimos años— nacen de desconocimiento de las verdades de nuestro pueblo. Inculcando valores cívicos y humanos (¿por qué no religiosos?) —lo destaca Martínez Estrada en páginas esenciales de *Cuadrante del pampero*— y concluyendo con la leyenda heroica, hecha de vagas exaltaciones arquetípicas y telúricas, nuestros hombres, acobardados hoy, llegarán a adquirir conciencia de sus derechos, sabiendo que éstos nacen de sus obligaciones. Para ellos, se han escrito estos cuentos.

Los relatos de Martínez Estrada —como espejos que giraran alrededor del mismo eje— presentan un mundo donde la inclemencia es el motor de la mayoría, volcada sobre los demás en cotidiana multiplicación de acosos y rechazos, de desacuerdos e injusticias, que cercan a las criaturas que habitan este territorio novelístico e histórico. Cerco social, insuperable en la conjunción impremeditada de sus alcances que, por pasajes, llega a las morbosas sensaciones de la pesadilla.

La inundación, el más antiguo de estos cuentos, desarrolló ya el módulo persistente de los símbolos penitenciales. El pueblo de General Estévez, perdido entre desmesuradas extensiones de campo, recibe una lluvia inacabable, sobrevenida después de larga sequía; multiplicación sin alivios de un tiempo que destruye las resistencias y anula las esperanzas, eterno en el sentido con que los hombres del pueblo sienten la suma de males que les caen encima. Este diluvio empuja a hombres, mujeres, niños y perros al refugio de una inconclusa y espectacular iglesia; tal sagrado recinto se convierte en resumen apretado del mundo, y la necesidad de sus límites multiplica rencillas y desacuerdos. Nadie se salva del rencor, peor que la peste y que la muerte, más torpemente lesivo en ese tiempo sin alivios que prefigura una eternidad de condenas. El aparente pacifismo de la mayoría y la fe de algunos se convierte, gracias al encierro, en manadero de todos los excesos; el símbolo final certifica lo inevitable, la imposición que apaga los chispazos de una fe sin caridad, sólo sostenida en la idea de que Dios es bueno y no puede castigar a sus criaturas. A las palabras de confianza (los hombres necesitan poco para creerse dignos del perdón) —"Dios hará el milagro de salvarnos y no permitirá que muramos así"—, contesta rotundamente la naturaleza, magna proyección de las inclemencias que definen a los hombres cuando se desnudan de ciertos resguardos: "Al poco tiempo, algo más destacado de la vaga oscuridad de las nubes, otro vasto trueno resonó henchido de sombra y humedad. El cielo se adensó, seguramente porque caía la tarde, y en seguida, como cuando empezó, después de tres meses de sequía, la lluvia precipitaba sus gruesas gotas sobre los rostros levantados" *(Tres cuentos sin amor*, p. 138). En los relatos posteriores no se iluminarán posibles salidas; el total castigo del hombre por el hombre, no ya por la naturaleza, será su tema esencial; los hombres en un territorio y en una época, los nuestros, pero con cierta ejemplaridad de persistencia bíblica, del mundo sin redentor del *Antiguo Testamento*.

La apretura de la iglesia de General Estévez es la misma de las oficinas donde corretea y tropieza Julio Nievas, el protagonista de *Sábado de gloria;* el mismo de las páginas finales de *Viudez*, cuando Rosa Inés sufre la invasión de los familiares empeñados en la grosera celebración del carnaval, al que mezclan las memorias del muerto y las disputas sobre su posible herencia; idéntico al de la excitada romería que en *La cosecha* come, bebe y baila alrededor de la Gruta de la Virgen; es, también, la multiplicada confusión de habitantes de la casa donde *Marta Riquelme* resume inocentemente experiencias sin sexo y sin edad, y es el sorprendente hospital donde se cumple el *Examen sin conciencia*, y los cuartos, escaleras y baños del Palacio Bisiesto, en que ruedan las vidas sin variantes de *Juan Florido*, su mujer y su hijo, y donde un día la muerte mostrará la mal oliente y sucia marcha de sus estragos, entre protestas de quienes la sienten así, sin otras reacciones que el provecho de una dádiva.

Martínez Estrada encarcela a los protagonistas de sus historias, más humillados cuando más libre y prometedora se muestra la naturaleza circundante; embretados así, reaccionan con actitudes semejantes a los de algunos habitantes de los círculos dantescos. Cada uno de estos protagonistas sufre las más inauditas torturas y vejaciones, que eluden casi siempre el desgarramiento de la carne porque se sabe que es más humillante la lenta carcoma espiritual; la sufren por su condición de hombres de un país sin justicia. Se tenga o no conciencia de estos imponderables castigos, cada crisis es la prenda que se debe pagar para certificarse como habitante de tal territorio. Cirineo Suárez, después de las torturas de una operación que lo manejó sin huídas *(Examen sin conciencia)*, se aleja solo, rehuyendo los llamados del aprovechado jefe y del desesperado examinando; se

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

va "con su cruz de tira emplástica sobre la cabeza", porque de pronto "comprendió con suma lucidez que nada de lo que le había ocurrido era absurdo, sino perfectamente lógico y congruente con su destino. Toda su vida estaba tejida sobre una inflexible urdimbre de la que precisamente lo acontecido esa mañana componía los hilos más resistentes y ocultos en que se sostenían todos los otros días de su vida" (*Marta Riquelme*, p. 99).

Es la misma certeza desesperanzada que expresa el llanto de Aparicio, después de haber comprendido la pérdida de su cosecha, por la indiferencia que comienza en los seres de su propia familia, la mujer y las hijas, sacándolo de un sistema de vida y llevándolo a otro, "despiadado, egoísta, rudo, categórico". Es la confirmación de la viudez que obliga a Rosa Inés a declarar la guerra a sus parientes.

Es la certeza de las ceremonias fúnebres inusitadas y grotescas con que la mujer y el hijo de Juan Florido se exponen y rubrican en el Palacio Bisiesto; son las consecuencias a que los lleva su vida, más allá del insulto agresivo, de las cucarachas comiendo el rostro del cadáver y del simbólico despojo del feto en formol, en el más reciente relato, tan emparentado con el contorsionado juego de los *Sueños* quevedianos.

Las historias comienzan con el tono bíblico que narra castigos colectivos. La lluvia inacabable, la sequía rasante, las renovaciones de una oscura existencia, la muerte del hombre que era sostén y sentido de una casa, son motivos que despiertan la opresión sin alivios, hasta finales que son apenas pausas para el recomienzo de la misma historia, o la iniciación de otra que puede ser aún más terrible. Los relatos concluyen sin solución de los problemas vitales de los personajes; terminan con esa misma indecisión de los hombres perseguidos, que es motivo esencial de *Martín Fierro*. Lo sufrido en los transcursos de cada relato se ve como imposición de un pasado que quisiera olvidarse, desalojado de las conciencias de quienes lo vivieron, y que de pronto, con insolente plenitud, se manifiesta en crecimiento, abonado por la iniquidad y la infamia de compañeros y testigos de cada calvario. Las múltiples interpretaciones de las *Memorias* de doce años de la vida de *Marta Riquelme* aluden a esta actitud, alrededor de los menguados motivos de cada existencia, retorcidos por el interés ofensivo de los otros, que va de los hechos a las interpretaciones de los actos de cada ser: "En síntesis, el argumento se puede expresar en pocas palabras. En tan pocas palabras que hasta se correría el riesgo de que no resultara sino una caricatura miserable de una obra que es el relato fiel de muchas vidas" (*Marta Riquelme*, p. 22).

Las pasiones de Marta —y de sus compañeros en el proceso en que se presentan los seres de Martínez Estrada— son las de una niña, las de una mujer, las de una anciana, inclusive las de todos los hombres, a pesar del breve plazo en que se cumplen. Son de muchos seres y de muchos tiempos, en esa casa de Bolívar, antigua y reciente, donde "poco a poco la cantidad de simpatía y afectos era muy inferior a la cantidad de encono y de aversión, en tal forma que podía decirse que todos permanecíamos unidos porque nos odiábamos, y como si nos mantuviéramos juntos a la expectativa de ver cómo iban desapareciendo los enemigos" (ídem, p. 27). No hay incontaminados para el interés de los testigos, que previene el de los preocupados exégetas que se imponen la tarea de ordenar las mil setecientas ochenta y seis páginas de un manuscrito de letra imposible, plagado de equívocos. Las mentes de testigos y de lectores —"lente deformadora de la realidad", o "instrumento de exégesis"— pueden pervertirlo o santificarlo todo, por igual, pero prefieren la primera versión, como si el compartido envilecimiento atenuara el propio. No solamente se es injusto con hechos; la inclemencia crece en palabras mentirosas y en reformadas memorias. Es un presente injuriante que incluye y determina su pretérito y su porvenir; tiempo invariable como las circunstancias, que se hacen y rehacen alrededor de interesadas voluntades, odio que ciega y soberbia que ensordece.

La pérdida de las *Memorias* de *Marta Riquelme*, acaecida a Martínez Estrada, prefigura el destino de los otros protagonistas de las ficciones, se borran sus razones para multiplicar los equívocos del recuerdo. Situados al margen de la historia de quienes los mueven y golpean, acabarán por convencerse de que han nacido con condenas invencibles, con un pecado de origen que ninguna lustración limpiará. La aceptación de la cruz por Cirineo Suárez es idéntica a la inverosimilitud en que se hunde Julio Nievas, el protagonista de *Sábado de gloria*, y crea los dos polos de este mundo: o el reconocimiento de una antigua trama tejida interesadamente por otros, e inconscientemente por uno mismo, que de pronto adquiere certeza de cárcel, o la inclusión en el infierno, donde los martirios irán aumentando hasta llegar a lo infinito e inimaginable. "Pensó que ella también había sido muerta y que andaba por la casa por un milagro estúpido"— reconoce la agonista de *Viudez*, para quien la muerte no implicaría siquiera un descanso.

De acuerdo con esta limitada oscilación de los oprimentes motivos que entretienen a los personajes, se enhebran los temas de los relatos. *Sábado de gloria* los confirma en el ámbito nacional; la síntesis de la revolución que se recuerda certifica el riesgo cotidiano y pesado del vivir impuesto sobre los argentinos de los últimos años. Los festejos de ese Sábado, síntesis de tantas perecederas festividades dictatoriales, memoran una farsa comentada con textos

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

históricos de Mitre, López y Saldías, a los que se suma la visión esperpéntica de *Tirano Banderas;* tal asonada cuartelera ha creado un régimen que se asienta sobre la humillación y la amenaza; la existencia de cada uno es controlada escrupulosamente por los funcionarios del gobierno hasta invadir lo más íntimo, los encuentros del sexo y de la muerte. Los hombres sólo representan roles asignados por oscuros jefes, a su vez pasivos engranajes de la máquina dictatorial; herramientas que trituran los placeres más simples, quitándole sentido a un viaje, al cariño filial, a la confianza del amigo. Julio Nievas, el acosado oficinista que nunca hizo carrera, acabará sintiendo repugnancia y antipatía por todo, el mundo y el género humano; con el rictus del vómito, de la desesperación, del miedo, de la soledad animalizada, con muecas en que se manifiestan descomposturas físicas y espirituales, se van quedando cada una de las figuras de este juicio sin respiros.

No resulta fácil ni agradable la tarea de un escritor que crea un mundo semejante, sobre todo cuando no es para él ni imagen fantástica ni juego superrealista. Para Martínez Estrada sus ficciones son placas radiográficas de la Argentina en uno de los más torpes períodos de su historia, dada y comandada por la dictadura; síntesis de una época paralela a los sorprendentes síntomas del morbo que se había adueñado del cuerpo del escritor. Los ensayos publicados en estos últimos meses recuerdan la progresión de las crisis sobre la patria y sobre el hombre, resueltas en el mismo momento. Si los ensayos de *Cuadrante del pampero* y de *¿Qué es esto?* abrevian la autobiografía intelectual de los últimos años de Martínez Estrada, los relatos de estos tres volúmenes, estos siete cuentos sin amor, forman una historia que reitera emotivamente las instancias de una crisis que agudizó y propagó virus casi mortales, incubados por lustros. La autojustificación del prólogo a la catilinaria puede aplicarse a los relatos: "Se comprenderá que si he concebido y dado a luz a los sesenta años y después de cuarenta de una carrera victoriosa, un ser apocalíptico que también a mí me espanta, ha de haber sido porque a ello me impelía una fuerza superior a las propias. Esa fuerza es sencillamente un imperativo absolutamente categórico, inexorable, terrible, exterminador. Es un gran deber integrado por deberes menores de conciencia cívica y patriótica, de decencia personal y de salubridad pública, de hombre que tiene la responsabilidad de pensar y de hablar por los que reposan y enmudecen" (*¿Qué es esto?*, p. 11).

Tal imperativo enlaza una serie de compromisos nacionales de Martínez Estrada, en distintos temas y géneros. En la ficción ha interpretado una sociedad desorganizada y confusa, donde imperan el interés y la injusticia; se ha sumergido en

ese mundo y ha multiplicado sus criaturas como si fueran otras tantas exhalaciones de su vida castigada; se ha sentido humillado, vejado y torturado con cada uno de sus seres y ha necesitado que tales humillaciones y torturas se multiplicasen hasta los límites insobornables de la pesadilla. Esta preocupación no siempre controla los efectos de reiterados y, por páginas, machacones procedimientos intensivos. Hay pasajes —situaciones y personajes— inútiles para lo esencial del relato; así el viaje en auto con el moribundo y los avatares con su cadáver, en *La cosecha;* la inclusión del borracho disfrazado, que en *Viudez* intenta violar a la niña de doce años y veja a la madre, ante el temor visceral de la hija; la visita del tío arruinado en *Sábado de gloria;* la prolongación de ciertos diálogos de *Juan Florido,* como la historia del velorio de la solterona, que se hunde en el sótano inundado con todos sus concurrentes. Tales efectos pesan sin eficacia en la composición de cada relato; Martínez Estrada ha olvidado que la suma de impactos puede insensibilizar al lector, produciéndole una fatiga que lo distrae frente a los valores esenciales. Los golpes prohibidos, que se permite el narrador, no pueden repetirse sin variantes; el riesgo de lo forzado anula la precisión de los aciertos. Estos reparos pueden ampliarse al lenguaje de las páginas más recientes, que aflojan sus tensiones recayendo en la suma chocarrera de frases; tropiezos que no se encuentran en la nitidez perfecta de *La inundación,* en las primeras páginas de *Viudez* y de *La cosecha* y en esa obra maestra que es *Marta Riquelme.* Estos relatos, pares de los más perdurables en lengua española, se expresan con peculiar recato emotivo, contención del ritmo verbal y nitidez de la palabra justa, tan cercanas a Kafka. En *Juan Florido,* por el contrario, se suman tensiones barrocas, aristadas o convulsas, aprendidas en el Quevedo más bruscamente fúnebre.

A pesar de estos reparos, Martínez Estrada ha escrito la obra narrativa que representa, para los años inmediatos, el equivalente de lo que fué *El Matadero* en el período rosista. Como Echeverría, ha testimoniado, con símbolos veristas, la agonía de un escritor que sólo se reconoce cuando se instala en el centro de las conmociones sociales de la patria, no testigo sino otro más de los castigados por los malos tiempos caídos sobre todos, ensuciando y debilitando aún a los más resistentes, a quienes lucharon con el escudo de la honradez justa, a los que hoy no reclaman víctimas sino que inquieran las causas para que no se nos vuelva a dar hecha la historia patria. Su visión narrativa se cierra con el pesimismo de lo inevitable; actitud superada por los ensayos y panfletos recientes, donde el escritor se inquieta por la concepción de soluciones compartibles. Es menester

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

que esta inquietud de desenlace se amplíe a la ficción, creando la novela que reclaman nuestros días, que deben ser justos y esperanzados, sin el mecanizado ejercicio de grandes palabras vanas. Realismo social al mismo tiempo que ansias superastivas serán los motores de su pensamiento y de su acción, ya que los escritores no pueden encastillarse en las suficiencias literarias de sus estilos. Es necesario que Martínez Estrada, u otro, escriba sus *Cuentos con amor*, reverso de estas historias, vitalmente truncas, como *Martín Fierro*, como casi todos nuestros relatos esenciales.

J. C. G.

"Esta Tierra de Gracia"

Los que creemos en la infinita infancia americana estamos de plácemes con el aparecimiento del libro que acaba de publicar el escritor Isaac J. Pardo, bajo el título que encabeza esta crónica y que tiene luego, como definición inmediata, "Imagen de Venezuela en el siglo XVI". Escrito en prosa amonedada, tan precisa como caliente, porque el metal no ha llegado a enfriarse y cae en los crisoles de la evocación hirviendo, este libro nos hace pensar que si algunos artistas, poetas y escritores tienen la nostalgia del cielo, nosotros, Americanos, tenemos la nostalgia de América, de una América-paraíso, anterior a ésta, y de una América-paraíso, que vendrá a completar la estampa antigua, paraíso para todos sus hombres.

Vamos a ordenar mejor las ideas. Al concluir la lectura de "Esta Tierra de Gracia", creemos despertar después de un sueño alucinante, y no sabemos donde poner el alma en descanso, tan cansada viene, y tan poco deseo de reposar tiene, después de sus contactos con un mundo que ahora nos parece de fábula, y que debemos repetirnos al oído, con insistencia, que sí existió y que para atestiguarlo, el Doctor Pardo, al final de cada uno de sus luminosos capítulos, trae rosarios de citas que enriquecen los textos y son un alarde de erudición. Porque eso es este libro. Es la obra de un erudito en lenguaje de cuento. ¡Ah sabiduría! Hacernos olvidar que se posee un saber hondo de todas estas cosas de Indias, para acercar a nuestro oído la "fabla" milagrosa. La erudición de Pardo ha sido pasada por tamices tan finos que ya en el texto es un polvo de oro, polvo de brillantes, polvo de esas perlas que guardaban los océanos que bordeaban más de una isla y un golfo de la Tierra de Gracia. Ese polvo de perlas que en la farmacopea antigua servía para curar alguna enfermedad incurable del corazón.

Los libros de los románticos, nuestras abuelas y madres, los leían con las pupilas empañadas en más de un cortinado de lágrimas que no pocas veces se echaban a correr y requerían el pañuelito de batista y perfume natural de una rosa fresca. Estos libros de caballerías nuestras, de caballería americana, los leemos suspirando, y suspiramos porque en más de uno de sus pasajes hubiéramos querido estar, añoramos no haber nacido entonces y ser protagonistas de páginas apasionadas, de sucesos que son de la historia y de la leyenda. Leer y "sospirar". Algo

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

de esto nos pasó leyendo este hermoso breviario de evocaciones.

Pero hay algo más que esta primera impresión de haber soñado. La lectura de "Esta tierra de gracia", nos permite pensar que como muy bien lo dice el autor en un breve prólogo, es en el siglo XVI el siglo en que apuntan todas las expresiones de la vida venezolana. Agrega el doctor Pardo: "Ni hay un problema que no esté planteado entonces con toda su complejidad. Desde la turbulencia anímica que provocan, primero el choque de las culturas y luego el intenso y variado mestizaje, hasta las disensiones de los primeros alcaldes. Desde el indómito Guaicaipuro y el levantisco Negro Miguel, hasta el tiránico Carvajal y el Caudillesco Garcí González. Desde el canto melancólico del indio y el tambor africano, hasta las danzas y las comedias de España. Desde la magia primitiva hasta el catolicismo. Desde el ulular salvaje hasta el canto llano de los templos y el endecasílabo de los poetas. Desde el pasmo de los recién llegados ante una naturaleza agreste y fecunda, hostil y prometedora, hasta las tenaces empresas pobladoras y agrícolas y las aventuras frenéticas en busca de las perlas y del oro".

No es, pues, un sueño vano. Un sueño y nada más. Es un pasar la historia patria por un espejo mágico, a fin de sacar enseñanza, de conocer las raíces para investigar mejor los problemas actuales. Y en este sentido, el libro del doctor Pardo adquiere un singular valor: recrea, enseña por su erudición, y vale como antecedente para conocer mejor la tierra venezolana y aquilatar mejor a sus hombres.

Dividido en siete partes, hemos releído muchas veces la de los "Versos, versos, versos", tratando de acompañarnos de Juan de Castellanos. ¡Que ebullición magnífica la de este poeta! Mientras todo lo que se trasplantaba de Europa a las tierras recién descubiertas, perdía vigor, se hacen menudos los caballos, los mestizos no son para armaduras de corpulentos capitanes, los poetas en América cobran nueva vida y vigor, se vuelven frondosos, multiplican sus imágenes, amplían su lengua con la designación de tanta cosa nueva. Tal el caso de este Castellanos de los ciento cincuenta mil versos, y de aquel otro poeta, con quien correspondía en "verso ledo".

Hemos cerrado el libro. Esta no es una glosa. Es, apenas, un entusiasmado: ¡lean esta obra! Otros harán su estudio. Nosotros recibimos de páginas, el Paraíso, un Paraíso en el que había sembrado al centro, El Dorado, ese árbol del que no probaron los capitanes, y cuyo sabor nosotros, americanos, tenemos en los labios.[1]

M. A. A.

[1] Isaac J. Pardo: *Esta tierra de gracia.* Imagen de Venezuela en el siglo XVI. Caras, Venezuela, 1955. Imprenta López, Buenos Aires.

LETRAS FRANCESAS

"La Chute"

de ALBERT CAMUS — *Ed. Gallinard,* París, 1956 - 170 págs.

UNA larga costumbre de andar entre libros, al recargar nuestra memoria, nos vuelve poco complacientes con los escritores que hemos adoptado. Llegamos al punto de exigirles que nos proporcionen reacciones contradictorias: queremos que cada una de sus obras nos conmueva, nos sorprenda con pareja intensidad, y al mismo tiempo esperamos reconocer ese tono, ese modo de tratar los acontecimientos y los hombres que, en los escritores, equivale a la *manière* de los artistas plásticos.

En verdad, la fidelidad a un estilo y la diversidad de la inspiración, ¿no son acaso la prueba misma de la calidad de un escritor? Pensemos en esos novelistas, tan mediocres como célebres, que no cesan de bordar la misma historia laboriosa sobre el cañamazo que han hallado en un lejano día de inspiración. A veces cuentan con las academias y los grandes tirajes, pero no logran engañar al lector un poco atento.

Al abrir el nuevo libro de Albert Camus, las trampas de la memoria nos traen el recuerdo de *L'Etranger,* y por un instante tememos que su autor se haya convertido en el prisionero de su primer personaje. Pero muy pronto comprobamos que este notable relato se nutre de fuentes nuevas, y que los dos sólo tienen en común el tono del testimonio impersonal.

El triste héroe de *La Chute* es un hombre de tantos, sin vicios ni cualidades particulares, abogado de profesión, y que siempre se ha considerado en regla consigo mismo y sus semejantes. Una mujer se ahoga una noche casi ante sus ojos, pidiendo socorro. Es el único que la oye, pero prosigue su camino sin pensar demasiado en el asunto, pues tiene miedo al agua fría y a las complicaciones. Esta cobardía, a medias inconsciente, basta para abrir una brecha en su comodidad interior, y el precario equilibrio habrá de quebrarse. A fin de encontrar una salida, se forja una especie de contramoral, se convencerá de que la culpa es inherente a todos los hombres, que es menester aceptar esto y tomar

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

partido. En este grado de miseria, no hay gracia ni salvación, y la libertad no tiene empleo. Por lo tanto, hay que anhelar y propugnar la esclavitud, que nos da la dichosa irresponsabilidad. "Despreciado, perseguido, forzado, me pongo en condiciones de dar plenamente mi medida, de gozar de ser lo que soy, de ser natural, en una palabra." En un mugriento hotelucho de Amsterdam, adonde va a dar finalmente, se acerca a los viajeros y les cuenta su historia, no con la idea de que lo compadezcan, sino con la intención de que ellos también se cercioren de su propia ignominia, esa universal ignominia a la cual la mayor parte de los humanos pretende vanamente escapar. Por esta puerta del infierno, él espera unirse a los otros hombres, sus semejantes, sus "cómplices". Es lo que él llama su oficio de *juez penitente*. "Descubrí —dice— que como no se puede condenar a los otros sin juzgarse uno mismo en seguida, era menester cubrirme de ignominia para tener el derecho de juzgar a los otros. Como todo juez termina finalmente en penitente, había que tomar el camino inverso, y oficiar de penitente a fin de terminar en juez... Yo me acuso por los cuatro costados... Mezclo lo que a mí se refiere con lo que interesa a los demás. Tomo los rasgos comunes, las experiencias que hemos sufrido juntos, las debilidades de las cuales participamos, el buen tono, el hombre del día, en una palabra, tal como es en mí y en los otros. Con esto fabrico un retrato que es el de todos y de nadie... Pero al mismo tiempo, el retrato que presento a mis contemporáneos se convierte en un espejo."

Y he aquí al monstruoso personaje convertido, como él quería, no ya en nuestro juez, sino en ese *semejante*, ese *hermano* del cual habla Baudelaire. Nos fuerza a reconocernos en él con una especie de generosidad satánica, pues la operación es salvadora a sus ojos. Este abogado caído, que ni siquiera ha cometido una mala acción deliberada, que se ha limitado a seguir el comportamiento de la mayoría, no es el diablo. Si invierte la ley, no es para esquivarla, sino para librarse de ella.

Como se ve, un relato ejemplar, que es por otra parte más un ensayo de moralista que una historia novelesca. El milagro consiste precisamente en que este personaje excepcional, que tiene todas las apariencias de la locura, termina por parecernos —como quería Camus— anónimo y típico. Ha bastado que este *semejante* sufriera una revelación al revés, no para ser condenado, sino para instalarse en la condenación común y encontrar allí sus asideros, puesto que ésta es irremediable.

Pocas obras contemporáneas, con puntos de vista tan poco conformistas, tienen este rigor y esta densidad. Camus es más que nunca maestro de su lenguaje, dúctil, variado, incisivo, y pese al horroroso espejo que nos presenta, al cerrar el libro quedamos con un sentimiento de profunda y trágica armonía. La miseria del hombre sin Dios no es, pues, absoluta, ya que su misma descripción nos depara este extraño sentimiento de solidaridad fraternal.

LA BONNE FERTE de ALBERT VIDALIE - *Ed. Denöel* - París 1956 - 213 págs.

El sencillo arte de narrar cuenta hoy día con pocos artífices. Exige una modestia, una honradez, que no encontramos en nuestros tiempos. Un ínfimo novelista se consideraría deshonrado si no incluyera en su libro algunas inhibiciones sexuales, dos o tres problemas sociales, sin olvidar las indispensables consideraciones sobre el porvenir de los hombres. Por lo tanto, hemos leído el año pasado con sorpresa y agradecimiento la primera novela de Albert Vidalie: *Les Bijoutiers au clair de lune*. Era una simple historia de amor y de aventuras que transcurría en la campaña francesa a comienzos de siglo. Una redacción clara y vigorosa, discretamente impregnada de poesía, confería al apasionante relato, un encanto suplementario. Todo esto con la gracia anticuada de la quejumbrosa música de un organito callejero. Recordaba los primeros libros de Jean Giono, que tenían la misma pureza de tono, pero en los cuales había más "literatura".

El segundo libro de Vidalie, *La bonne ferte* (la buena aventura en lenguaje gitano) acaba de aparecer, pero esta vez nuestra sed no se aplaca. El relato sencillo de amor y de muerte es siempre atrayente, los gitanos proporcionan el toque necesario de exotismo, pero estamos lejos del primer acierto. Este trágico cuento de hadas, en el cual un adolescente realiza a ritmo acelerado su aprendizaje amoroso, pasando de la amante madura al amor puro, y finalmente al crimen, no va mucho más allá de los cuentos populares de las revistas. El tono de Vidalie es como siempre mesurado, honrado, límpido, pero el encantamiento se ha quebrado.

Retengamos de todos modos el nombre de Albert Vidalie, único narrador auténtico que hayamos encontrado en los últimos años, y deseemos para él que pueda encontrar en su próximo libro los hallazgos de expresión y de sensibilidad que hacen de *Les Bijoutiers* un logro realmente excepcional.

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

ANTOINE MON FRÈRE de JACQUES DE BOURBON BUSSET - *Ed. Gallimard*. París, 1956 - 126 págs.

EL agotamiento del género novelesco ha dado origen a una forma híbrida, en la cual una trama apenas esbozada sirve de apoyo a la exposición de una posición filosófica. No del todo un relato, no del todo un ensayo, esta clase de escritos tiene la ventaja de llegar a un público más extendido que el de los especialistas. Aunque sea por sorpresa, no puede negarse que ciertas corrientes de ideas alcanzan al gran público a través de *La Montaña Mágica*, las obras de Kafka o las de Sartre, por ejemplo. *Antoine mon frère* ha de situarse dentro de esta clase. Meditación sobre temas inagotables (el amor, el sentido de la existencia, la supervivencia) se apoya en circunstancias mínimas a fin de desarrollarse con más libertad.

El narrador, oficial de servicio, debe partir para una misión de sacrificio de la cual sabe que no ha de volver. Y decide esclarecer lo que ha sido su vida, lo que aún espera, en una carta que finge escribir a su hermano Antonio, muerto asimismo hace ya varios años. Es decir, es un muerto a corto plazo que se dirige a otro muerto. Las convenciones humanas ya no tienen sentido, no hay necesidad de observar ninguna de las reglas del juego, y el narrador puede expresar sin reservas los movimientos de su corazón.

No necesita muchas palabras para contarnos su vida: una experiencia amorosa que sólo interesó a sus sentidos; después, el encuentro de la mujer amada. Dos exigencias se ponen en pugna entonces: la de la mujer que quiere organizar una vida amorosa a la medida humana y la del hombre que aspira a un rigor sublime, a una exaltación constante que no puede mantenerse. Tan sólo ante la proximidad de la muerte, el narrador se da cuenta que ha hecho dos víctimas en su combate vano. Procura analizar su alma y la descubre más humilde, más medida que ese yo ambicioso que, aún ayer, él tomaba por su ser verdadero. Pero no puede volver sobre sus pasos. ¿Está perdida la partida? No, pues él cree con una sencillez de niño —y la gravedad de los instantes que le quedan de vida nos hace participar por unos instantes de su convicción— en el reencuentro de los seres que se han amado. Su hermano, su mujer, se unirán a él en una eternidad de paz.

Resumida de este modo, la obra puede parecer elemental, casi ridícula, pero Jacques de Bourbon Buseet sabe dar, sin emplear artificios, toda la densidad necesaria al tema. El estilo no es nunca dilatado ni declamatorio, sino conciso y armonioso. Con un poco más de aderezos, recuerda las mejores páginas de Albert Camus. "De todos los impactos —escribe— que permiten al hombre sorprenderse a sí mismo, el que provoca el encuentro con la muerte es el más puro. Me descubro, envuelto en vendas, un "yo" nuevo, cuya existencia no sospechaba. Se despierta levemente y se dispone a tomar el puesto del que yo he sido hasta este momento." Como se ve, este tono, esta ambición no son comunes. A pesar de la endeblez del tema y una conclusión turbadora pero no suficientemente fundamentada, es menester marcar con una piedra blanca la aparición de *Antoine mon frère*.

LES JEUNES PROIES de ROGER PEYREFITTE - *Ed. Flammarion* - París, 1956 - 251 págs.

UNA imaginación un poco limitada ha impedido tal vez a Roger Peyrefitte escribir verdaderas novelas, crear personajes. El se consuela de esta carencia disfrazando a sus contemporáneos y a sí mismo en libros que están a mitad de camino entre el diario y la crónica escandalosa. De él se ha dicho que es el Saint-Simon de nuestra época: pero es un Saint-Simon sin grandeza. Dejando de lado la confusión de los deseos eróticos (que parece emocionarlo un poco) parece no ver más que el lado sórdido de los seres. Tiene una debilidad por el reverso de los decorados, por la ropa sucia, por la cara invisible de los naipes, por todos los residuos algo manchados del juego de la vida. Llenos de una alegría chirriante y alborotada, repletos de anécdotas chispeantes, sus libros se leen con agrado, pero dejan —fuera de toda consideración moral, que estaría fuera de lugar— un evidente malestar.

En *Jeunes Proies*, la última de sus obras, el autor aclara, en un prefacio solemne, que nos ha de contar su propia vida; más aún: los últimos meses de su existencia. Si esto es verdad, la vida es generosa con él, puesto que, en poco tiempo, recobra la pista del gran amor que por él sentía un adolescente, se dedica a destruir, sin elegancia, el recuerdo de este amor, traba relación con una mujer joven (Edwige), hasta ese momento inclinada hacia las personas de su mismo sexo, y retoma con ella el camino de los amores normales. Dos suicidios paralelos son, en esta serie amorosa, algo así como las víctimas expiatorias del restablecimiento: el del conmovedor adolescente del comienzo del libro y el de la mujer madura que había atraído a Edwige a su mundo. Todo el relato está contado con tal desprendimiento, con tantos guiños cómplices al lector, que a uno le cuesta creer que estos acontecimientos han sido vividos realmente por el narrador.

La historia (o el diario) concluye con un viaje de bodas a Grecia. Ante estos paisajes que admira, el es-

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

critor se conmueve finalmente, y su talento literario brilla en todo su esplendor. Islas y templos desfilan, inundados de luz y descritos con un tierno lirismo. Las dotes de Peyrefitte son aquí evidentes, y estas cuarenta páginas compensan el preciosismo displicente de las primeras doscientas.

Jeunes Proies da así una nueva prueba de los defectos y las virtudes, igualmente llamativos, del autor de *Les Ambassades*. Parece que interpusiera entre él y los hombres unos gemelos de larga vista, y que contemplara las cobardías, las vidas mediocres, las bajezas de sus semejantes con una curiosidad complaciente. Su ironía, a menudo eficaz, es más deleitosa que satírica. La facilidad con que navega en las aguas turbias de la vida, unida a una considerable suficiencia, terminan por irritar al lector menos prevenido. Sin embargo, hay en él la sustancia de un gran escritor. ¿Acaso no lo ha probado con esa obra maestra que se llama *Les Amitiés Particulières?* Pero, ¿qué se ha hecho del autor de *Les Amitiés Particulières?*

FELIX GATTEGNO

LETRAS INGLESAS

The Golden Echo
Flowers of the Forest
Aspects of Love,

por DAVID GARNETT - *Ed. Chatto and Windus*, Londres.

HACE un tercio de siglo David Garnett publicó su primer libro, *Lady into Fox*, que tuvo gran éxito: se vendieron unos cien mil ejemplares. Su estilo era límpido y generosamente lacónico, humano y civilizado. Después escribió otras novelas cortas, igualmente sencillas, carentes de propósito pomposo, que han mantenido viva su reputación por lo menos entre los numerosos *happy few* de Inglaterra; la última de estas novelas data de 1935.

Como correspondía a su destino de escritor maduro y silente, casi inevitablemente, Garnett decide ahora restaurar el cartel de su nombre con letras más grandes y más visibles, aunque naturalmente con la misma firma que los años no han modificado, publicando sus Memorias en tres tomos, y otra novela, quizá mejor que las anteriores.

De las Memorias han aparecido ya dos volúmenes, con los títulos inesperadamente ridículos de *El Eco Dorado* y *Flores de la Floresta;* está en preparación el tercero, *Los Rostros Familiares*. Desde muy joven se encontró Garnett en contacto directo con la gente más interesante y original de Inglaterra, en parte porque era hijo del notorio crítico Richard Garnett, director del British Museum, y de Constance Garnett, en su época la más importante traductora del ruso. Además era un joven muy atrayente y tenía todo el éxito que quería con las mujeres. Más tarde pasó a formar parte del círculo de Bloomsbury.

Dada la intimidad del autor con Virginia Woolf y su hermana Vanessa, con E. M. Forster, T. E. Lawrence, Maynard Keynes, y tantas otras personas ilustres o famosas, estas Memorias se mantendrían en pie aún si su autor no fuera un experto, como lo es Garnett ante todo, en la elección de la anécdota y en la des-

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

cripción de escenas reveladoras. No obstante estas riquezas, la parte correspondiente a la primera guerra mundial y a sus experiencias de pacifista o *conscious objector* es detenidamente tediosa.

Su novela, *Aspectos del Amor*, es en cambio como una selección de todo lo que agrada en sus Memorias. Breve y rápida, cae como un rayo en un día de sol sobre la novelística pobre de la época. Abarca velozmente dos generaciones y media, en un período de diecisiete años (de paso, si el relato empieza en 1948, según se deduce de las primeras páginas, termina en 1965, o sea en el porvenir, lo que resulta raro en una novela de este tipo, por otra parte normalmente escrita en tiempo pasado), con cuatro personajes principales y dos secundarios. Como estos personajes no cambian aunque pase el tiempo, la acción se conserva tan unida como si todo sucediera en el curso de un mes.

El argumento de *Aspectos del Amor* es artificioso, como lo son todos los buenos argumentos dramáticos o cinematográficos, porque reducen los problemas a un juego de tres o cuatro participantes, cuando en la vida no sé si real pero sí corriente los participantes son numerosos y los problemas se superponen tan intrincadamente que pierden su dramatismo; por eso una vida cualquiera, aunque incluya los temas de veinticinco dramas y tragedias, no puede ser llevada al libro o al teatro, ya que resultaría intolerable la presentación de tantos motivos, y el resultado sería tan chato como en general lo son las vidas que conocemos directamente. Así en *Ulysses*, al presentarse todos los dramas posibles, presentes y pasados de Bloom, Bloom desaparece como figura dramática y es un hombre cualquiera. El drama del personaje, quizá, surge cuando se le suprimen los elementos de todos sus dramas secundarios superpuestos.

De acuerdo con su título, y multiplicando las combinaciones, esta novela consigue mostrarnos abundantes formas de amor. En ella (como en el disparatado argumento que aparece hacia el final de *Finnegans Wake* enlazando a todos los personajes del sueño de H. C. E.) Rose, Alexis, Sir George, Jenny, Giuletta y Vincent forman las siguientes parejas: Rose y Alexis, Rose y Sir George, Sir George y Giuletta, Rosse y Vincent, Sir George y Jenny, Alexis y Jenny, Alexis y Giuletta, o sea siete amores con sus celos respectivos en un librito de sesenta mil palabras. Cierto es que la gente muy civilizada tiene el hábito de enamorarse de los componentes de su propio círculo reducido, pero de todos modos entre seis personas lo más que logra combinar la vida corriente son cinco *liaisons*, a menos que sean personas de vida muy promiscua, lo que no ocurre en este caso.

Al escoger la expresión "gente muy civilizada" creo definir a estos protagonistas que no son más enamoradizos que la mayoría de los europeos pero que parecen serlo porque el autor se ocupa condensadamente de sus aspectos amorosos a lo largo de un período de diecisiete años. En varios sentidos Garnett ha asimilado la influencia de Forster y como él presenta seres complejos que se encuentran más allá del snobismo y la simulación y llevan por lo tanto una vida sencilla donde los problemas comunes son encarados con actitudes plausiblemente civilizadas. Esto no quiere decir que Garnett los describa con la profusión psicológica de Forster, que después de todo anunciaba la moda de una época ya pasada para nosotros; actualmente se prefiere el relato escueto sin motivación psicológica y Garnett, que siempre tendió hacia ese método narrativo, se encuentra ahora gracias al azar de la moda en la promoción más moderna de la novela, aunque por carecer de la brutalidad característica de la nueva escuela se asimila más bien a ciertos novelistas pre-románticos del siglo XVIII, por ejemplo cuando asume el afectuoso *détachement* de Jane Austen.

Hay una visible similitud entre las Memorias y la novela de Garnett; el ambiente es el mismo y así como sus amigos se contaban entre las personas más refinadas o sobresalientes de Londres, los personajes de *Aspectos del Amor* son refinados y sobresalientes: Rose es una actriz brillante de teatro y de cine, Sir George un poeta rico y culto, Alexis un militar de rápida carrera y Giuletta una marquesa italiana verosímilmente ensayista. Jenny tiene apenas 14 años y Vincent 20 pero está tuberculoso, lo que les impide distinguirse demasiado.

Garnett personalmente es un hombre optimista que ama la vida tal como la veían algunos poetas latinos; por eso ha incluído en su novela unas exequias que sin duda han de parecerle muy agradables. Cuando muere Sir George, propietario de un viñedo en Turena, su mujer Rose, cumpliendo sus disposiciones póstumas, ofrece una gran fiesta en la granja a todos sus amigos de París. En el curso de esta fiesta Rose esparce las cenizas de su marido sobre las viñas, Giuletta recita unos versos en latín que aconsejan gozar del presente fugaz, y a continuación los invitados se internan de dos en dos por el viñedo para hacer, presumiblemente, lo que se hace en la oscuridad.

J. R. WILCOCK

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

Giovanni Papini y Corrado Alvaro

A distancia de pocas semanas el uno del otro han muerto Corrado Alvaro y Giovanni Papini: dos escritores diversamente humanos y diversamente grandes, que significan mucho —también diversamente— en la literatura italiana de este medio siglo. Lejos el uno del otro en vida, la muerte los acerca; este acercamiento da mayor relieve a las diferencias, por lo que nos sentimos inducidos a empezar en seguida con una oposición: Papini quiso atacar y discutir sus tiempos; Alvaro, en cambio, quiso comprenderlos. Esta oposición reclama en seguida otra oposición: la no-polémica de Alvaro se resuelve en un no-conformismo reflexivo; en tanto que la polémica de Papini, formalmente tan virulenta, se resuelve en lo que un crítico llamó *rebeldía conformista*. En Alvaro predomina la formación de una experiencia; en Papini la asunción de una actitud y la modulación de un tono.

Un rebelde conformista: me parece la mejor definición de Papini. Rebeldía y conformismo, por más que parezca paradójico, eran igualmente sinceros en él: e igualmente necesarios, diría; y se mezclaban en sus actitudes, de manera que puede decirse que era conformista en la rebeldía y rebelde en el conformismo. Parece, pero no es, un juego de palabras. Papini era de un subjetivismo alarmante, y todo lo veía desde el punto de vista y en función del "yo"; pero el suyo era, sobre todo, un "yo" mental. El mismo dice ser ora "un pobre sentimental", ora "el lobo hobbesiano" que necesita morder y desgarrar. Y agrega que, en resumen, es "el hombre que no acepta al mundo", y que en esta actitud encuentra "la unidad y la concordia de sus almas opuestas". Cosas diametralmente opuestas que se concilian no pueden menos que neutralizarse. Y si no se resuelven en la inmovilidad, producen un movimiento que no conduce a ninguna parte, como el del péndulo, o del columpio, que sube y baja, igualando los dos impulsos contrarios. Este columpio es el drama —drama cerebral— de Papini. Toda su excesividad y virulencia, que pueden parecer fuerza pasional, se encauzan por aquí; y toda su obra es una historia de pasiones cerebrales, en la cual negación y afirmación se engendran recíprocamente, porque son el subir y bajar del columpio; y, en el fondo, dan lo mismo. Dice que desde chico ha sido de aquellos para los cuales lo poco o la mitad no bastan: "O todo o nada. La totalidad, y después ya nada que desear; es decir, la fin, la inmovilidad, la muerte". Ya se ve cómo los opuestos dan lo mismo en su propio pensamiento.

La vida y la obra de Papini suelen dividirse en: antes de la conversión y después de la conversión; y en el medio está acaso el libro capital de Papini, que es la confesión de un fracaso, a la vez que la orgullosa afirmación del fracasado: *Un uomo finito*. El primer período es el de las "stroncature", de las arremetidas contra todos y contra todo, de las *Memorie di Dio*, en las que se pinta un Dios infeliz, a imagen de los hombres, que está cansado de existir y ruega que lo olviden para poder morirse. Muchos creyeron que en este primer período Papini cumplía lo que prometía: es decir, destruir para renovar, "refrescar la visión de las cosas", ir a lo hondo sin miedo y derrocar toda clase de fetiches; y también "hacer sentir lo extraordinario en las cosas ordinarias, el misterio en lo banal, la belleza en la basura". Afirmaba: "La expresión natural de mi espíritu es la protesta; la actitud espontánea de mi cuerpo es la del ataque a la bayoneta; mi figura preferida es la invectiva, el insulto"... Y gritaba: "Yo he nacido revolucionario... cualquiera sea el gobierno del mundo, estaré en la oposición". Esto lo escribía en 1912; época en la cual, después de haber caricaturizado a Dios en *Memorie di Dio*, también escribía que para él Dios nunca había muerto porque nunca había existido. Afirmación que parece muy rotunda; y en cambio es de naturaleza tan ambigua. En efecto, mientras la reiteraba, Papini ya estaba preparándose para creer. Por lo demás, en aquellas declaraciones de radical independencia, agresividad y originalidad, cualquiera que no fuese un ingenuo ya podía sospechar ciertas adhesiones a posturas nada insólitas y, por su misma naturaleza, siempre un tanto retóricas. Papini tomaba actitudes y proyectaba energías que no nacían de una profunda y genuina exigencia vital suya, sino que era llevado por una especie de frenesí mental a encontrar fuera de sí, y a tomarlas para consistir en ellas.

Compárese la imagen que Papini hace de Papini con la imagen de Papini que Corrado Alvaro vió y traza en su diario *Quasi una vita*. Alvaro le visita en 1940, y Papini le

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

dice que siempre ha tenido la obsesión de Dios, y que antes *quería ser Dios él mismo;* y que, no pudiendo ser Dios, acabó entrando en la comunidad de los fieles; y agrega que todas las empresas presentan obstáculos, y que también los presenta el ser cristiano; en cuanto a lo demás, precisa, él es un revolucionario convertido en defensor del orden. Pero más que aquí —donde en definitiva estamos siempre en el sube y baja del columpio— el retrato resulta expresivo en ciertos detalles aparentemente insignificantes, en los matices, que son el secreto del arte de Alvaro: "Al salir, un automóvil nos conduce a un instituto, y advierto que (Papini) no sólo no se ha acostumbrado a ser Dios, sino tampoco a ser transportado sobre cuatro ruedas. En el automóvil pierde toda naturalidad; oyéndole o viéndole, Florencia y sus modelos de perfección terminan algunas veces en retórica o en hipocresía. Desmesura y mezquindad". En seguida Alvaro cuenta que años atrás Papini le había buscado en Roma; dice: me hizo muchos elogios, y cuando yo aludí a su candidatura a la Academia, Papini me contestó que nunca había vestido túnica de seminarista ni uniforme de soldado, y que tampoco quería vestir uniforme de académico. Sin embargo, le pidió que le concertara una entrevista con Pirandello; y Alvaro cuenta que cuando Papini se marchó, Pirandello explicó, abriendo los brazos: "Quiere entrar en la Academia..." Nada de raro que un escritor tan ilustre quisiera entrar en la Academia; pero él la deseaba despreciándola; seguía, así, conciliando sus dos impulsos opuestos. Era el Papini con más de veinte años de convertido. Pero incluso como convertido Papini fué una oveja del rebaño que nunca olvidó del todo haber sido lobo; y alguna vez, de rebelde conformista se transformó —como saben, por ejemplo, los que han leído *Il Diavolo*— en conformista rebelde.

Yo creo que la verdad de Papini está en su contradicción; y que en esta contradicción, en esta verdad, Papini se humaniza hasta ser "humano, demasiado humano". (Alvaro hablaba de desmesura y mezquindad, de retórica e hipocresía). No tuvo solamente la obsesión de Dios; también tuvo, y probablemente más fuerte, la obsesión de sí, del "yo"; y en el ir y venir de su columpio pasó de la visión de Dios desde el "yo" a la visión del "yo" desde Dios.

Unamuno no sentía menos que Papini la obsesión del "yo". Y cito a Unamuno con intención, porque creo que había más de un parecido entre los dos. Pero había también una gran diferencia, precisamente en la consistencia de los respectivos "yoes"; porque si el de Papini era un "yo" mental, el de Unamuno era un "yo" de entrañas y pensaba en función de su sentir y de su sentirse. En Unamuno se advierte un carácter, una personalidad, una eticidad identificada con la naturaleza del hombre y nacida de una fuerte exigencia

vital interior. En Papini sospecho que faltaba una fuerte consistencia interior, y quería construírsela con la cabeza; por esto, el desmesurado "yo" de Papini es más idea de "yo" que verdadero y positivo "yo". Hay, en *Un uomo finito*, muchos pasos que lo sugieren: "...*la tristezza serrò il cuore e aizzò il cervello*"; "...*la solitaria ruminazione del mondo rifatto attraverso l'io*"; "...*la mia rettorica fantasia*"; "...*a quindici anni, con una mente così libidinosa...*" Explica su formación diciendo que no ha tenido infancia ni juventud; o sea, no tuvo una vida propia, y proyectó toda su fuerza, que era mucha, en crearse una conciencia tal como podía nacer de una tristeza resentida que le cerraba el corazón y le azuzaba la mente libidinosa, es decir, que se volcaba en el sentido de una concupiscencia intelectual. Al principio quiso saberlo todo (su primer gran proyecto fué hacer una enciclopedia que contuviera y perfeccionara todas las enciclopedias); y cuando creyó saber bastante, y sintió que eso no le llenaba, o que le indigestaba, arremetió para abatir y destruir como Don Quijote contra los molinos de viento: y con igual resultado; de manera que tantos filósofos, pensadores y escritores pulverizados por Papini podrían decir aquello de "los muertos que vos matáis", etc.

¿Incapacidad de abatir y destruir? No creo que Papini haya querido realmente abatir o destruir nunca a nadie ni nada; le bastaba con afirmarse a sí mismo, hacer escándalo; posiblemente, en su furia negadora estaba implícita una sofocada necesidad afirmativa; a veces atacar era para él una manera de acercarse; necesitaba aquello mismo que atacaba. Casi podría decirse que era un hombre vacío dotado de un gran cerebro; y lo peor del caso es que, careciendo de un gran carácter, tenía los impulsos de un gran carácter; y careciendo de consistencia interior, pocos necesitaban tanto como él de ella, y acaso nadie ha hecho tanto en el afán de procurársela. Hubiera evitado el drama contentándose de una mesura hecha a una consistencia humana de pequeño burgués; ésta la tenía en la vida corriente; y era un tanto provinciano, además. Pero él quería una consistencia de gigante; por esto, antes de la conversión, quiso darse una consistencia del tipo de la de Leonardo; y, después de la conversión, una consistencia del tipo de la de Miguel Angel; pero le faltaba la rica sensibilidad, la aguda curiosidad, la amorosa inteligencia del primero, como le faltó la tremenda fuerza de alma y el sentido constructivo del segundo. Resultó, todo lo más, un Aretino sin sensualidad y sin humor, pero, esto sí, con un injerto del predicador Savonarola. Considerando en bloque la obra de Papini, uno se sorprende comprobando que este hombre, que obsesiona a fuerza de hablar en "yo" y de afirmar el "yo", en realidad ha trabajado casi siempre al margen de alguien o de algo:

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

al margen de las grandes figuras que ensalzaba o demolía; al margen de las ideas que abrazaba o contra las cuales arremetía. En suma, toda su obra, (descartado lo que tiene de mero antagonismo, a veces aparente y falso, como cuando se colocó contra el socialismo por considerarlo "el máximo movimiento humano" de su país en la primera década del siglo, y afirmó la lucha de clase, pero al revés, es decir, en defensa de la burguesía dominante, recomendando ceñudamente "poca piedad, política de hierro"); toda su obra, decía, es preponderantemente glosa y comentario; y lo que hay de suyo es casi solamente la actitud desaforada, el gesto, el grito, el desparpajo aretinesco (sin su substancia y su humor) y el sermoneo savonaroliano (sin la sentida moralidad).

Pero seamos justos: en este panorama general, hay algunas pausas, algunos momentos de verdadera poesía; y hay también una obra que faltaba en la literatura de este siglo, tan rica sin embargo de cerebralismos: y es *Un uomo finito*, en que la confesión se confunde con la creación del personaje del intelectual extremado y en hueco. Asimismo debemos agregar que una parte de lo que Papini hizo al margen de otros, como comentario, es positivo. (Es otro parecido, acaso el mayor, con Unamuno. En efecto, lo que hizo Unamuno trabajando sobre Don Quijote y Sancho al margen de Cervantes —y a veces en competencia con él—, es decir, ubicarse en una cultura y en un carácter tradicional y castizo, y definirse en ellos, es lo que también ha hecho, o trató de hacer, Papini trabajando al margen de Leonardo, sobre todo de Miguel Angel y Dante, de Petrarca, y de algunas otras figuras: San Agustín, Manzoni —con respecto a éste, me refiero al excelente ensayo contenido en *Gli operai della vigna*. Cuando habla de estas figuras, y particularmente de Dante y Miguel Angel, el ensayo, el comentario a veces cobran cuerpo y altura de canto).

Nunca me convencieron los que, en la época de *Storia di Cristo*, dudaban de la sinceridad de la conversión de Papini. Para mí, en su busca de consistencia, debía ir a parar a ese puerto. La había buscado con la razón, sin encontrarla. No tenía el tipo de inteligencia que se realiza y justifica en el desinteresado ejercicio de comprender y de pensar. La suya era una inteligencia atropelladora y gesticulante que aspiraba a ser inteligencia-acción, y que no llegó a serlo. En *Un uomo finito* dice: "Yo no buscaba el espíritu por el espíritu, sino el espíritu como palanca de la materia, instrumento de toda posesión terrestre". Después del fracaso dice: "Quiero renegar de todo mi pasado utilitario"; y se siente *solo*, terriblemente solo, y afirma que sigue siendo *el hombre que no acepta al mundo*. Empero, en esta soledad y en esta no-aceptación del mundo, se define y reconoce como hombre de su tiempo, toscano, perteneciente al paisaje toscano y a la tradición toscana. Esto ya no es soledad, ya no es no-aceptación del mundo; la Toscana es la patria chica, pero esta patria chica conduce a lo universal, primero porque ser lo que se es y pertenecer a la propia realidad ambiental es condición para ser hombre pleno y, por lo anto, universal (otra afinidad de pensamiento con Unamuno); y segundo porque la tradición cultural toscana, que empieza con los etruscos y se continúa en Dante, Giotto, Leonardo, Macchiavelli, Miguel Angel, Galileo, es de espíritu y proyección universales. Otra cosa, está claro, es decir qué posición ocupa Papini dentro de esta tradición: probablemente, nada más que la de un glosador agrio y lunático, con desplantes revolucionarios y efectos tan sólo conservadores, cuando no reaccionarios; pero, eso sí, con un lenguaje viviente y eficaz.

Su ateísmo tan proclamado e insistido era tan ambiguo e inseguro, tan retórico, como su soledad y su no-aceptación del mundo. Había algo de juvenil placer escandaloso en su subírsele a Dios por las barbas. Por otra parte, un negar demasiado es por lo menos un precaverse contra el temor de querer acabar afirmando. El columpio sube y al fin tiene que bajar, y al bajar, aunque en realidad precipita, cobra ímpetu. Yo creo que el Papini rebelde y ateo era gesto y desplante, sin nada detrás de una inteligencia frenética y entre desesperada y traviesa, de pensamiento siempre insidioso y movedizo que no podía concretarse en una visión serena ni tanto menos en una base perdurable de vida. Papini se sintió fracasado como se sintió solo; y se sintió católico como se sintió toscano. Fué una especie de volver en sí. El dogma y la fe le dieron lo que no encontró por medio de la inteligencia crítica; le arrojó entre los brazos de la religión la misma causa que le había lanzado por los despeñaderos de la inteligencia negadora: su inconsistencia interior, su debilidad de entrañas en contraste con su arrebatado cerebro. Era un pobre hombre dotado de un órgano intelectivo excepcional, y de una excepcional fuerza pasional sin verdadera y vital pasión, que había querido ser Dios y acabó, lógicamente, por inclinarse ante Dios; y, en esto y en lo que comportaba como incitación a la caridad el hecho de sentirse cristiano, se excedió, según su costumbre, hasta el punto de erigirse en anunciador de la salvación del Diablo. Fué, quizás, el más simpático de sus excesos.

* * *

En el prefacio de *Quasi una vita* —diario y a la vez cuaderno de apuntes del escritor, en el que se abarcan los veinte años comprendidas entre 1927 y 1947— Corrado Alvaro dice que ése es su *libro secreto*. Pero —se pregunta— "¿qué secre-

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

to? La mía no es una biografía ejemplar: como la generalidad de mis contemporáneos, he tratado de salvar física y moralmente mi existencia a través de una época que todos conocemos". No ejemplaridad; pero si experiencia. Dice: "Queremos doblemente a la vida, cuando ha sido dura, laboriosa y sufrida: es una suma de experiencias que nos hacemos la ilusión de poder transmitir". Esto, y lo que adelantábamos al comienzo, basta para dar a entender que estamos en un clima moral y en una calidad humana que son lo contrario de cuanto habíamos encontrado en Papini. Alvaro tenía catorce años menos que Papini; era calabrés, hijo de campesinos; y nunca lo olvidó: la noción de su origen campesino obró en él como memoria de lo primitivo, de lo arcaico; y esto ha sido siempre substrato de su personalidad de europeo moderno.

Una anotación suya de 1936 dice: "El personaje novelesco es una invención meramente fantástica, pero es un símbolo, un signo, un síntoma; así en Balzac como en Dostoiewsky. Es necesario que dicho símbolo represente el ángulo de mundo del cual se habla, su civilidad. En esto consiste el único deber del artista hacia la realidad. Ahora, ¿cuál podría ser el hilo conductor de una obra narrativa de este tiempo nuestro? El individuo no es más que un átomo de un solo organismo. Y como la verdad, entre nosotros, está impuesta por decreto, y todos muestran creer en ella, el carácter podría consistir nada más que en esta hipocresía. Lo cual es imposible. El método de los iluministas resultaría ineficaz, porque hoy los poderes son más eficientes y astutos y ostentan, además, un barniz literario. La obra de arte nace de una interminable atención de los detalles; un detalle agregado a otros detalles forma el cuadro. Nace y se forma como la vida misma. El sentimiento hoy dominante es un estado de inferioridad; y de aquí proceden: la desconfianza en los otros y en sí mismo, la facultad de enmascararse, de falsearse, de disimularse uno aun a sus propios ojos. A veces uno trata de convencerse de que lo que ocurre está bien, para armonizar con el ambiente circundante, pero en realidad también para armonizar consigo mismo".

Hay en estas palabras, que merecen ser meditadas despacio, el problema de los escritores italianos durante un período infausto, que empezó con la violenta imposición del fascismo y acabó con el desastre de la guerra. Fué, en particular, el problema de la generación de Alvaro; generación que al estallar la primera guerra mundial estaba en el umbral de los veinte años, y tuvo fe y concibió esperanzas. Después... Pero dejemos que lo diga Alvaro mismo: "Mi generación entró en la vida con la idea de pertenecer a una nación civilmente grande, ambiente favorable para una de las formas de civilización más buenas para el hombre, nacida para las artes y crecida para la paz y el trabajo bien hecho; pero después la hemos visto declinar, confundirse y no reconocer la naturaleza de sus genuinos privilegios". Esa generación que, según Alvaro, se ha pasado la vida en una crisis que "costó el porvenir de nuestro país y el nuestro propio", contó con escritores tan dotados como Angioletti, Comisso y C. E. Gadda. Aun descontando la exageración pesimista derivada del sentimiento de amargura que dictó las palabras de Alvaro, no cabe duda acerca de que la crisis social que le tocó sufrir acentuó en esa generación un cierto carácter de generación de transición, inclusive desde el punto de vista literario; y fué Alvaro, en el cometido de transición que correspondió a su época, el escritor que mejor ha hecho de trámite entre la viviente tradición italiana y las nuevas generaciones.

El día que estén publicados en volumen todos los cuentos de Alvaro, así como las dos novelas que han de completar la trilogía iniciada con *L'età breve*, se tendrá un panorama completo del narrador. Por ahora consideremos, como etapas significativas en la narrativa de Alvaro, *Gente in Aspromonte* y *L'età breve*. Tenemos aquí al Alvaro más estrechamente vinculado con su tierra y su pueblo. *Gente in Aspromonte*, que la crítica considera como la obra maestra del primer período de Alvaro, vista con la perspectiva de veinte años después, es decir, con la perspectiva de *L'età breve*, se nos presenta como un boceto que anticipa precisamente a la última novela. Hay identidad de ambiente —la Calabria— y de tema, o, mejor dicho, de temas, porque en Alvaro casi nunca el tema es uno solo, sino varios entrelazándose y desarrollándose musicalmente, como los de una sinfonía. El descubrimiento de la infancia como edad absoluta pero breve ya está en *Gente in Aspromonte;* el resentimiento del pueblo contra la explotación feudal, también; y también la forma un tanto lírica que este resentimiento suele tomar en algunos de los campesinos menos resignados y más ambiciosos: hacer, con grandes sacrificios, estudiar a un hijo para que sea cura o abogado y, con su saber, los vengue y los eleve. *Gente in Aspromonte* es un relato antiguo en sus raíces y moderno en sus consecuencias; lo primero, porque su medio es arcaico, casi atemporal; y lo segundo, porque en ese cuadro arcaico ya se insinúa una inquietud social dirigida contra la presión feudal; y también porque, en una manera de representación que podríamos llamar homérica, obra el corrosivo analítico del escritor, a cuya formación cultural y artística no eran extrañas las experiencias más nuevas y sutiles de la literatura contemporánea. En *L'età breve*, en cambio, la visión de ese mismo mundo se sitúa en un plano histórico más definido, en un tiempo más real, que es el de comienzos de nuestro siglo, y el juego entre lo natural y lo humano, entre la rituali-

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

dad arcaica y la nueva inquietud de vida, entre la opresión y la miseria, por un lado, y el afán de liberación y bienestar, por el otro lado, adquiere una dinámica más efectiva.

L'età breve apareció casi contemporáneamente a *La Romana* de Moravia, *Cronache di poveri amanti* de Pratolini, *La luna e i falò* de Pavese y algunas otras novelas importantes: en la temporada 1946-47, que fué de significativa afirmación para la nueva narrativa italiana. La novela de Alvaro obtuvo un éxito indudable (artículos críticos notables, juicios que no consagraban, sino que confirmaban la consagración del escritor; André Gide, por ejemplo, escribió: "He leído dos veces seguidas *L'età breve*"); a pesar de todo, sin embargo, no condividió, con aquellas otras novelas, el primer plano de la atención. Y es curioso que pasaron nueve años sin que el escritor se decidiera a publicar las otras dos novelas *(Mastrangelina* y *Tutto è accaduto)* que, según se dijo, debían completar la trilogía, dando, en su conjunto, la expresión máxima de Alvaro narrador. En cambio, después de 1947, Alvaro sólo dió a conocer una obra de teatro, *La lunga notte di Medea*, y mientras empezaba a preparar la edición de sus obras completas, se decidía a publicar su "libro secreto", su "diario", que, precisamente, apareció a fines de 1950 como el primero de la veintena de tomos de las obras completas.

Si se compara el lenguaje narrativo de *L'età breve* con el de *La Romana* o con el de *Cronache*, se tiene, creemos, la explicación de por qué Alvaro aplazó indefinidamente la publicación de aquellas dos novelas (que aún deben aparecer) y publicó lo que generalmente se deja como presentación póstuma: el diario. Aquella comparación revela que había habido una evolución en la narrativa italiana, y Alvaro debió comprender que él, como narrador, seguía en las posiciones ganadas entre el '30 y el '40. Es decir, Alvaro debió haber tenido la impresión de pertenecer, como narrador, a una época pasada y definida. La suya, en efecto, seguía siendo una narrativa de proyección lírica, en la que la metáfora acompaña constantemente, y con frecuencia se impone, a la acción; en tanto que los narradores de la generación sucesiva a la suya habían marchado hacia la conquista de un lenguaje objetivo, más propiamente narrativo. Este lenguaje (común, no obstante las grandes diferencias personales, a Moravia, a Pratolini, a Pavese, a Vittorini, etc.) es el de la visión directa; en cambio, en el de Alvaro, la metáfora hace de elemento de refracción y favorece la evasión lírica.

Quizás Alvaro se sintió fuera de un movimiento vivo de la narrativa italiana, que sin embargo él mismo había contribuído a determinar; y se encontró rezagado, superado, perteneciente ya al ayer; y al publicar su diario entendió, precisamente, ubicarse en ese ayer: así, también, lo darían a entender sus alusiones al fracaso de la propia generación. De esta manera, después de todo, habría dado un ejemplo, digno de él, de autoconciencia literaria. Claro está —y sea dicho para evitar equívocos— que aquella superación se entiende sólo en el sentido del desenvolvimiento de modos literarios; nunca en el sentido del valor intrínseco de las obras. Bajo este aspecto, el tiempo trabaja, sin duda, a favor de Alvaro: una perspectiva de años pondrá mejor en claro la calidad y solidez de su obra.

ATTILIO DABINI

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

Libros

UN NOVIAZGO, por BERNARDO VERBITSKY *Editorial Goyanarte*, Buenos Aires, 243 págs.

En una epístola dirigida por Horacio Quiroga a Benito Lynch a propósito de la aparición de *El pozo*, de este último, le recordaba cierta frase proclamada por algunos críticos con relación al primer diálogo que sostienen Ana y Wronsky en *Ana Karenine:* "¡Pero si no se dicen otras cosas que las que se dice todo el mundo!"

Si en la literatura argentina podemos aplicar a alguien esa formulación, este es, justamente, Bernardo Verbitsky. Desde que en 1941 con su tan humana *Es difícil empezar a vivir* ganase el primer premio del concurso "Ricardo Güiraldes", instituído por la Editorial Losada, y, con él, uno de los primeros puestos en el cañamazo tan lleno de dificultades de nuestra literatura, hasta *La esquina*, editada en 1953, todo el cosmos vivencial de Verbitsky se ha centrado en las vidas humildes, confundidas en el trajinar de los hechos más insignificantes, pero que confieren a cada ser una trascendencia capital, y que configuran en el tan arduo arte de la novela, rico en angularidades, dispersiones y buceos de apremiante conquista, una búsqueda perpetua de la esencia del personaje en el plano más íntimo de éste, pero ligada dicha reconditez a los mecanismos originados en el proceso de la sociedad, en la evolución de la misma, en sus canales económicos, políticos, etc. En suma, un mundo sustancial, asentado en el hombre, y que, sin ignorar los escarceos más venturosos del espíritu, procura siempre mantener una constancia de cosa simple, exenta de rebuscamientos, nutrida de esa vulgaridad que hace de una obra patrimonio universal.

Bernardo Verbitsky ha sabido incorporar a la literatura argentina una veta no trabajada hasta ahora morosamente. El ha orientado su arte en ese rumbo y la aparición de cada uno de sus libros nos ha brindado el cuadro entrañable de una preocupación eminentemente próxima a nuestra alma. Por otra parte, sus novelas son ciudadanas, mejor dicho, urbanas, localizadas geográficamente en Buenos Aires, que cual una antena —el caso de *En esos años* (1947)— recoge con avidez el ritmo de un mundo que se deshace y de otro que se teje y reconstruye pacientemente con cada amanecer. De igual modo, otro aspecto que adhiere definitivamente a la novela argentina y que hasta aquí, con ser tan peculiar, no había sido tratado más que de soslayo, en el microcosmos del periodismo, en donde se urde la trama de la vida en su más compleja simplicidad, y en el que se inserta el nerviosismo de una vigilia

permanente, sedienta por captar el más leve indicio de alteración social, y que trae aparejada una secuela de reacciones perfiladas tanto en quien las aprehende como en ese telar invisible de los lectores, que las recibe, periclitadas, transformadas.

Por ello, no debe sorprendernos la circunstancia que en *Un noviazgo*, su más reciente novela, el laboreo argumental se inserte en el área de las redacciones de los diarios y, asimismo, en la incidencia paralela y gravitante de un hallazgo sentimental conjurado finamente, con implicaciones que contienen aciertos de gran penetración psicológica.

Quirós es un periodista cuya existencia se devana en *Tribuna Popular*, y que padece los gimoteos y malignidades de Cardozo, el secretario, sintiéndose agraviado y disconforme en su trabajo por la falsedad y el artificio de que hace gala el diario del que malvive. Diversos accidentes lo llevarán luego a otro periódico que, a su vez, liquidará, y donde conocerá a individuos "humillados y ofendidos". Por último, entrará en *La Tarde*, donde por vez inicial en muchos años, sentiráse respetado en su profesión y atraído por ésta. Imbricado en la malla de *Un noviazgo*, se dilata el desasosiego, la incomprensión y, por fin, el dichoso encuentro del protagonista con Carmen, la novia, en quien se resuelven las momentáneas discrepancias que con la vida tiene Quirós, ligado episódicamente a Diana y al circuito torpe de los cafetines y de la gente vinculada a éstos.

Es posible que en la vida de cualquier personaje, como en la de toda criatura, aliente el momento en que se decide el porvenir. En *Un noviazgo* ello cristaliza cuando, ya asentado en *La Tarde*, cierto día, Quirós, meditando ante un pocillo de café, piensa que "Diana se había quedado en algún vericueto de esa laberíntica catacumba en que estaba inscripta su vida. Quirós sentía ahora que, sin saber cómo, había traspuesto el invisible límite entre dos mundos. Vivía ya en la superficie, se encontraba al aire libre. El subterráneo con sus extraños caminos y encrucijadas quedaba allá en remotas profundidades". Y, en efecto, al decidir su vida, resuelve una serie de interrogantes que le habían perseguido durante largo tiempo. Tal, por ejemplo, su amistad con Gustavo, que ya fragmentada, es cercenada de golpe al descubrir un día en el suplemento de un diario de la mañana un artículo titulado "Lo mágico en la poesía". En la respuesta no enviada, "como si escribiese una carta", en la que dilucida los puntos de oposición que lo difieren de aquél, Quirós explica todo un programa estético (en verdad, reflejo del ideario personal de Verbitsky) que lo separa nítidamente de Gustavo. Es así como, en el transcurso de su "carta" anota: "¿No le importa a tu poesía una guerra, la intervención de una provincia? Y sin embargo mi metafísica no las excluye." Lisandro de la

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

Torre, que en el devenir de la novela ha aparecido repetidamente cual un "leit-motiv", surge de nuevo aquí, como ordenando el mundo de Quirós en una ejecutoria vital y poniendo aun más en evidencia el deformado paisaje en el que transita Gustavo. A la letanía que significa el artículo de éste le contrapone la intervención a la provincia de Santa Fe, el bombardeo de Adua, el triunfo de Boca, San Lorenzo y Vélez. "¿Y qué es lo mágico en la poesía? Para los negros abisinios las bombas expresarían algo mágico. ¿O no son salvajes? Pero no se trata de ironías. No es mi propósito. Quería describir en qué circunstancias leí tu trabajo. Y son las circunstancias y no yo las que plantean en toda su amplitud nuestras divergencias".

Tanto lo irrita la lectura del ensayo de su amigo que lo obliga a puntualizar: "Conozco esos juegos, yo mismo jugué a eso cuando creía a Gustavo un genio durante esa eternidad que duró un par de años, en una juventud que parecía distante, edad de la espera, el presentimiento y la confianza de que uno es inmortal, en la que uno tiene la certidumbre de un futuro inagotable para planear y realizar." "Pero, ¿qué hay al final del infinito?" "Un baldío cubierto de sorullos." Por eso, al rematar su autoconfesión, cuando ha retirado del rodillo de la máquina la hoja de papel, se pregunta: "Viejo Gustavo, ¿qué es lo atroz?"

Más adelante, en la soledad de un monólogo terminante, Quirós discurre: "No quiero que mi poesía sea una escalera de caracol hacia lo absoluto." En esta frase puede resumirse el seguro arte de que dispone Verbitsky, arte que se enaltece y evoluciona cada jornada merced a un respeto sagrado por el hombre y sus obras. Este mismo respeto, la intimidad de esa valoración, es, en la transfiguración tan real de Quirós, el que, por boca de éste, hace agregar al autor al concluir su novela, cuando aquél se despide de Carmen, en quien hallará el remanso de un abierto porvenir: "—Sí... Hasta mañana". "Hasta mañana", que es como decir hasta siempre, porque la vida continúa, se entrelaza sin interrupción alguna, en incesante *presente*, en ese feliz contacto de ser a ser que Verbitsky tan bien ha sabido exponer en sus novelas, y que en *Un noviazgo* alcanza la densidad del fruto redondo, pulido y fragante de la madurez.

SU GENERACION, por EDUARDO DESSEIN, *Editorial Nova*, Buenos Aires, 132 págs.

EL acento general de *Su generación* nos trae el recuerdo de F. Scott Fitzgerald, en quien el brillo de muchas de sus páginas es contenido por estremecimientos graves, que acusan relieves de sorda melancolía, de una desesperanza infinita y, a la vez, el anhelo jocundo de mirar hacia adelante, de vivir, de vivir...

Novela de estilo nervioso, sembrada de metáforas rápidas, que otorgan al conjunto un tono poético, *Su generación* ofrece el conflicto de un joven que, estrangulado y mecido por los problemas de la vocación, se diluye en una vida en apariencia vana, mas enriquecida secretamente por una voluntad de crecimiento renovada a cada segundo.

Buenos Aires, la ciudad vibrante y cálida, muéstrase en las páginas de la obra de Dessein con su paso lúcido y alucinante. El ritmo que el autor ha conferido a la novela concita el fulgor de un mediodía estrictamente urbano, de un atardecer asaeteado de encuentros, de una aurora de discurso inagotable. De contragolpe, el silabario memorioso de la infancia brota, aquí y allá, en una simultaneidad cinematográfica cuyos desplazamientos no privan al lector del asimiento, veloz y deslumbrante, de sorpresivas imágenes y recurrencias. Al mismo tiempo, brindan a la totalidad pinceladas de un color tiza, mezcladas a otras de brillantes tonos. "No comas cosas en el colegio. (Pido gancho, el que me toca es un chancho.) Estaba mal que la maestra de tercer grado no fuera linda como la de segundo..." (pág. 56). "La cuadra donde vivía le acercó su familiaridad, mitigada por las sombras. ¿Para quién debía pintar? —se preguntó." (pág. 64). "También llegaba hasta el patio la nostalgia de Nina, santiagueña de edad indeterminable, que detenía el mate junto a su barbilla, recordando crepúsculos. Allí tuvo conciencia de que no existe misterio mayor que el de una canilla goteando." (Pág. 77) Y, siempre, acogiendo sus enormes ansias de proyectar sobre la tela lo más estricto de la vida, sus júbilos, sus derrumbes, la médula de la cosa viva que lo rodea, el latido sin fin del universo. Así, cuando, luego del acto que lo unirá aun más a Estela, Alberto se enfrenta consigo mismo, le contestará a aquélla, que le interroga: "¿Qué vas a hacer?" "Voy a pintar", cerrándose la novela en el preciso lugar donde se iniciara: en el centro mismo de la melancolía, del fervor y de la alegría más radiante.

Para un crítico desprevenido, la fragmentariedad de la obra podrá conspirar lateralmente en la captación de sus mejores instantes, pero una vez inmerso en el mundo que nos describe Dessein y yaciendo en el núcleo de su miraje estético, aquel que recoja los móviles que sirven de base al autor para elevar la arquitectura de *Su generación* —y de lo cual nos dió dinámica promesa en *Los comienzos*—, verá que dicha atomización es factor decisivo para su terminante y ulterior gustación.

Como el mejor Fitzgerald que conocemos —*This side of paradise, Tales of the jazz age, All the sad young men, The great Gatsby*—, Eduardo Dessein nos conjura un enfoque particular de cuanto nos circunda. Posee una aguda sensibilidad

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

para aprehender el entorno y un alma generosa para comprenderlo y trascenderlo. Estamos seguros de su camino. Quien quiera comprobarlo, asómese a la perspectiva fresca y cambiante de *Su generación.*

EL PRUSIANO ROJO, por LEOPOLD SCHWARZSCHILD. Traduc. Luis Echavarri, *Edición Peuser,* Buenos Aires, 463 págs.

A treinta y ocho años de la publicación en idioma alemán de la fidelísima evocación de Karl Marx llevada a cabo por Franz Mehring, aparece en traducción argentina —de 1947 es el original en inglés— la biografía de Leopold Schwarzschild titulada *El prusiano rojo. La vida y la leyenda de Karl Marx.*

Para quien desconoce la interioridad de los grandes hombres o de quienes en un momento de la historia de la humanidad han provocado un vuelco en el devenir de ésta, la divulgación de estudios y análisis, aun poblados del necesario condimento anecdótico, es siempre acontecimiento recibido con beneplácito. Los hombres acogen en sus almas un anhelo de ideal, y no hay nadie que no participe en mayor o menor grado de las peripecias de la materia y del espíritu de quienes yerguen la cabeza, en actitud rebelde, por encima de las olas del quehacer gris. Misión del exégeta y del investigador es acercarse con cariño y discurrir con sinceridad y rectitud acerca de las debilidades de esos hombres, que por ser *más,* se convierten andando el tiempo en el alimento espiritual de las muchedumbres. También es cierto que al apasionamiento, la militancia política y el sectarismo son los más enconados rivales de la verdad y del examen crítico atento y discriminante.

Es lo que sucede con las figuras cumbres. León Bloy suscitará de continuo enconos, controversias. Leopoldo Lugones andará su eternidad en medio de la disputa de reverentes y denostadores. Oscar Wilde será calificado de inmoral. Rimbaud recibirá el rótulo de "monstruo". Es que cuando *alguien* se enfrenta con la realidad y la advierte tal como es, emerge la inmortal pregunta: Hombre, ¿qué has hecho de la vida?

La admonición, la honestidad rigurosa e implacable confúndense a menudo con irreverencia y peligro. Cuando se lanza ese interrogante, late el temblor kierkegaardiano y, entonces, ese *alguien* es lo distinto, lo calificado, la enemistad de lo que inmediatiza y se convierte en el ser que combate contra lo que adquiere perímetro de convencional. No se tome esta actitud alzadoramente viril por sensacionalismo y culto del ego. De una época a esta parte, estamos acostumbrados a oír el tronar de voces que claman por las cosas "buenas y útiles", y a las cuales por el matiz con que se las profiere y

cultiva se les añade cierta aureola de *santidad,* pero que, escarbando un poco la tierra que las cubre o separando las matas que ocultan el *secreto,* vemos incongruentes y torvas, hipócritas y procaces, menesterosas y cuantitativamente larvadas. No hay que alternar la escoria con el oro. Por ello, repetimos, el crítico o biógrafo que trabaja sobre un determinado motivo, tema o personalidad, debe, primero, llevar en sí una carga de amor, y luego, ser justo.

Franz Mehring en su *Karl Marx* participó del amor, en su veneración por el fundador del socialismo científico, y fué lo bastante justo como para recusar ciertos instantes "perniciosos" de la vida del autor de *El Capital,* con palabra lúcida y serena. Infortunadamente, Schwarzschild, que cita con abundancia a Mehring —en particular, su sector adverso—, carece fundamentalmente de honestidad como para haber encarado esta "radiografía" de Marx.

Libro que pareciera escrito para "convertir" a los que están más acá de la Cortina de Hierro, nos da de Karl Marx una imagen fría, egocéntrica, hostil al hombre y a la humanidad.

Desde el punto de vista filosófico, Schwarzschild es antihegeliano. De Hegel indica: "Hasta su lenguaje era un enigma. Pocas veces ha escrito un filósofo en un estilo tan nebuloso, ni siquiera en Alemania, y eso es ya decir mucho. Pocas veces se ha expresado nadie con tantas palabras hueras que no tienen un significado claramente definido. Y no sólo eran oscuras sus palabras y frases, sino también muchas de sus ideas." Esto en lo que respecta a Hegel, anticipando la destrucción doctrinaria que practicará luego en las teorías de Marx. Si conocido es que el edificio marxista se halla estructurado sobre la filosofía hegeliana, empezar por decir que Hegel se manifiesta a través de "palabras hueras", "que no tienen significado", ¿no es ya formular que lo que vendrá después es inconsistente, absurdo y sin sentido? No satisfecho con ello, Schwarzschild acusa a Marx de hacer de su teoría de la plusvalía una cuestión de *pars pro toto,* con lo que invalida el equilibrio arquitectural del sistema. Ya que —acota—, además de los motivos económicos, al ser lo mueven otros elementos; lo económico no es "lo omnipotente y omnirracional", pivote en torno al cual se ordena el mundo marxista. Schwarzschild no advierte nada original en dicho diagrama. "En toda esa estructura había algo notable: ninguna piedra, ninguna viga tenía en sí misma nada nuevo." (Pág. 150). Le reprocha a Marx (pág. 155) el no sincretizar de manera neta su filosofía económica de la historia, acusándole de ambiguo y que sus trabajos son "una especie de rompecabezas". Basándose en la correspondencia mantenida entre Marx y Engels (entre otras, la selección de V. Adoratsky, publicada por el Instituto Marx-Engels-Lenin, de Leningrado), cita términos denigrantes empleados por Marx para

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

calificar al proletariado. Menciona, también, frases "atribuídas" a Marx y expuestas en el *Manifiesto comunista*, pero que son de Marat, Bazard y Schapper. Lo presenta como un individuo diabólico, de una astucia congruente, positiva y de tiro largo, encubierto bajo la máscara de la democracia para operar más paladinamente con su sistema (página 217). Lo pasea despreciativo y soberbio (pág. 231 y sgs.), rival y envidioso de Lassalle, que tanto había hecho por él (pág. 302), antisemita (pág. 317)), antiobrerista (página 367) — "esos asnos", *hoi-polloi:* la mayoría, llama a los obreros Marx; acerbo enemigo del campesinado, "bárbaros de la civilización" (pág. 368). Schwarzschild llega en su iconoclastia irónica y de gusto dudoso, a subrayar una frase que el propio Marx utilizara contra Proudhon: "Su tono fuerte, jactancioso y grandilocuente, y más que todo, su charla molesta e insincera sobre la 'ciencia' resuena continuamente en los oídos de uno".

Tal es, en síntesis, el juicio que despierta en Schwarzschild los afanes y objetivos de Marx. Por eso trajimos a colación al principio de esta nota a Franz Mehring y a su hasta ahora no superada obra sobre el creador del marxismo. Mientras no se redacte la "verdadera" biografía de Karl Marx, sin prejuicios ni desviaciones aviesas, cabe aplicarle este "medallón" de E. Martínez Estrada: "Caudillo, legislador, moralista y profeta, no tiene par en la historia de la lucha por la dignificación del hombre, sino con Moisés".

*

¿TUVIMOS MAESTROS EN NUESTRA AMERICA?, por LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *Editorial Raigal*, Buenos Aires, 192 págs.

CADA vez que ve la luz una obra sobre la problemática americana y, por ende, escrita por un americano, vuelven a replantearse las viejas cuestiones sobre el destino postrero de nuestro continente. Y como si fuera un fenómeno consustanciado con nuestra caracterología, las teorías desarrolladas insisten, como un memento, en la distancia que media entre la realidad circundante y la irrealidad de las aspiraciones traducidas en hipótesis. Cual si fuese un sello gastado por el uso, pero al que siempre tornamos a contemplar analizando sus antiquísimos bordes, el diseño a veces rudo, a veces sutil, surge ante nuestros ojos una América escindida que, a pesar de los esfuerzos efectuados por la cultura y una tradición aún no esquematizada, no se integra en el juego armónico de la pregunta y respuesta, del canto y contracanto de una dialéctica constructiva.

Los preocupados por el sino americano tratan de indagar en las entrañas de este ser original lanzado a

las sendas de la Historia como un Leviatán inconsulto, y en las estrías que recorren su materia perciben sólo un torbellino de humo y sangre, un hervor perpetuo, una agitación irrefrenable, que no se sacia nunca de la velocidad, en apariencia carente de meta, que mueve su organismo, y que les impide vislumbrar con claridad lo que está más allá de la razón y del alma. Sólo el turbión de un frenesí voraz, castigado de relámpagos y borrascas, en el que por levísimo azar, incursiona un trozo de cielo de pureza deslumbradora. Porque hasta la misma pureza americana ciega y no permite ver.

Tarea ingrata es, por consiguiente, la de quienes se atreven a ingresar en el vórtice de la pasión y la inocencia. Ellos también están divididos, ellos también no se comparten. Y la resultante de sus inquietudes muestra el desvelo común que los arrastra. Ya Sarmiento nos dió con su tesis simplista pero exacta de "civilización y barbarie", los términos que se opondrían históricamente a una simbiosis total. Los conceptos mágicos de Martí álzanse en el otro extremo en su afán integrador, pero la realidad de la tierra y de los hombres contradicen el triunfo de su ideal.

Este nuevo libro de Luis Alberto Sánchez —cuya vocación americanista está sabiamente probada en sus numerosas obras de crítica magistral, y entre las que descuella por la magnitud de su aliento *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú* (6 vol. Ed. Guarania, Buenos Aires, 1951) y el polémico volumen *América, novela sin novelistas* (1933), etc.—, titulado *¿Tuvimos maestros en nuestra América?* continúa la antigua querella entre *realidad* e *idealidad*, por él ejemplificada en los "arieles y calibanes", y que son aquellos que partiendo de las premisas e intuiciones de Rodó, puntualizadas en su *Ariel*, dilataron de algún modo su mensaje —los unos afirmándolo, los otros desvirtuándolo— con la conexión telúrica y un espiritualismo que no obedece, claro está —nunca ha obedecido—, a la tónica espiritual extracontinental, europea.

El "¡Hemos hecho algo!" de Ugarte (A. Arguedas: *La danza de las sombras*) es, de alguna manera, el sí no tan enfático pero esperanzadamente henchido de futuro que puede sostener la raza de los calibanes, contrariamente a los sucesores de *Ariel*. Así lo expresa Sánchez al rubricar: "Los arielistas, en cambio, se mostraron, casi todos y casi siempre, cortesanos del poder, alabando a 'caudillos bárbaros'. Por eso no inspiran confianza. Su idealismo se traduce, prácticamente, en una sumisión ante la fuerza." Porque Sánchez, en este caso, incursiona en la relación vigente entre escritor y sociedad, llegando a establecer los lineamientos generales de una sociología del escritor americano, del intelectual que se aparta de la realidad y de aquel que se siente atrapado por ella, y, sin menoscabo de una idealidad más

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

alta, practica esta otra que, asentándose sólidamente en el dintorno, es susceptible de provocar una apertura en el campo del espíritu americano. El paradigma de Riva-Agüero es, en ese aspecto, esclarecedor. Consecuentemente, el análisis de las coordenadas novecentistas es, en el libro de Sánchez, con sus módulos aclaratorios, sumamente interesante. Los testimonios que extrae de *Nosotros* (año 1931, número LXXVI) son, al respecto, harto pertinentes.

¿Tuvimos maestros en nuestra América? presenta a lo largo de sus jugosos capítulos —encomiables, particularmente: el V, Rodó ,el guía; el VIII, Anti-Proteo y el X, Estética del arielismo— una controversia aleccionadora en busca de una elucidación del proceso formativo americano. Obra acusadora, luminosa, discutible en ocasiones, pero digna y honesta, escrita con valentía intelectual, veteranía de estilo y rotundez de ideas, merece los honores de la relectura y del coloquio ejemplar, del que tan necesitados nos hallamos los americanos.

F. J. SOLERO

* * *

ROMANCES Y CANCIONES DE ESPAÑA Y AMERICA, por LUIS SANTULLANO, *Editorial Hachette*, Buenos Aires, 1956, 994 págs.

EL notable venero artístico de los romances españoles ha sido objeto de compilaciones antológicas en varias oportunidades. Desde la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann (1856) y las ediciones de Durán y de Menéndez Pelayo, las colecciones han interesado a investigadores, eruditos y críticos, y la materia ha dejado de ser afición para convertirse en estudio reflexivo. Los anteriores romanceros generales brindaron para estas labores gran cantidad de material, salvando del olvido a piezas que acaso no habrían llegado a nosotros.

Modernamente, las colecciones de piezas seleccionadas por su valor histórico, filológico, cultural y estético, han introducido un nuevo criterio en los registros escritos. La *Flor nueva de romances viejos* de Menéndez Pidal y los *Cien romances escogidos* de Solalinde son las ediciones, de este nuevo concepto, más representativas y valiosas. Sin entrar en consideraciones sobre la teoría de la formación de los romances, que para la mayoría de los estudiosos provienen de las antiguas canciones de gesta —como otras canciones y baladas de la Europa moderna—, es seguro que los romances fueron las formas poéticas importadas primero en América por los conquistadores y colonizadores hispánicos, y que por este hecho, ningún estudio sobre los romances puede prescindir, si alienta

un propósito de totalidad, de las versiones americanas correlativas.

La geografía literaria del romance ha puesto a América al lado de España. Pidal y Solalinde, a su turno, han cosechado en la tradición escrita y oral de este continente, camino por el que ha andado Luis Santullano también. De este literato es un anterior *Romancero español*, editado en Madrid. Ahora Santullano amplía su ficha bibliográfica con estos *Romances y canciones de España y América*, que salen a la luz en edición póstuma, según indica la casa editora.

En una advertencia que abre el libro, aclaran los editores que no se trata de un libro para eruditos y especialistas, sino de una obra popular. Pero el trabajo tiene la erudición escondida, dicho sea en beneficio del autor, que sólo puede haber compuesto un florilegio de esta naturaleza después de haber andado mucho por esa floresta. A lo que sabemos, ninguna obra fundamental ha sido olvidada, lo mismo de España que de este continente. Las fuentes de cada una de las versiones que se transcriben pueden servir de testimonio. Para el caso de los cancioneros compilados en nuestro país, las citas documentales son prácticamente exhaustivas —Carrizo, Draghi Lucero, Moya—, aunque sorprende la ausencia de Di Lullo y otros no menos conocidos por sus antologías.

Acreciéntase el valor didáctico del libro por los estudios iniciales de cada capítulo, que presentan el estado actual de las investigaciones en esos asuntos. Por igual mérito debemos citar el capítulo introductorio de todo el volumen. Aparte de esos atributos, jerarquizan la obra de Santullano las referencias comparativas a las literaturas y folklores de Canadá, Estados Unidos, Terranova y Brasil, hasta ahora poco difundidas, y acaso estudiadas. La teoría de Menéndez Pidal acerca de los orígenes comunes de la canción épico-lírica del occidente de Europa parece informar en el fondo la pauta selectiva de Santullano, pues los rastreos por países de lenguas no castellanas dan motivos para esta presunción.

Lo más original de toda esta compilación, radica en los capítulos dedicados al corrido mexicano y a la décima, particularmente por los métodos de literatura comparada que emplea para explicar la relación entre la payada rioplatense, por ejemplo, y las famosas recuestas de la Europa medieval y moderna.

La flaqueza artística de algunos de los ejemplos traídos a esta antología, la interpretamos como exigida por la necesidad didáctica de la demostración, que en algunos casos obliga a la transcripción de romances pálidos pero que tienen correlativas versiones hispanoamericanas, condición que no siempre ofrecen otros más bellos.

*

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

EL JUICIO DE PARIS, por GORE VIDAL. Trad. Patricio Canto, *Editorial Goyanarte*, Buenos Aires, 1956, 325 págs.

CUENTA la mitología que Paris, en la antigüedad, puesto a juzgar la supremacía entre Juno, Minerva y Venus, dió su veredicto en favor de la última diosa. Desde entonces, y mejor aún, desde los más remotos tiempos, este problema conserva actualidad. Juno es el poder, Minerva la sabiduría y Venus el amor. Póngase a un hombre frente a esta disyunción, y podrá comprobarse que el conflicto electivo no se ha solucionado todavía. Al menos, mientras el hombre esté metido en su encarnadura mortal.

Gore Vidal ha dado su solución personal: la misma de Paris. Philip Warren, joven abogado recién graduado en su patria, los Estados Unidos, viaja por un año para descansar y meditar sobre su vida futura. Transcurre su periplo en tres ciudades de memoria eterna, Roma, El Cairo y París, y en cada una de ellas frecuenta el trato con mujeres distintas, Regina Durham, Sofía Oliver y Ana Morris. Cada una de ellas le propone, respectivamente, una forma de vida: Regina, esposa de un importante político norteamericano, introducirlo en los secretos de la política y amadrinarlo en una prometedora carrera de honores públicos; Sofía, egiptóloga de fama, iniciarlo en los misterios de la ciencia; y Ana, mujer de mundo, amarlo. Philip elige al fin como su antecesor troyano.

La novela es también una trilogía en su estructura, y en cada una de sus partes transcurre lo esencial de las tres odiseas del protagonista. Estos sencillos enunciados previos, no alcanzan a dar idea, por supuesto, del contenido multiforme de la obra. Ha de leerse la novela para saber quién es Gore Vidal. Este escritor, muy joven todavía, forma en la línea de vanguardia dentro de la actual novelística norteamericana, y conoce el halago de la fama en su país, en que ostenta mucho de niño terrible. La literatura de posguerra ha traído osadías inauditas y sorpresivas, y muy particularmente, ha denunciado la desintegración moral del hombre sin principios, el primero en caer en el atolladero de las penurias.

La peripecia espiritual del protagonista de *El juicio de Paris* es altamente demostrativa de un tipo social moderno. Philip pasa por las miserias con una frescura que pasma. No es un hombre malvado, ni siquiera malo, en cuanto para serlo hace falta una disposición volitiva consciente. Sin embargo, es peor que eso, porque carece en absoluto de principios. No hacemos aquí su enjuiciamiento moral sino su diagnosis psíquica. Si le aplicáramos patrones morales, su altura no llegaría al milímetro. Pero lo dejamos. En lo literario, la catadura de este personaje ofrece vastos trasfondos al análisis. Peregrina una rara trashumancia por los ambientes más viciosos, y aunque no adhiere a muchos vicios, tampoco se sorprende ni escandaliza. Responde únicamente a sus instintos primarios, los que le son connaturales a su biología y a ellos se entrega sin discriminaciones ni reflexión ética. Sexológicamente considerado, es normal, y toda su preocupación erótica es la mujer. Hasta ahora es como muchos mortales, y no sería por consiguiente más atractivo que las demás figuras de amantes de la historia literaria.

Lo terrible de su alma, es la total desaprensión para encararse con el vicio en las formas fronterizas de la biología. Nunca nos hemos topado en la vida real con un espécimen de esta clase. Ni el más mísero espectáculo de degradación lo impresiona, seguramente porque carece de generosidad y de amor para el prójimo. La rebeldía y la indignación ante el mal suelen ser formas ocultas de caridad hacia el semejante. Este Philip, en cambio, se codea con pederastas, acepta ir a los baños romanos y entremezclarse con ellos, asiste a un culto secreto de adoración a un hermafrodita, sigue sin preocupación el espectáculo de un caprichoso personaje que insiste en suicidarse y fracasa varias veces, y aún participa del secreto de una absurda novelista policial que presta su colaboración a este obseso para que termine de una vez por todas con su existencia. En lo político, el mismo panorama. Ingresa en una logia de conspiradores monárquicos en Italia, para ver nada más, y cuando éstos, fracasados, se tornan comunistas por elegancia, encuentra natural que así sea. De la política de su país, ni se molesta en participar sensitivamente. La ciencia no le interesa, como tampoco la carrera que ha seguido. A las mujeres que ha frecuentado, no se ha tomado la molestia de amarlas ni odiarlas. Y así con todo.

Si fuera necesario escoger una calificación para designarlo, no quedaría otra que la de "tolerante comprensivo". Comprende al pederasta, al político, al comerciante, al científico, al suicida, al artista, a la mujer de gran mundo, al noble decaído, al esnob, comprende por qué ama cada mujer y cada hombre, comprende lo que pasa en el mundo y en su país, es certero en su análisis y el diagnóstico, pero tolera, lo tolera todo, porque además de todo lo anterior, ha llegado a comprender también que la más cómoda forma de pasar la vida es tolerando a todo el mundo, con lo que se consigue reducir al mínimo las posibilidades de enojos y cuidados, y al mismo tiempo anular las angustias espirituales. Philip es un hombre que ha encontrado la fórmula de vivir en el vacío, incluso sin felicidad, porque ella implica un compromiso, la inquietud de perderla y la nostalgia de haberla tenido. Entonces, lo más inmediato y seguro, es el placer del amor. Y a él se entrega, por lo que

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

tiene de placer, no por lo que encierra de amor. En nuestro país existe una expresión regional que podría ayudar a la explicación de este caso psicológico y social: *Está de vuelta de todo...* Pero habría que agregar algo más: ... *sin haber ido nunca.*

Gore Vidal es un talentoso novelista, sin duda alguna. Sabe escribir novelas y domina la naturaleza humana. ¿De dónde habrá sacado al tal Philip Warren?

LAS AMISTADES PARTICULARES, por ROGER PEYREFITTE. Trad. Renato Pellegrini y Abelardo Arias. *Ediciones Tirso*, Buenos Aires, 1956, 317 págs.

JORGE de Sarre y Alejandro Motier, de catorce años el primero y doce el segundo, se educan en el internado del colegio católico San Claudio, dirigido por religiosos franceses. Entre ellos nace una "amistad particular", especie irregular de amor varonil, que es descubierta por el padre Lauzon, autoridad del establecimiento. Sancionado este sentimiento por las autoridades del colegio, Alejandro se suicida ingiriendo veneno en las vacaciones.

El lector está frente a una insólita y riesgosa temeridad literaria. Como es un amor entre *paides* no hay otra solución que considerarlo dentro de la calificación de pederastia, *paiderastía*, en griego. Si no fuera más que esto, el rigor científico de las normas críticas no permitiría transferir el tema más allá de los antecedentes griegos —Patroclo y Aquiles, Sócrates y Platón, Safo, Teognis— y algunos romanos —Petronio y Catulo, por ejemplo. Podría considerarse una apología del amor sodomítico o la mera narración de un caso de inversión sexual. Peyrefitte no es, naturalmente, ni tan ingenuo ni tan superficial. Es profundo en su comprensión psicológica de las personas, sobre todo en materia erótica, sutil en la discriminación de las ideas, astuto en intenciones, versado en conocimientos religiosos y, lamentablemente, un talentoso e irónico escritor. No es de extrañar, entonces, que con estas cualidades haya escrito un libro capaz de merecer el Premio Renaudot en Francia, conquistar el interés y el elogio de Gide y poner en duda a la editorial argentina, que ha decidido al fin la publicación del ilbro en castellano, con la confesión previa de sus escrúpulos en punto a moralidad y una advertencia que la honra: *no es un libro para todos.*

El asunto se vuelve complicado para el crítico por la decencia externa con que ha sido desarrollado —ni una sola voz procaz— y la imbricación del tema psicológico con el tema religioso. En una perspectiva meramente científica, la novela es una excelente presentación literaria de un caso psicoanalítico de amor homosexual, tan honorable y técnica como una página de Freud o el conocido doctor Stekel. Hasta aquí, todo va bien. Apreciándola en su perfil estético, la novela está defendida de cualquier objeción por la bondad de su factura y la maestría del desarrollo. Tampoco hay nada que imputar. En el orden teológico de las cosas, es una irreverencia —presumible en un escritor a lo Peyrefitte—, por la maliciosa mezcla que hace de lo divino y lo humano. Por mucho menos que esto los griegos dieron cicuta a Sócrates. Pero como una obra artística no tiene que ser juzgada según verdades dogmáticas de una determinada confesión o ideología, por democrático respeto a las ideas del público en su totalidad y a las personales del propio autor, dejamos el enjuiciamiento para la creencia de cada lector, reservándonos, por coherencia lógica con este razonamiento, el derecho de valorarla privadamente por nuestra parte también, y el deber de mantener esta valoración en el ámbito personal.

Como comprobación objetiva es cierto que los planos religioso y psicológico están interferidos. Prueba para el aserto: himnos religiosos, versículos bíblicos, frases de padres de la iglesia y pensamientos teológicos, originariamente vertidos a propósito de Jesús, los reescribe Jorge de Sarre trastrocando el místico destinatario en su humano objeto de amor, el niño Alejandro Motier. Lo mismo de vocablos propios de la religión cristiana, como *Bien Amado, Amor, Cosa Mística, Angel guardián, santo, nombre de Dios, cordero, mirífica, seráfica, himeneo,* o con frases de procedencia eclesiástica y bíblica, que son reimpostadas para traducir el amor vicioso de hombre a hombre: ... *habitare fratres in unum,* que en lenguaje de los Templarios significaba vivir con sus hermanos y en el mundo novelístico de Jorge y Alejandro pasa a expresar una relación distinta.

Técnicamente, esto es introducción de lo profano en lo religioso, o sea, profanación. El escándalo no llega a extremos, porque en la novela Alejandro se quita la vida. Pero besos, caricias, pensamientos impuros fugaces, fetichismo, reverencia a mechones de cabello cortados como recuerdo, sacramentos tomados sacrílegamente, mentiras impúdicas, fantasías eróticas y otras cosillas más, abundan en abundancia.

Lo notable de la novela es la descripción sutil y certera de la evolución psíquica de los dos niños, que comienzan por un casto e infantil sentimiento de admiración y amistad, y poco a poco, en el curso de un año escolar, asisten a la clarificación sentimental de su propio contenido anímico y alcanzan a comprender la real presencia de la preferencia homosexual en sus almas y en sus cuerpos. La etapa psicológica de la pubertad sexualmente indiferenciada que transita al despertar de los instintos biológicos, está descrita con una precisión y sutileza poco comunes. Esto aleja a *Las amistades*

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

particulares de toda comparación con obras de intenciones eróticas escritas en los tiempos modernos y de escritos de la antigüedad en que la finalidad era esencialmente descriptiva, narrativa y demostrativa. En esto radica la habilidad literaria de Peyrefitte, que se ha atrevido al tema homosexual sin caer en extravíos escandalizadores.

Como en tantas cosas de esta vida, la intención de la novela permitiría poner en claro ciertos aspectos importantes, sin los cuales su estimación quedará incompleta. Es el clásico requisito de la causa final exigido por los griegos. Con saber qué fin buscaba Peyrefitte al componer esta novela peregrina e insólita, nuestra satisfacción habría sido total. Lamentablemente, averiguaciones de esta naturaleza están fuera de la posibilidad de la crítica, a menos que medie una confesión expresa y veraz del autor. Al mismo tiempo, resulta espiritualmente imposible adherir al juicio de Gide sobre *Las amistades particulares*, para la cual adelanta una profecía: . . .*dentro de cien años todavía se leerá.*

NUEVA GALERIA DE RETRATOS por EMIL LUDWIG. Trad. Agustín Caballero Robredo. *Editorial Aguilar*, Buenos Aires 1955, 190 págs.

A la biografía, como género literario, no se le puede regatear prestigio en los tiempos contemporáneos. Acaso sea, conjuntamente con la novela, la dramática y el ensayo, la forma preferida del hombre actual. Han pasado los años de la literatura gratuita. El público exige ahora que las páginas impresas digan algo, que sean *angélicas*, en el sentido etimológico de la voz griega: *evangélicas* o *kakongélicas* no interesa, pero con mensajes ínsitos. La literatura *per se* está perdiendo vigencia en el interés del lector moderno y ahora se escribe *per aliquid*. El mundo está conmovido e inquieto, pendiente de la gran transformación que anuncian ya rotundos síntomas premonitores, y esta espera angustiosa es difícil llenarla con vacío. Estamos en la hora de los contenidos.

Fuera del gran contenido, el contenido de los contenidos, esto es, la apetencia metafísica de lo divino, queda como alternativa otro relleno: el hombre. No en balde se oscila entre ambos objetos. De los tres grandes temas clásicos posibles a la meditación —Dios, la naturaleza, el hombre—, la modernidad ha hecho ya su elección. ¿Quién pondría su entusiasmo lírico y estético en el mundo natural? A cada tiempo, su tarea. La novelística del siglo veinte se ha hecho cargo de este imperativo y ha retratado una asombrosa variedad de prototipos individuales y sociales, conscientes y subconscientes, incluso hombres, mujeres y niños. La psicología de los oficios, de las perversiones sexuales, de las desviaciones ideológicas, de los estratos sociales, de la traición, la humildad, el

conformismo, la resignación, el servilismo, el proletarismo, la demagogia, la prostitución, el misticismo, la tiranía, la inversión, el poder, la rebeldía, la riqueza, sin dejar casi nada fuera del catálogo.

Pero la biografía, que por propia condición se adentra en el ser humano, atrae particularmente, porque además de humana es personal en cuanto señala directamente al hombre descripto. Esta esencial individualización tiene, sin embargo, un inconveniente. Los hombres pintados, o son pretéritos o son actuales. En el primer caso, están limitados por la labor documental y el ineludible ingrediente reconstructivo que debe aportar el autor de la biografía. En el segundo, las reservas provienen de la existencia del personaje o sus descendientes o de la impostación psicológica del autor. Por ello, el retrato que se origina en entrevistas personales del autor y el personaje viviente, es más seductor y presumiblemente más verídico.

Ludwig —no es ninguna novedad— está especializado en este oficio de retatrista. Su talento literario específico y el renombre internacional de su profesión, le han valido la apertura de puertas a veces vedadas aún a los periodistas. En no pocos casos la biografía de Ludwig se hacía imprescindible para coronar una fama preparada escrupulosamente por algún actor de la historia. Llegó a convertirse, así, en el testigo literario que más de un personaje contemporáneo requirió para dejar a la posteridad la imagen que quería ofrecer de sí mismo. No es insólito este recoveco en el espíritu de muchos grandes actores de la historia. Ludwig devino, al pasar de los años, en el testigo de toda grandeza moderna, como ciertos pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento.

El repertorio de "grandes" que Ludwig ha diseñado es sorprendente. Ahora acaba de traducirse al castellano su *Nueva galería de retratos*, entre los cuales figuran los de Toscanini, Shaw, Churchill, Mussolini, Duhamel, D'Annunzio, por ser corto en la enumeración. Que D'Annunzio fuera vanidoso hasta la petulancia más insospechable; que Mussolini se aburriera notablemente en su soledad colmada de hombres; que Edison fuera un insólito ejemplo de genialidad y llaneza increíbles; que Churchill, además de notable estadista y orador, sea un magnífico comediante, son cosas para leerlas, realmente.

Tan sorprendente como todo esto, es el primer capítulo del libro, que se enuncia con el buscado título de *Reglas de caza*. Ludwig expone ahí su criterio metodológico en el oficio de tramitar entrevistas, formular preguntas incisivas y obligar al más aparatoso y prevenido de sus interlocutores a mostrar los fondillos de los pantalones. Toda una técnica propia, calibrada y contrastada en una fecunda experiencia profesional. Este pintor de cámara sabía de antemano que tenía que vérselas, en todos los casos, con personas diestras y mentes ensayadas. Había que afi-

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

nar el cuestionario, conocer previamente por informaciones terceras los dobleces psíquicos de sus personajes, y lanzarles preguntas de tal contextura lógica, que obligara la salida de las contestaciones buscadas o colocara al correspondiente en situación imprevista de soslayarlas, para dejar en evidencia el pensamiento oculto. Recursos directos e indirectos de inquisición, fruto de largas especulaciones previas.

No es fácil cazar hombres, sobre todo de talla grande. Hace falta una grandeza similar para sorprender al prójimo, o al menos un cierto hábito de enfrentarla, para salir ileso de impresiones desfigurativas, parcialidad de juicio y estimación subjetivista. Dos confesiones del propio Ludwig valen como lecciones imperecederas: *En este deporte de cazar hombres . . ., muy raras veces he cobrado verdaderos genios. Y no sólo por lo poco que abundan, sino también porque el interés que suelen ofrecer casi nunca es tan intenso como el que despiertan en nosotros esos otros caracteres problemáticos, entre firmes y débiles, en que nos vemos todos mucho mejor reflejados.* Este es un primer testamento profesional del autor: decepción, poca genialidad. El siguiente no es menos ilustrativo sobre la extraña pasta de que se hacen los hombres eminentes: *Yo sabía perfectamente que los espíritus más preclaros de nuestro tiempo no podían revelarme su verdad completa, no digo ya en la primera visita que les hiciera, sino incluso en la décima. Tampoco ignoraba que, a menudo, trataban de engañarme deliberadamente.* Ahora inferimos el segundo mensaje: sumisión a los deberes públicos, contribución al brillo de la propia estatua futura, vanidad.

*

LOS MAS ANTIGUOS CUENTOS DE LA HUMANIDAD, por THEODORE R. GASTER. Trad. Hernán Rodríguez. *Editorial Hachette*, Buenos Aires, 1956, 255 págs.

THEODORE R. GASTER ha recopilado en una edición inglesa —*The Oldest Stories in the World*— una serie de trece cuentos, los más antiguos conocidos hasta el presente, conforme al estado actual de las investigaciones arqueológicas y lingüísticas en el mundo. Escritos hace cerca de cuatro mil años por los babilonios y asirios, los hititas y los cananeos, anteceden cronológicamente en varios siglos a la Biblia, las epopeyas hindúes y la obra de los rapsodas griegos. Con esto, huelga decir que Gaster ha ampliado extensamente el panorama histórico de la literatura mundial.

Por primera vez, los lectores en lengua castellana tienen la posibilidad de acercarse a tan remotas fuentes del arte escrito. En la Argentina, la ampliación de la curiosidad y el interés literario tiene manifestaciones muy recientes, propias de esta época. Hasta el siglo pasado, y aún a comienzos del actual, la preocupación orientalista no iba más allá de la India, y excepcionalmente, tocaba las fronteras del Egipto. En la perspectiva temporal, era desacostumbrado ya entonces internarse dentro del ámbito griego, pues la limitación normal y convencional de la investigación erudita o la imitación estética se frenaba en la antigua Roma, quizás por la mayor facilidad de obtención de material documentado y el más accesible vehículo de la lengua latina. Hoy en día, ya tiene la Argentina un centro de estudios orientales y las inclinaciones estéticas se han adentrado también por la China, Japón, Persia y otras culturas antiguas.

La oportunidad de esta edición está, así, descontada. Acrecienta el valor del libro, el carácter científico de la labor de Gaster, que ha efectuado la traducción al inglés de los textos originales mismos, conservados en tablillas de barro cocido y recuperados para la ciencia contemporánea en excavaciones y reconstrucciones lingüísticas severas. El contenido de los cuentos transporta a las antiguas mitologías y religiones orientales, que se aclaran en el caso de cada cuento con un comento técnico encaminado a demostrar el sentido, a veces hermético o incomprensible de ciertos temas, la procedencia religiosa o mitológica de ellos, y su ensambladura histórica con ejemplos paralelos o derivados en las literaturas más modernas. El método comparatista de la crítica literaria está aplicado con tal rigor, que garantiza al lector y al estudioso el valor documental de esas narraciones.

En un amplio estudio previo, originalmente escrito por Gaster, se adelanta el método empleado en las investigaciones y traducciones, la historia de los hallazgos respectivos y una crítica, formal y fundamental, del material contenido en la compilación.

*

ESCUCHEMOS AHORA A LOS POETAS, por ERNESTO SAMMARTINO *Editorial Raigal*, Buenos Aires, 1956, 307 pág.

LA intención del autor de este libro no es erudita ni crítica. Mucho menos académica. Es un periplo de buena voluntad a través del mundo poético tradicionalmente estudiado y aquilatado, con el propósito de popularizar el pensamiento idealista de las figuras eminentes de la poesía. *Por el milagro de esa fraternidad de los poetas despertaremos en el espíritu de nuestros oyentes . . . emociones, pensamientos, nostalgias, alegrías y recuerdos que abrirán un paréntesis de luz en la prosa opaca de las luchas materiales. Esa será nuestra contribución a la tarea imperiosa*

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

e impostergable de la educación popular, expone en el prólogo el autor.

Los diversos capítulos de la obra de Sammartino fueron antes temas de un ciclo de disertaciones que tuvo a su cargo en Montevideo. Cualquier petición del lector que no considere este supuesto previo, corre el riesgo de no ser atendida. Las características propias de la conferencia se trasuntan en el libro impreso, con el connatural desconcierto de esta clase de trasposiciones. Por esto mismo, el estilo es a veces retórico y falta la demostración, mientras se percibe con nitidez el hálito raudo y efectista de la exposición oral, y la mecánica estructural del discurso.

Es un libro para jóvenes, que pueden leer con provecho los viejos, apunta también el autor. La finalidad espiritualista con que estas conferencias han sido concebidas, encuentra sólido apoyo en la necesidad perentoria de dar a la vida del ser humano un sentido trascendente que la informe y la oriente hacia metas más permanentes y sólidas que muchas de las vigentes en la actualidad.

PROMETEO, por ROMUALDO BRUGHETTI. *Editorial La Mandrágora*, Buenos Aires, 1956, 156 págs.

Los años han palidecido un poco la extraordinaria imagen mítica de Prometeo, muy particularmente en la mentalidad popular y colectiva, más acuciada en los tiempos contemporáneos por imperativos urgentes que por reminiscencias clásicas. Aun para algunas personas de hábitos literarios y preocupaciones reflexivas, Prometeo no pasa de un recuerdo, paralelo al de Hércules, Zeus o Minerva. Una figura más de la prodigiosa imaginación helénica.

Con todo, el simbolismo profundo del mito prometeico mantiene una vigencia imperecedera en la historia del pensamiento humano por la gravidez filosófica que encierra y por la permanente reactualización que le ofrece la conducta de los seres humanos. Robarle el fuego al dios que gobierna y entregarlo a los mortales, puede parecer un tema atractivo, ciertamente, dentro del complejo mundo de la mitología. Prometeo, actor de este hecho, equivale entonces, como símbolo, al creador de la civilización, porque el fuego es una de las condiciones impostergables del progreso, como el agua o el aire. Pero condenarse a la ira eterna del dios, para otorgar a los mortales la fuente de todo bien terrenal, la chispa de la sabiduría, esto ya es cosa mayor. Por esta virtud, Prometeo es el símbolo del amor de los dioses a los hombres. La figura del progreso y la figura del amor se imbrican en la imagen de Prometeo, acaso el mito más fecundo que ha producido el genio griego.

Los supuestos artísticos, filosóficos y religiosos que comportan un itinerario por el arte, la literatura y la mitografía en pos de las huellas prometeicas, no puede emprenderse sin una mochila gruesa de noticias e ideas. Una larga tradición escrita testifica la pervivencia del tema, desde la época de Hesíodo, primer poeta que transformó en artística la materia religiosa de Prometeo *(Los trabajos y los días)*, hasta nuestros días. Platón *(Protágoras)*, Esquilo *(Prometeo encadenado)*, Luciano *(Prometeo o El Cáucaso)*, Calderón *(La estatua de Prometeo)*, Goethe *(Prometeo)*, Shelley *(Prometeo liberado)*, Monti *(Il Prometeo)*, Hugo von Hofmannsthal *(Prometeo y Epimeteo)*, Andrade *(Prometeo)*, Lugones *(Prometeo)* han enriquecido, entre los principales, este fecundo mito.

Brughetti es el más actual argentino que revitaliza el asunto. Este nuevo aporte a la tematología prometeica trasunta, sin embargo, innovaciones, no en cuanto a la fábula conservada —que en esto no cabría deformación—, sino en el enfoque. La calificación más ajustada al libro, sería la de ensayo, tan a tono con las preferencias modernas. El autor ha recurrido para ello a un artificio que jerarquiza a su intento: presenta el estudio como una autobiografía narrada por el propio Prometeo, a quien supone, como dios que es de Grecia, inmortal, y por consiguiente, habitante siempre actual de la historia mundial. No conocemos otra obra en que se haya usado de una presentación similar, la que, por su novedad y consecuencias, permite al escritor reinterpretar, desde su punto de vista, los más importantes pensamientos filosóficos y religiosos habidos hasta el presente.

Prometeo, narra al principio su propia vida —desde un ángulo íntimo y confesional— y descubre al lector el sentido de su existencia y de su obra, denunciando el bien y el mal que hacían y pensaban los dioses olímpicos. Luego, libertado de su tortura en el Cáucaso, recorre con su inmortalidad los tiempos, y asiste a la aparición de nuevas doctrinas, que enumera y comenta. Desfilan así ante nuestros ojos Buda, Lao-Tsé, Confucio, Zoroastro, Jeremías, Ezequiel, Isaías, San Juan Bautista, Job, y Jesús, en cinemascópica visión, cada uno con su carga de ideas, buenas o malas, según el caso, que Prometeo censa y califica. Fundadores de religiones, filósofos, poetas, profetas y cuanta figura innovadora conoció la humanidad, en punto a pensamiento esencial, está aquí presente.

Pero no es en este desfile histórico donde reside el principal valor del libro. Hay algo más importante: el caudal de pensamiento que despliega. Prometeo, no se satisface con la enumeración o la narración: critica, interpreta, juzga y toma partido frente a las filosofías, ideologías y religiones. Y esto por una razón que hace al fondo sustancial de la obra: el escritor ha fundado el libro en un intento moralizador, como lo es su prédica subyacente de fraternidad

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

humana, solidaridad, comunión, federación universal, reino de Dios, república del hombre, que en síntesis expresa Brughetti bajo la denominación de Nuevo Humanismo.

Una obra más en favor de la espiritualización de los hombres, un aporte más de un escritor a la causa del amor. La frecuencia de ensayos de este tipo, no quita mérito a este aporte de un argentino, que al fin hacen falta muchas más voces todavía para convencer de la ineficacia del mal a tantos humanos. Brughetti ha cuidado en este plan de prédica, no digamos la ofensa, sino más todavía, la desconfianza de los depositarios de cada confesión o filosofía, con lo que ha venido a cumplir él mismo con los requisitos del amor entre los humanos. Suponemos que alguna confesión o creencia particular tendrá, pero es cierto que no la usa para fines de coacción espiritual.

La tesis fundamental del ensayo puede enunciarse en la palabra *alianza*, la del ideal precristiano de progreso humano, referida al ámbito material del hombre, y la del amor encarnado, proyectada al orbe cristiano y trascendente. Esa unión de Prometeo y Jesús, debe significar para la humanidad la libertad, la justicia, la inteligencia, la cultura y la confraternidad, según lo quiere el autor de este reciente ensayo.

La humanidad reclama con urgencia un acuerdo práctico entre los seres humanos, sin menoscabo de las verdades consustanciales al alma de cada persona, y que no pueden naturalmente transferirse ni enajenarse a cambio de ninguna moneda, en virtud del cual los hombres se respeten en sus opiniones y creencias, se ayuden unos a otros y sobre todo, se amen, que en el fondo es la primera, única y total de todas las condiciones, que infunde sentido y da nacimiento a todas las otras, en el orden temporal de los hechos.

¿Habrá notado el señor Brughetti que se acaba de cumplir la primera década de un segundo robo del fuego de Dios? Con una trágica diferencia: esta vez el robo lo ha efectuado el hombre a Dios mismo. ¿Habrá para los ladrones un nuevo Cáucaso?

CARLOS ALBERTO LOPRETE

EL OTRO ROSTRO DEL PERONISMO, (Carta abierta a Mario Amadeo), por ERNESTO SÁBATO. *Ed. del autor*, Buenos Aires, 64 págs.

Soy amigo de Ernesto Sábato desde hace muchos años, lo cual necesariamente, no quiere decir que siempre esté de acuerdo con todos los puntos de su pensamiento, como el hecho de ser católico no me obliga a compartir en su totalidad el planteo del libro de Mario Amadeo.

Si comienzo en primera persona un comentario bibliográfico es porque el asunto de que se trata trasciende el plano literario o político —que justificaría una nota impersonal— para entrar dentro del terreno humano y social que comprende por igual al crítico, al lector y a nuestro país en general. "Ayer, hoy, mañana" del Dr. Amadeo, tuvo una repercusión nacional. Por primera vez —y pocas veces ha ocurrido en la historia de los hombres públicos de nuestro país— una figura de notoria participación en los recientes acontecimientos, sale a la palestra para confesar errores, reafirmar aciertos, y hablar, no en nombre exclusivo de la fracción que representa sino en el de las necesidades inmediatas de una conciliación indispensable, reconociendo los derechos del vencido y reclamando medidas justas por encima de apasionamientos transitorios.

Ernesto Sábato responde al libro del Dr. Amadeo. Se reanuda así acerca de la dignidad del hombre un diálogo largamente interrumpido. El respeto con que el Dr. Amadeo habla de las personas con las que tuvo participación halla en la carta de Sábato un admirable espejo. El autor de "Uno y el Universo" y de "El túnel" disiente, a veces en forma definitiva, con muchos puntos del libro y de la personalidad de Mario Amadeo, pero no intenta "aplastarlo" con su brillantez de escritor, para lucimiento personal, sino que rehuyendo cualquier posibilidad de ofensa, trata de establecer la verdad, para mejor encontrar la solución que ambos, el escritor y el político, buscan con afán como salida permanente a los problemas de la Argentina de hoy.

A medida que se analiza la carta de Sábato se llega a una conclusión para mí bastante evidente: los desacuerdos con Mario Amadeo no son de fondo sino motivados por la distinta posición en la vida de ambos pensadores. Lo que llama la atención en el católico militante y en el cristiano libre pensador —valga la paradoja que Sábato acentúa cuando invoca a la Providencia en la penúltima página de su folleto— es la reacción contra los ambiciosos que desfiguran todo para medrar con el oportunismo. Y lo que es más importante es que ambos coinciden en que el peronismo fué una fuerza nacida de una sed de justicia, y no exclusivamente de prebendas, en la clase trabajadora, motivada por el abandono en que esa clase vivía. Sábato reclama terminantemente el castigo de los culpables pero advierte contra el peligro del desquite de los resentidos que puede derivar en inútiles persecuciones. Recuerda, además, que también existen otras clases, la burguesa, a quienes considerar y que integran este país con iguales derechos que la obrera. Equidad y justicia en vez de odio y venganza es lo que la Argentina necesita. Reclama Sábato la devolución de los sindicatos a los trabajadores (y en mi opinión debió prevenir contra el peligro que entraña la virtual liquidación del centralismo gremial, al debilitar el bloque de defensa de su cla-

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

se que oponían los gremios unidos) para que la palabra "libertad" adquiera para el pueblo su verdadero sentido y deje de ser un comodín recitativo en los actos públicos.

"Se habla mucho —dice Sábato—, de que debe reeducarse a la masa peronista. Es hora de que comprendamos la urgencia de reeducar también la masa antiperonista". Y analiza por qué "todos hemos sido culpables". "Dejemos de dividir a la patria en réprobos y elegidos, con la piedra de toque de una pureza que ninguno de nosotros tiene", agrega con una franqueza que bate el punto a la del Dr. Amadeo. Muy duras son las palabras que Sábato escribe acerca del periódico "Azul y blanco" y claros sus conceptos sobre el grupo ASCUA. Pienso que si es verdad que en el periódico aludido "se descalifica política y moralmente a todos y cada uno de los grupos que no comparten la ideología del semanario" también esto podría decirse de alguno de los miembros de la asociación que Sábato cita, en sus relaciones con los católicos.

"El otro rostro del peronismo" es un documento valiente y, viniendo de un hombre de cuya posición democrática no puede dudarse, algunos de sus conceptos y puntos de vista pueden calificarse de espectaculares. El capítulo dedicado a "Aquella patria de nuestra infancia", donde relata lo que le sucedió la noche del 14 de setiembre, es una admirable pieza literaria. Tan poca gracia como a los "aliancistas" ha de causar a los socialistas esta *Carta Abierta a Amadeo* que es un eco ampliado a pesar de la reducción de páginas de un sentimiento expresado en el libro del ministro de Lonardi, y que resuena también en mi máquina mientras escribo, en el corazón de los hombres de bien de los distintos partidos políticos, en la humilde casa del zapatero, en las fábricas, en la Santa Iglesia de Dios: "Paz a los hombres de buena voluntad".

HELLEN FERRO

DOS VERANOS, por ELVIRA ORPHÉE. *Editorial Sudamericana*, Buenos Aires, 1956.

Conviene que el crítico vuelva a leer un libro del que piensa, después de su primera lectura, que es excelente o que es muy malo; esa prudente relectura refrenará adjetivos excesivos o injustos. En este caso, no he atenuado mi entusiasmo por "Dos veranos".

Sixto, el protagonista, es un muchachito criado por los dueños del almacén de un pueblo del Norte; es "el Sixto" que está en el patio y que viene con un mate, altivo, más que eso, ladino —el adjetivo de los mulatos—. Vive encerrado en el resentimiento: su madre lo abandonó al nacer y "éstos" —mira a su contorno— lo desprecian, aunque no se lo digan muy seguido. Se cree inteligente y eso exaspera el secreto re-

vanchismo que le salta como un resorte en el pecho ante la menor provocación. Tiene razón Sixto: las circunstancias le han jugado una mala pasada, nació mal ubicado socialmente y la cobardía de los demás le achacará todo lo malo que suceda a su alrededor. Pero, ¿por qué no piensa que, después de todo, es muy pequeño el handicap que tienen a su favor sus patrones? Es gente tan elemental como él, que si sabe el nombre de sus padres, posiblemente ignora el de sus abuelos. No. Sixto prefiere encerrarse en una interminable divagación autista, en la que él justifica su odio, ese odio tan fácil, tan salvaje, tan repentino, que le hace hervir la sangre.

Esa infancia sólo puede preparar el crimen y la violencia y si hablar del pathos helénico parece incongruente al referirse a un mulatito norteño, ¿es menos pedante caracterizarlo como un esquizoide, como una germinante personalidad neurótica? El viento negro de la anormalidad sopla tanto como el Zonda en este libro de violencia.

El "otro verano" pertenece a las mocedades de Sixto, después de su reclusión en una colonia penal por un delito que la autora esconde con reticencia y eficacia literaria. Las cosas no han cambiado mucho, la mariposa-Sixto es la misma crisálida-Sixto. Lo que ha cambiado es el mundo, siempre elemental, pero más lleno de aristas, aunque éstas sean las mínimas aristas de la vergüenza de entrar con zapatillas en un hotel lleno de dorados. El desenlace fatalista no es más que una "contra" más.

Es un acierto de Elvira Orphée haber mantenido una línea de continuidad en el relato y no dividirlo en capítulos, ni establecer casi períodos temporales. Eso le permite expresar la terrible incoherencia del descubrimiento del mundo de los grandes, las aventuras de mojarse los pies y de los gritos y, más tarde, en la segunda parte del libro, la aventura que tiende sus manijas y la inconsciencia y el desenfreno que las agarran. El clima de la primera parte de la novela es tan inquietante como el de los niños de "Otra vuelta a la tuerca" de H. James, pero más explícito y directo. Hace recordar a la película "Juegos Prohibidos": esa mezcla de pureza inmanente y de lúcida maldad que es una de las caras de la infancia. La segunda parte tiene momentos propios de las novelas norteamericanas "de impacto", en las que la brutalidad es un método narrativo.

La descripción psicológica de Sixto ha sido hecha "desde adentro" y "desde afuera" y ese juego de dos planos es otro acierto. Sixto, como hemos dicho, odia con excesiva facilidad y desea la muerte de casi todos los que lo rodean, pero esos pensamientos se hallan contrastados por sus actos pueriles, fuera de nivel con sus amarguras de entenado. Hasta cuando es grande, tan grande como para cometer delitos —extraño "modulor" social— su brutalidad es dis-

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

cordante con el afán de no ofender normas sociales, con la preocupación por cómo se debe comportar en el comedor del hotel, con el bochorno por andar en alpargatas. La brutalidad de Sixto no es pura como la de Pascual Duarte, el personaje de Cela, tiene un ribete, a veces totalizador, absorbente, de disimulo, de reticencia, de la mirada sobradora del resentido.

Esta prometedora novela, una de las más logradas que he leído últimamente merece un comentario más completo. Agrego, como claros signos de su valor, la precisión con que ha captado el universo pueblerino, la personalidad mezquina de Don Joaquín, su infidelidad conyugal, frente al derrumbe físico de su mujer enferma y abandonada, la isla escolar —ah, esas horas de mínimo común múltiplo— con sus maestras gritonas y ferrocarrileras. Todo está ubicado con aplomo en ésta, que, asombrosamente, es la primera novela de Elvira Orphée.

E. D.

LA HIEDRA, por PIERRE BRISSON. Trad. Ricardo Bunge. *Editorial Nova*. Buenos Aires, 1956, 112 págs.

Desde el día preciso en que Madame de Lafayette decidió caligrafiar pausadamente las tormentosas mareas que agitaban el corazón de la Princesa de Cleves, exponiendo noble y razonadamente el motivo de las mismas, observando con prudencia los terribles efectos del amor y aportando de una vez por todas la idea de que las pasiones más espantosas deben ser mostradas siempre con un dibujo nítido y una claridad meridiana, hasta hoy, cada vez que la novelística francesa ha estado a punto de naufragar en los peores excesos, cualquiera sea la droga que elija para aniquilarse, surge siempre una obra, de clara raíz cartesiana, con un preciso lineamiento geométrico, en virtud de la cual es rescatada toda la narrativa coetánea. Esta línea, discontinua y aparentemente contradictoria, tiene no obstante una característica común: la limpieza de su arquitectura y lo despiadado de su análisis.

Quien busque en las páginas de Pierre Brisson el anuncio de una nueva estética, la imagen de un presente profético, o las elucubraciones vibrantes de los existencialistas, pierde su tiempo. "La Hiedra" tampoco es una novela arrebatadora, capaz de enceguecernos con raptos de una intensidad poco común. No. Nada de eso. Lo que atrae en la novela de Pierre Brisson, lo que me atrae a mí personalmente, es la manera desapasionada con que el artista escruta las oscuras florestas que anidan en la grutas más bajas del alma. La pura y fría luz que baña ese paisaje, permite al lector contemplar las mudas y pacientes luchas que libran las más oscuras potestades del ser por sobrevivirse, aún a costa de los frutos más hermosos que pueda ofrecer el destino.

Un solo tema: el egoísmo. Dos personajes: un hombre y una mujer, que como las dos voces de una hipotética fuga, despliegan sus vidas paralelamente, sin que sus vidas lleguen a fundirse jamás. Jean y Jacqueline, no son seres excepcionales; ella es una mujer elegante, tierna, que empieza a madurar en medio de arrebatos pueriles, de proyectos fantásticos, mientras lucha bravamente con la vida. El es un hombre medio, culto, tranquilo, a cuyo costado pasa la vida casi sin tocarlo. Y por fondo, un decorado burgués, donde se combinan sin arrebato algunas fiestas convencionales y algunos paisajes que tienen el sabor de las ilustraciones de las revistas para mujeres. Y es así, con un tono que no intenta superar la medianía de la vida cotidiana, y con dos seres que tampoco pueden superar su decorado habitual, que se nos cuenta una de las historias más amargas que hayamos leído en este último tiempo.

Las almas que se acogen al egoísmo caen en una de las peores celadas que el destino puede tenderle a la indefensa criatura humana. Este es el secreto de Jean. Ningún amor ha sido en él lo suficientemente hondo. Ninguna pasión lo ha liberado de su cárcel secreta. Ha vivido sólo para sí mismo, para su comodidad. Impermeable, coriáceo, ama a Jacqueline en la medida exacta de su conveniencia; la ama sin ilusión pero está lleno de arrebatos apasionados; devora la vida de la mujer pero es incapaz de encender en ella los dulces artificios de la esperanza. Jacqueline acepta todo resignadamente. Quizá porque el amor de ese hombre es todo el amor del mundo; porque es gracias a esa pasión que se siente rescatada, justificada. Pero un día, Jean quiebra la línea mínima que el decoro exige aun de las pasiones más monstruosas. Ataca a Jacqueline en la seguridad de la criatura que más ama; en el porvenir de su hija. Y esta es la salvación de Jacqueline. Comprende que nada puede hacerse con este hombre encerrado como un crustáceo en una caparazón de diamantino acero y se va. Las últimas páginas son las más dolorosas, por que sentimos que Jean miente; toda la ternura del mundo, todo el sacrificio, son incapaces de rescatarlo, aunque yazca agonizante a los pies de sí mismo envuelto como en un fúnebre manto, con la hiedra de su estéril egoísmo.

No sólo por el análisis del egotismo masculino, Pierre Brisson une su nombre al ejemplar de Benjamín Constant, sino también por el tono medio, por la elegancia desapasionada y sobre todo porque de esta crudelísima imagen nace la idea de una moral trascendente, que es carácter constante de lo más valedero de la literatura francesa de los últimos tres siglos.

O. del C.

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

Marginales

TEORIA DEL TEATRO, por RAÚL H. CASTAGNINO. *Editorial Nova.* Buenos Aires, 1956, 173 págs.

La profunda pasión por el teatro que parece haberse despertado en el mundo entero, y que entre nosotros se ahinca cada día mas profundamente en el pecho de gente esforzada, ha dado lugar a una serie de estudios sobre el tema, que a medida que crecen van conformando una "teatrología" que amenaza con transformarse junto con la "atomística" en una de las ciencias más minuciosamente analizadas de esta segunda post-guerra. Filmología y teatrología, escindiendo el campo de sus respectivas influencias, avanzan en direcciones diversas, en busca de sus propios métodos, de su sentido peculiar, del alcance de sus propósitos. "Teoría del Teatro" de Raúl H. Castagnino, es dentro de nuestro medio particular, el primer libro de autor argentino que se enfrenta con el problema.

Castagnino, hábil didacta y excelente conocedor de la materia, logra en un breve volumen, analizar coherentemente el problema del hecho teatral, resumiendo, en el sentido más alto, todas las experiencias, los ensayos, y las teorías, en que han trabajado especialistas que van desde Doat y Jamati, por ejemplo, hasta filósofos como Aristóteles o Diderot. El resultado es excelente, y para quienes estén abocados a esta clase de estudios, el libro de Castagnino se me antoja como un manual imprescindible.

LA CANCION DE ROLANDO, según la versión castellana de ENRIQUETA MUÑIZ *Editorial Hachette*, Buenos Aires, 1956, 178 págs.

Los libros antiguos parece que guardaran entre sus páginas el hastío de los textos escolares. Eso al menos es lo que piensa la gente que prefiere enterarse lateralmente de su contenido, soportando versiones cinematográficas deplorables como "Los Caballeros del Rey Arturo", donde el

adulterio "en rosa" se confunde con una versión del oeste americano, sin que ni la épica medieval o el poema cortesano tengan ninguna ingerencia en el asunto. Por eso es menester, que las obras antiguas, encerradas en un lenguaje arcaico, sean de tiempo en tiempo, presentadas según un lenguaje contemporáneo. Bedier, es uno de los más conocidos propugnadores de esta posición. Sus transcripciones al francés moderno de obras clásicas son demasiado conocidas para insistir en ellas. Pero ahora resulta que Enriqueta Muñiz, emprende la traducción castellana de "La canción de Rolando" —según el texto establecido en francés moderno por el filólogo antedicho y logra una muestra ejemplar de lo que debe ser una versión moderna y vibrante, de un texto que siempre hemos pensado como relegado a los severos e imponentes tomos de Petit de Juleville. Enriqueta Muñiz ha buscado en el idioma castellano la equivalencia de los nombres franceses de personajes y lugares, hurgando en viejos romances, buscando sonoridades nuevas. El resultado es excelente. La barba del viejo emperador ha florecido de nuevo y sus aventuras y las de sus pares, han encontrado en un lenguaje llano y animado, el color y la vida que les convenía. Rescatada así del olvido respetuoso, aunque sólo sea por algunos años, saludamos en este intento una experiencia digna de ser continuada.

LOS AÑOS DESPIADADOS, por DAVID VIÑAS. *Editorial Letras Universitarias*, Buenos Aires, 208 págs.

De los muchos aspectos en que sería preciso analizar la última novela de David Viñas, "Los años despiadados", me limitaré a referirme a uno, y que no es por cierto el menos valioso. Al acometer esta novela, donde por muchos motivos Viñas llega a un límite temático, creo que uno de los mayores problemas con que debió enfrentarse fué el del lenguaje. No el de los diálogos de los personajes, por que en regla general ha recurrido a una transcripción de nuestra lengua hablada, sino aquel que constituye la materia de la obra misma. David Viñas ha encontrado un lenguaje, amasado una forma plástica del idioma, combinando las formas más vulgares del idioma porteño, pero dándole una importancia y una solidez que encuentra en general una resonancia inmediata. El lenguaje usado está vivo, palpita. Se nos aparece como una visión subconciente de la realidad, con su infinito acopio de materiales e imágenes, expresadas según las voces del acontecer cotidiano. El juego es peligroso. A veces la zona de demarcación desaparece, y los recuerdos de Rubén y los aconteceres se tornan ne-

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

bulosos e innecesariamente confusos. Aunque bien meditado, sin esta zona opaca en el que el hecho y la imaginación se enturbian recíprocamente, tal vez hubiera sido difícil escribir una historia tan despiadada.

EL TANGO (*Mito y esencia*), por TULIO CARELLA. *Ediciones doble "p"*. Buenos Aires, 1956, 127 págs.

El tango es un tema que resulta imposible eludir. De alguna manera todos los escritores rioplatenses han tenido algo que ver con él, aunque sea por omisión. Desde un mundo prácticamente desaparecido, donde el tango era lo prohibido o lo guarango, hasta los textos de Borges o el análisis de Martínez Estrada, el tango ha sido un motivo vital que ha concitado la atención más dispar. Tulio Carella, con una ironía muy especial, ha escrito un libro "El Tango", al que subtitula "Mito y esencia". Especie de réquiem de un estilo de música, y que resulta al mismo tiempo un ideario y estilo de vida, Tulio Carella ha mezclado las observaciones de autores más dispares — alternan allí con igual seriedad Voltaire que Last Reason, y con la misma eficiencia se cita a Marcelino del Mazo y al viejo Anatole France— para sostener sus hipótesis, sus análisis y sus teorías concomitantes. Mezcla de "divertimento" literario, compleja sabiduría y nostálgica memoria, este libro recopila casi todo lo que de valioso, original e inocuo se ha dicho sobre el tango.

EL ESTANQUE, por ESTELA CANTO. *Editorial Goyanarte*. Buenos Aires, 1956, 141 págs.

Es virtud de las grandes novelas clásicas, que la atmósfera, que el paisaje sea consubstancial con personajes que se mueven dentro de ellos, al punto que parecen formados de la misma sustancia que los árboles, el cielo, una fruta, o un par de guantes olvidados en la mesa. El hombre y su paisaje no son una misma cosa, es cierto, pero estan construídos con los mismos materiales. Se conocen, se influyen, se corresponden o se repelen. Tal es el caso de algunas de las mejores novelas de la narrativa inglesa contemporánea. Tal es el caso de los personajes y el paisaje en la última novela de Estela Canto. No sólo la atmósfera que se desprende del estanque envenenando la casa entera, conviene a los personajes, nace de ellos mismos quizá, sino que algunos detalles que pueden ser olvidados en una apresurada visión del conjunto, nos sirven de clave para hechos posteriores. La partida de Manuela, liberada gracias a un holocausto misterioso, se relaciona, más que con el corte de la maraña que rodea ocultando el estanque, con aquella otra visión que tiene la mujer la primera vez que atravesando el follaje, se enfrenta con la dura y luminosa desnudez del campo, que los jardines se empeñaban en disimular. El paisaje y la criatura se confunden en una misteriosa identidad, donde el destino aparece simbólicamente prefigurado. Y creo que éste es uno de los senderos por donde deberá atravesar ineludiblemente quien se encargue de la crítica de esta novela.

TRES MUJERES, por JUAN GOYANARTE. *Editorial Goyanarte*, Buenos Aires, 1956, 144 págs.

"Tres Mujeres" es la novela más deleznable de Juan Goyanarte. Nada de lo que hace el interés de su novelística me parece que está aquí presente. Sin embargo me veo obligado a anotar un hecho sumamente extraño. Perdido en esta obra, aparece un personaje literario, Anton Zako, que tiene características literarias excepcionales. Ni el mundo en que se lo ha instalado tiene más valor que un juego de sombras chinescas, ni los otros personajes que le rodean más consistencia que la niebla; pero él, Zako, es un hallazgo extraordinario. Moldeado sobre la imagen de un hombre surgido de abajo, de un hombre producido por un extraño fenómeno en la geología espiritual de nuestro pueblo, y al cual acabamos de asistir espectantes, es un personaje que se caracteriza, no por su falta de escrúpulos sino por la especial "inocencia" con que puede contemplarse a sí mismo. Anton Zako, comete toda una serie de hechos deplorables, pero en ningún instante, aunque se los prueben o los reconozca, acepta la inmoralidad congénita de los mismos. El no tiene la culpa. Ha jugado según las reglas de un juego y ha perdido. Pero no es culpable. Son otros los que han quebrado esas reglas. Y esto es lo que me sorprende y me obliga a señalar la figura de Anton Zako por primera vez en nuestra literatura; su incapacidad de concebirse a sí mismo como un ser contaminado por la falta de conciencia de sus actos, que se me antoja el peor de los males.

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

1957 en Macagno, Landa y Cía., Aráoz 164, Bs. Aires, Argentina.
Este Nº 4 de FICCION terminóse de imprimir el día 25 de enero de

Ediciones Losange

PRESENTA SUS TRES COLECCIONES

1. - TEATRAL
Ultimos títulos aparecidos

40. G. NEVEUX: *Zamora.*
41. B. BRECHT: *Galileo Galilei.*
42. V. BARBIERI: *Facundo en la Ciudadela.*
43. V. MAIAKOVSKY: *La chinche.*
44. E. D'ERRICO: *Los seis días.*
45. SIDNEY KINGSLEY: *Uniforme blanco.*
46. J. LAWRENCE y R. LEE: *Heredarás el viento.*
47. J. IWASZKIEWICZ: *Un verano en Nohant.*

$ 16.— el ejemplar

2. - FILOSOFOS
Dirigida por Vicente Fatone

1. RODOLFO MONDOLFO: *Sócrates.*
1. A. DE WAEHLENS: *Heidegger.*
3. MARVIN FARBER: *Husserl.*
4. JEAN WAHL: *Kierkegaard.*

$ 18.— el ejemplar.
Todos los trabajos han sido especialmente escritos para esta Colección.

3. - ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

1. V. F. PUDOVKIN: *El actor en el film.* $ 18.—
2. LOTTE H. EISNER: *La pantalla diabólica.* $ 24.—
3. M. GROMO: *Cine italiano* $ 24.—
4. S. EISENSTEIN: *El arte de Charles Chaplin.* $ 28.—
5. L. CHIARINI: *El cine en el problema del arte.* $ 24.—
6. GEORGES SADOUL: *Historia del Cine.* Tomo 1
7. GEORGES SADOUL: *Historia del Cine.* Tomo 2

Cada libro lleva 8 páginas en papel ilustración con 16 fotograbados.

25 DE MAYO 347 - ofic. 213
T. E. 31 - 3597 Buenos Aires

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