

RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO

POR

DYLAN THOMAS

Un libro que hace pensar a la vez en Joyce y en Dickens. Páginas llenas de calor humano, de amor al hombre y a la tierra, recorridas por la angustia y la alegria, el gozo y el dolor que acompañan el nacimiento de un artista.

EN TODAS LAS LIBRERIAS

Archivo Historico de Revistas

FICCION

Escriben

David ALMIRON: La frontera

Pedro G. ORGAMBIDE: Un boxeador

Carlos MAZZANTI: El Mesías

Elivra ORPHÉE: Un día después

Luis GUDINO KRAMER: Aparicio Alem

Fernando de ELIZALDE: La presencia

Jorge Luis BORGES: Un curioso método

Bernardo CANAL FEIJOO: Un hombre que se resiste a la autobiografía

Celia de DIEGO: Alrededor de "Don Segundo Sombra"

Romualdo DRUGHETTI: Gertrudis Chale

Omar DEL CARLO, Hellen FERRO y Estela CANTO; Espectáculos

Tistoria OZZZ TO Pape Concurs

Jorge ARAOZ BADî y Juan Pedro FRAN-ZE: Música

Letras americanas, argentinas, españolas, italianas, francesas, inglesas.

NOTAS DE LIBROS: Ezequiel Martinez Estrada: Con motivo de "Los dos retratos" de Norah Lange; A. D.: "El estanque" por Estela Canto; Carlos A. Loprete: "Argentina, imágenes y perspectivas" por José Luis Romero; "Las metamorfosis de Proteo" por Guillermo de Torre; "Cántico en la hoguera" por Carl Zuckmayer; "El asalto" por Enrique Silberstein; "El Gran Tirane y El Juleie" por Werner Bergengruen; "Oráculos nacionales" por Arturo Capdevlla; "Noche de guerra en el Museo del Prado" por Rafael Alberti; Eduardo Dessein: "Paño verde" por Roger Plá; "Mi propia horca" por Juan Manuel Villarreal; O. Del C. "Testimonio de la novela argentina" por Juan Carlos Ghiano; F. J. Solero: "Estética de la razón vital" por José Ortega y Gasset; "La carne y la sangre" por François Mauriae; "El predicador viajero" por Erskine Caldwell; "Rosshalde" por Hermann Hesse; C. De D.: "Una mujer de la calle" por Sheila Cousins; "Rostros olvidados" por François Mauriac; "Poemas con caballos" por Héctor Viel Temperley; Nelva E. Zingoni; "El primer ministro" por Felicien Marceau; Amelia Sánchez Garrido: "El sendero de los nidos de araña" por Italo Calvino; Manuel Lamana; "Teatro" por Michel de Ghelderode; "Esto se Ilama la aurora" por Emmanuel Roblès; Jorge A. Capello: "Examen de nuestra causa" por Albexto Girri; Edmundo E. Eichelbaum; "La pantalla diabolica" por Lotte H. Eisner, Margenales.

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

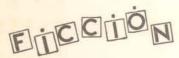
JUAN GOYANARTE

MARZO - ABRIL 1957 BUENOS AIRES Complete su colección del PRI-MER AÑO DE FICCIÓN con los números sueltos que se obtienen aún a los precios de tapa. Colección completa de los 6 números con 1272 páginas DOBLES de texto y 108 avisos bibliográficos: \$ 80 .- m/n. o 4 dólares, para envios al exterior.

Con el LIBRO-OBSEQUIO-INAUGURACIÓN de \$ 29.-

Se incluye además el número EXTRAORDINARIO DEDICA-DO AL URUGUAY que se vende actualmente a \$ 28 m/n. y que valdrá a partir del 15 de julio próximo: \$ 56. — m/n. por encontrarse ya prácticamente AGOTADO.

Obtenga los números sueltos o la colección completa en las librerías importantes de la ciudad o en:



REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Paraguay 479 - T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

a la revista-libro FICCION POR CADA EXTRAORDINARIO SUBA que m/n) o edite la Sirvanse suscribirme DE SUSCRIPCION, y número especial que (precio; asegurado contra inauguración de URUGUAY

Nombre

Calle y número

Localidad

4 dólares 7 dólares

Otros países:

10 délares

orden REVISTA-LIBRO FICCION. \$ 145. Adjunto cheque por \$ 80.

suscripción por dos o tres años, sirvase elegir en la lista al dorso los libros que desea, cuyo total re-- m/n. respectivamente. Al exceder esas cantidades, puede agregar el excedente al cheque o giro de la suscripción, m/n. y \$ 87.-60 presente

m/n

de suscripción, \$ 58.-

para los nuevos suscriptores

como para las RENOVACIONES

m/n. por tres.

BUENOS AIRES 479

Suscripción Argentina y países limítrofes:

años: l año:

\$ 80.- m/n.

., 145.-

200.

2 años: 3 años:

años: 1 año:

Existe actualmente el obsequio-inauguración de un libro años:

chivo Histórico de Revistas Algentin

Lista de libros entre los que puede elegir el suscriptor nuevo o el que renueva:

30. - ASTURIAS, Miguel Angel: Week-end en Guatemala \$ 38 5 - BROOKE Joselyn: El chivo emisario

Complete su					
MER AÑO					
los números					
tienen aún a					
Colección con					
meros con 127					
de texto y 10					
ficos: \$ 80.—					
para env					

Con el LI INAUGURAC

Se incluye EXTRAORDI DO AL URUC actualmente : valdrá a par próximo: \$ encontrarse A(

Obtenga los n colección comp importantes d



REVIS BIM

Paraguay 479

	221
21. — BULLRICH, Silvina: Teléfono ocupado	,, 19
34. — CALDWELL, Erskine: Gretta	,, 28
29. — CANTO, Estela: El estanque	,, 28
18. — COHEN, Albert: El libro de mi madre	,, 19
25. — CHANG, Eileen: La canción del arroz	,, 24
4. — DEL VASTO, Lanza: Judas	,, 19
23. — DERVAL, Paul: Follies Bergère	,, 22
11. — FAULKNER, William: Luz de agosto	,, 28
16 FEDNANDEZ CHAPEZ Alvanos Ca abra una muenta	35 20
16. — FERNANDEZ SUAREZ, Alvaro: Se abre una puerta	,, 16
19. — FISHER, Vardis: Los salvajes	,, 29
17. — GIONO, Jean: Viaje por Italia	,, 19
14. — GOYANARTE, Juan: La quemazón	,, 16
15. — GOYANARTE, Juan: Lunes de Carnaval	,, 16
20. — GOYANARTE, Juan: Fin de semana	,, 24
26. — GOYANARTE, Juan: Tres mujeres	,, 20
13. — GOYANARTE, Juan: Lago Argentino	,, 29
31. — LASTRA, Bonifacio: El prestidigitador	,, 28
33. — LUSSEYRAN, Jacques: Y la luz se hizo	,, 45
12 MAILER, Norman: Los desnudos y los muertos	,, 64
8. — MARCEAU, Félicien: Carne y cuero	,, 26
6. — MAROTTA, Giuseppe: San Jenaro nunca dice no	,, 19
28. — MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: Tres cuentos sin amor .	,, 25
3. — PAVESE, Cesare: Entre mujeres solas	,, 19
10. — PAVESE, Cesare: Allá en tu aldea	,, 10
32. — PAVESE, Cesare: El hermoso verano	,, 24
9.—SAROYAN, William: Cosa de risa	77 76
25 CAPOVAN William VI tions & Market	,, 19
35. — SAROYAN, William: El tigre de Tracy	,, 19
1. — SECONDARI, John: La fuente del deseo	,, 29
27. — VERBITSKY, Bernardo: Un noviazgo	,, 38
24. — VIDAL, Gore: El juicio de Paris	,, 4
2 WAKEMAN, Frederic: El libertino	,, 2
22. — WILLIAMS, Ben Ames: ¡Estamos en un país libre!	,, 2
7 WEBSTER, Elizabeth Ch.; Ceremonia de inocencia	,, 2

editorial G goyanarte

1 al 35. — Orden correlativo que se recomienda en la lectura de las obras para

dominar las corrientes novelísticas universales de último momento.

Revista-Libro FICCIÓN

DESCRIPCION DE LA PATAGONIA

Por TOMAS FALKNER

Estudio Preliminar de Salvador Canals Frau Traducción y Notas de Samuel A. Lafone Quevedo 176 págs. - 2 mapas fuera del texto - Precio \$ 35 .-

CUENTOS FANTASTICOS

Por EDUARDO L. HOLMBERG Estudio Preliminar de Antonio Pagés Larraya 400 págs. - Precio \$ 60 .-

COLECCION "CLIO"

LA SEGUNDA ESFINGE INDIANA

Antiguos y Nuevos Aspectos del Problema de los Orígenes Americanos

Por JOSE IMBELLONI

456 págs. - 141 dibujos y 16 láminas con fotografías. Encuadernado con rótulos en oro. - Precio \$ 140 .-

COLECCION "EL MIRADOR"

PLACER DE LA MUSICA Tomo IV: La Opera

Por ROLAND MANUEL En colaboración con NADIA TAGRINE

252 páginas - Precio \$ 30 .-

COLECCION "EXCELSA"

ANTOLOGIA DEL CUENTO EXTRAÑO

Selección, Traducción y Noticias Biográficas por RODOLFO J. WALSH

916 págs. - Cuero con rótulos en oro - Precio \$ 175.-

HACHETTE - BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

ISParaguay 479 Ce RE31 36945 Argentinas

SABER VIVIR

Con 12 xilografías firmadas por sus autores

ESTÁ EN VENTA

Especial para bibliófilos y coleccionistas

Colaboran: Alberto Nicasio, M. A. Elgarte, Juan Battle Planas, Enrique Peycere, Aída Carballo, Domingo Bucci, Fernando López Anaya, Oscar Capristi, Américo Balán, Juan Ballester Peña, Víctor Rebuffo, Ana María Moncalvo.

San Martin 649

31-8852

Buenos Aires

GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 518.449

Directores:

PEDRO G. ORGAMBIDE y ROBERTO HOSNE

Secretarios de Redacción:

HECTOR L. BUSTINGORRI y JUAN OLLER

Consejo de Redacción

ROBERTO M. COSSA, JORGE ONETTI, GREGORIO WEINBERG, FELIX WEINBERG, LUIS ORDAZ, HERNAN RODRIGUEZ y OSVALDO SEIGUERMAN

COMENTARIO

Revista Trimestral

En el número 14 (enero-febrero-marzo de 1957) colaboran José Kaminker, Daniel D. Vidart, Francis Bertier, George Lichteim, Leo Heiman, José Barcia, José Isaacson, B. González Arrili, R. Cansinos Assens, Gregorio Sapoznikow, David Daiches, Armando J. Cobo, Elsa Jascalevich, F. J. Solero, Lucilo Ortiz, Enrique Labrador Ruiz, Hugo Lentz y Jean Duvignaud.

Publicación del Instituto

Judío Argentino de

Cultura e Información

Obras Fundamentales para la ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

ANÁLISIS MATEMÁTICO J. Rey Pastor, P. Pi Callejo, C. A. Trejo

- Análisis algebraica
- Teoria de ecuaciones
- Cálcula infinitesimal

S 196 .-

GEOMETRIA ANALÍTICA

- J. Rey Pastor, L. A. Santaló, M. Balanzat
- Geometria de la recta del plano y del
 especia
- Nomografia
- Complemento indispensable del Análisis
 Matemática

\$ 160 .-

FÍSICA RELATIVISTA Enrique Loedel

- Teoria restringida y generalizada de la Relatividad, de Einstein
- Pruebas experimentales. Cosmologia
 \$ 240.—

QUÍMICA ANALÍTICA CUALITATIVA Arthur Vogel

- Bases teóricas del análisis cualitativa
- Microanálisis, semimicroanálisis y determinación de elementos raros
- Las últimas modificaciones de las marchas sistemáticas
 \$ 140.—

Solicitelos en las buenas librerias

KAPELUSZ

Medio siglo al servicio de la educación MORENO 372 - BS. AIRES

Archivo Li Reducción y Administración: Bros Viretas Argentinas | www.ahira.com.a

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

EDITADA POR LA ASOCIACIÓN PSICOANALÍTICA ARGENTINA

SUMARIO

Volumen XIV, Nº 1-2, enero-junio 1957

Este número contiene los trabajos presentados en el Symposium anual 1956 sobre TÉCNICA PSICOANALÍTICA.

Las comunicaciones presentadas versan sobre los siguientes temas:

- a) El analista y la interpretación
- b) El analizado y la interpretación
- c) La interpretación en diversos cuadros clínicos
- d) La interpretación de aspectos específicos
- e) La interpretación en el análisis de niños
- f) Problemas del aprendizaje de la técnica.

Suscripción Anual \$ 120.— Número suelto , 35.—

T. E. 84-3391

ÚLTIMAS NOVEDADES

LOS CUATRO EVANGELIOS DE NUESTRO SEÑOR JESU-CRISTO.

La palabra de Nuestro Señor Jesucristo, testimonio de sus doctrinas y sus prédicas, es la permanente lección religiosa y moral que llega, desde hace dos mil años, a las sucesivas generaciones, para orientarlas y elevarlas espiritualmente.

PEÑAS ARRIBA, por José María de Pereda.

Volver a gustar de los encantos de la tierra nativa es vivir dos veces, se ha dicho. El protagonista de esta obra del pulcro escritor español vuelve a su pueblecito de Santander, llamado por la voz de la sangre, y allí encuentra en las montañas del solar de sus padres, un nuevo soplo de vida.

EL ARTE DE LA MESA (Recetario de Doña Lola), por Lola P. DE PIETRANERA.

Extraordinario manual de cocina, con numerosas recetas, de gran utilidad para el hogar, con un capítulo destinado al arte de cocinar con olla a presión.

MANUAL DE HISTORIA DEL DERECHO ARGENTINO, por RICARDO LEVENE.

Compendio extractado de la fundamental obra "Historia del Derecho Argentino".

Editado por nuestra Editorial en 11 tomos, de los cuales se han publicado 9 y los 2 últimos se hallan en prensa \$ 120.—

MUJER IMPERIAL, por PEARL S. BUCK.

Descripción de la extraordinaria vida de la emperatriz Tzu Hsi, que ascendió, gracias a su inigualable belleza y fina inteligencia femenina, desde lo más bajo hasta lo más elevado, logrando, con habilidad, astucia y firmeza tomar las riendas del poder y conducir serenamente a la nación china, no sin atraerse afectos y odios.

EDITORIAL Guillermo KRAFT Limitada

Reconquista 319

Capital Federal

Librería: Florida 681

Archivo Histórico de Revistas Argentin

DAVAR

REVISTA LITERARIA BIMESTRAL

Editada por la SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

El Nº 69 está en circulación

SUMARIO

Preludio a Israel, por Jacob Tsur - Las obras de Israel Zangwill, por Charles E. Shulman - Observaciones alrededor de la poesía del Viejo Testamento y del libro de Job en particular, por Ferruccio Massini - El Cuartel Literario de Alfredo Rosemberg, por Michel Mazor - Rasgos actuales de la novela hispanoamericana, por Roger Plá - Simbolismo judío, por Chaim W. Reines - Beersheba - Mi granito de arena, por Miriam Link - Nueva visita a Dachau, por Terence Prittie - La luz perpetua, por Natán Lerner - Información cultural judía, por José Horn - Los Libros.

Tarifa de suscripción:

Socios: un año (6 nú-

meros): \$ 40.— No socios: un año .. ,, 50.—

Dirección y Administración

Sociedad Hebraica Argentina

Sarmiento 2233 \ 47 - 7783 48 - 5740 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

de Revistas Argentinas Fe 34

UN ACONTECIMIENTO EDITORIAL

Juan Corradini: Cuadros bajo la Lupa \$ 250.—
Manual de conservación para uso de los coleccionistas, con un
método de examen ocular y consejos sobre restauración. Obra
única en su género. Tiraje limitado a 1,800 ejemplares. 128 páginas en papel documento, con 131 ilustraciones en papel glacé y
una lámina en citrocromía. Encuadernación en rústica; sobrecubierta en colores.

Apareció el Número 11 de

Clásicos del Siglo XX

Gabriele D'Annunzio, por Furio Lilli, 160 págs., enc. en rústica, sobrecubierta en colores \$ 25.-Jean Paul Sartre, por René M. Albérès \$ 16.-Albert Camus, por Robert de Luppé \$ 14.-François Mauriac, por Jacques Robichon .. \$ 18 .-Graham Greene, por Victor de Pange \$ 16.-Albert Schweitzer, por Jacques Feschotte .. \$ 14 .-André Malraux, por Pierre de Boisdeffre \$ 16.-Paul Claudel, por Louis Chaigne \$ 18.-Miguel de Unamuno, por René M. Albérès .. \$ 20 .-André Gide, por Marc Beigbeder \$ 25.-

Próximos a aparecer:

Pablo Neruda, por Mario J. de Lellis

Thomas Mann, por Louis Leibrich

Paul Valery, por Edmée de la Rochefoucault

Federico García Lorca, por Eugenio Guasta Thomas S. Eliot, por Jaime

Rest

Clásicos Argentinos del Siglo XX

Jorge Luis Borges, por José Luis Ríos Patrón \$ 20.— Vicente Barbieri, por José Luis Ríos Patrón \$ 15.—

A aparecer:

Leopoldo Lugones, por Guillermo Ara

Eduardo Mallea, por Carlos Grieben

José Luis Romero, por Humberto Impaglione

Manuel Mujica Láinez, por José Luis Ríos Patrón

Escritores del Siglo XX

A aparecer:

Juan Pinto: Breviario de la Literatura Argentina contemporánea

L. Fuchshuber: Los Ismos en el Arte

Novelas y Cuentos

Rosanna Cavazzana: El hombre imitado . . . \$ 22.— Mateo Eric: El gran Koljoz \$ 22.—

LA MANDRÁGORA

Buenos Aires T.E. 84-5389

Revista del Mar Dulce

NUMERO ANIVERSARIO

- Importante material Universitario.
- Tractores, no tanques por Gregorio Selser; La revolución del 90 en el proceso político nacional por Roberto Etchepareborda.
- Arenga de amor por Alberto Castelpoggi; Cornelius Schindler y los comienzos de nuestra era, cuento por H. Constantini.
- · Crónicas, arte, comentarios, etc.
- · Polémica sobre Muertos sin sepultura.

Apareció HACIA LA UNIVERSIDAD QUE QUEREMOS

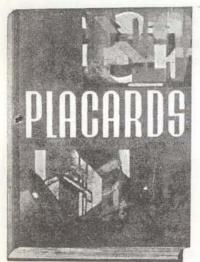
suplemento Nº 3

Valiosa contribución para el estudio de la Nueva Universidad

PEÑA 2033, 1º D

T. E. 84 - 1364

BUENOS AIRES



Editorial CONTEMPORA S.R.L.
SARMIENTO 643 - CAPITAL
TELEFONOS: 45-1793-2575

\$ 60.- 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.

NOVEDADES

PABLO NERUDA, Obras completas \$ 450.—
La obra completa del gran poeta chileno, incluyendo también sus primeros poemas y sus escritos en prosa, en un volumen de lujo, encuadernado en cuero con impresión en oro, cabeza en oro bruñido, sobrecubierta impresa a tres tintas y caja forrada. Numerosos grabados.
WILLIAM SAROYAN, Teatro: No te vayas así, La casa de Sam
Ego. Nacimiento decoroso, entierro alegre \$ 40.— Brooks Atkinson, al comentar una de las obras de Saroyan, dijo: "Es un poema en prosa, con un gran sentido del humor y del amor". Lo mismo podría decirse de todo su teatro.
JULES ROMAINS, Teatro: Knock. El casamiento del señor Trou-
hadec. El señor Trouhadec arrastrado por el libertinaje. Do- nogoo
ALBERT CAMUS, La caída
Relato dramático donde se descubre el proceso de una decadencia espiritual, llevado a cabo con una deslumbrante belleza literaria.
ALBERTO MORAVIA, El desprecio
Otra gran novela del autor de <i>La romana</i> . Un drama matrimonial en un ambiente cinematográfico.
VASCO PRATOLINI, Metello \$ 40.—
La vida de un obrero italiano, que comprende al mismo tiempo todo un ciclo de la historia italiana.
ALEJO CARPENTIER, El acoso \$ 20.—
Una novela de acción rápida y apasionante. Nueva obra del autor laureado en París con el Premio al mejor libro extranjero 1956.
EDUARDO BLANCO-AMOR, La catedral y el niño \$ 60.—
En esta novela se llega a un grado de madurez insólito en la moderna novela española (R. A. Latcham).
ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO, La advertencia \$ 70.—
Sobre un fondo histórico ecuatoriano, vive en este libro una densa humanidad, pintada con vigorosa intensidad y perfiles dramáticos.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

editores de las revistas "Nuestra Arquitectura" y "Casas y Jardines" - S A CO - URUGUA

CHILE PERU COLOMBIA

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

Archivo Histórico de Revistas Arger



Colección CAMPO ARGENTINO

Dirigida por Noel H. Sbarra

NOEL H. SBARRA: Historia del alumbrado en Ar-		
gentina	\$	10
ROBERTO SCHOPFLOCHER: Breve historia de la		
colonización agrícola en Argentina	22	10.—
Luis Pozzo Ardizzi: Hombres del surco (sem-		
blanzas de agricultores)	99	10.—
Alfredo B. Montoya: Historia de los saladeros		
argentinos	22	10
Enrique M. Barba: Rastrilladas, huellas y ca-		
minos	22	10.—
Son ediciones distribuídas nor		

Son ediciones distribuidas por

LA FACULTAD S. A.

T. E. 84-1215/1236 - Buenos Aires

BIBLIOGRAMA

BOLETIN

DEL INSTITUTO

AMIGOS DEL LIBRO ARGENTINO

OCHENTA PAGINAS FORMATO 16 x 23 CMS.

Director:

ARISTOBULO ECHEGARAY

Colaboran

Las mejores firmas argentinas

Ofrece

La más amplia crítica bibliográfica firmada

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

Aparece bimestralmente

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

BEAUCHEF 287

T. E. 43-7181

Buenos Aires - República Argentina

Y LA LUZ SE HIZO

por

JACQUES LUSSEYRAN

Jacques Lusseyran es un joven escritor ciego. Tiene poco más de treinta años. Perdió para siempre la vista a la edad de 7 años. Es profesor de la Sorbona. Ha sido uno de los jefes de célula de la Resistencia francesa. Se incorporó a la vida activa de sus semejantes como si hubiera estado dotado de todas sus facultades. Triunfó. Fué deportado, estuvo durante varios años en campos de concentración como enemigo del nazismo, y salió siempre con la frente erguida, siempre lleno de nuevos bríos para enfrentarse a la vida, para vencer la fatalidad de su invalidez.

Y la luz se hizo es un canto al optimismo, un canto de amor a la humanidad.

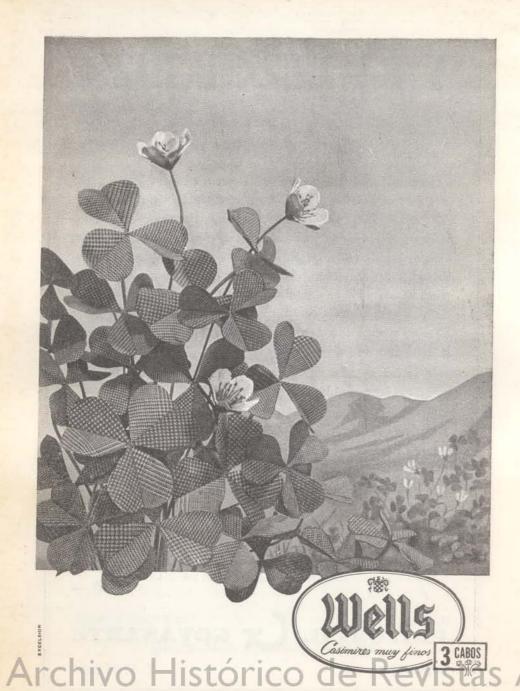
En una época en que la adoración enfermiza a los íncubos de la desesperación ha engendrado viscosas corrientes literarias en las que el hombre se transforma en el receptáculo de todas las podredumbres, Lusseyran vence a la vida y se instala entre sus semejantes como un mentís al imperio de la fatalidad.

Este libro puede ser el anuncio, el nacimiento de una nueva literatura en la que el hombre, en sus valores esencialmente humanos, no será ya maltratado sino ensalzado, venerado.

\$ 42.—

EDITORIAL GOYANARTE

Archivo Histórico de Revistas Argentimasualy 178 www.ahira.comiliano





REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 526.683

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.

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

La Frontera

UANDO llegamos a la frontera era va de noche. Habíamos andado desde la madrugada para recorrer la larga distancia desde nuestra aldea, Simón Pedro se había quedado atrás, con las plantas de los pies desolladas. Sebastián y yo pudimos sobreponernos a la fatiga para apurar el tren de marcha, tratando de llegar a la frontera antes de que se hiciera de noche. Pero el lucero del atardecer salió cuando sólo nos faltaba un kilómetro por andar. Corrimos a pesar de todo en un desesperado intento por poder llegar antes de que bajaran las barreras. Jadeantes y a tropezones recorrimos los últimos metros, pero fué inútil. Pudimos ver en las penumbras del atardecer, al final de la ruta asfaltada, el resplandor rojo del farol colocado en la barrera bajar lentamente y quedar inmóvil. Aflojamos entonces la carrera y arrastrando los pies seguimos avanzando hasta muy cerca de la frontera, hacia un prado ya en sombras donde distinguíamos algunos bultos confusos. Nos acercamos a ellos y vimos que eran gentes que, como nosotros, no habían podido cruzar. Algunos, también como nosotros, habían llegado tarde para aprovechar el plazo. Otros esperaban desde hacía días que les permitieran pasar. Sebastián y vo nos sentamos jun-

to a un grupo silencioso y nos dispusimos a descansar. Luego de un momento de estar sentados en la hierba empezamos a sentir que se nos enfriaba la transpiración. El frío de la noche cada vez más avanzada, comenzó a penetrar nuestras ropas y nos produjo escalofríos. Arrimamos nuestros cuerpos para darnos un poco de calor y nos cubrimos con la única manta que teníamos. Los otros que descansaban en el prado permanecían callados e inmóviles. Las sombras, cada vez más espesas, iban tragándose los grupos lejanos. Antes de quedar dormido, alcancé a oir, muy apagado, un llamado o un llanto, viniendo desde la pradera. Así pasamos la primera noche frente a las barreras.

Cuando desperté era la madrugada. Me asombré de haber podido
dormir tanto en una postura tan
incómoda y sin mucho abrigo. Pensé que el cansancio de la larga caminata y el relajamiento y la desazón ante la imposibilidad de cruzar
habían predispuesto mi cuerpo para
un sueño tan profundo. Me di cuenta
de que Sebastián no estaba a mi lado.
Recogiendo mi manta me puse de
pie buscándolo con la vista. Al fin
lo localicé junto a un grupo de personas que miraban fijamente hacia
las barreras como observando el de-

La frontera, por David Almirón	1
Un boxeador, por Pedro G. Orgambide	7
El Mesías, por Carlos Mazzanti	21
Un día después, por Elvira Orphée	31
Aparieio Alem, por Luis Gudiño Kramer	37
La presencia, por Fernando de Elizalde	48
Un curioso método, por Jorge Luis Borges	55
Un hombre que se resiste a la autobiografía, por Bernardo Canal Feijo	57
Alrededor de "Don Segundo Sombra", por Celia de Diego	66
Gertrudis Chale, por Romualdo Brughetti	82
Breves reflexiones en torno a los teatros oficiales; La ópera de Pekín en el	
Teatro Colón; "Facundo en la Ciudadela", por Omar Del Carlo	85
El teatro de Sartre en Buenos Aires, por Hellen Ferro	89
Cine, por Estela Canto	93
Panorama musical, por Jorge Aráoz Badí	98
Discos, por Juan Pedro Franze	103
Letras Americanas: "La conjura de Xinum", por Miguel Angel Asturias	115
Letras Argentinas: Riesgos de la novela argentina, por Juan Carlos Ghiano	117
Letras Españolas: Bousoño o la revelación del misterio de lo poético, por	
Alvaro Fernández Suárez Letras Italianas: Formación de un clima común en la narrativa, por Attilio	123
Dahini	705
Dabini	127
Letras Inglesas: Angus Wilson, por J. R. Wilcock	140
Lettus Ingicous; Angus Wilson, por J. A. Wilcock	145
L~I~B~R~O~S	
Ezequiel Martinez Estrada: Con motivo de "Los dos retratos" de Norah Lange	148
A. D.; "El estanque", por Estela Canto	154
A. D.; "El estanque", por Estela Canto	157
"Las metamoriosis de Proteo", por Guillermo de Torre	159
"Cántico en la hoguera", por Carl Zuckmayer	161
"El asalto", por Enrique Silberstein	163
"El Gran Tirano y el Juicio", por Werner Bergengruen	164
"Oráculos nacionales", por Arturo Capdevila	167
"Noche de guerra en el Museo del Prado", por Rafael Alberti	167
Eduardo Dessein: "Paño verde", por Roger Plá	168
"Mi propia horea", por Juan Manuel Villarreal	169
O. Del C.: "Testimonio de la novela argentina", por Juan Carlos Ghiano	170
F. J. Solero: "Estética de la razón vital", por José Ortega y Gasset	171
"La carne y la sangre", por François Mauriac	174
"El predicador viajero", por Erskine Caldwell	176
"Rosshalde", por Hermann Hesse	177
"Rostros olvidados", por François Mauriac	179
"Poemas con caballos", por Héctor Viel Temperley	181
Nelva E. Zingoni: "El primer ministro", por Félicien Marceau	184
Amelia Sánchez Garrido: "El sendero de los nidos de araña", por Italo Calvino	185
Manuel Lamana: "Teatro", por Michel de Ghelderode	189
"Esto se llama la aurora", por Emmanuel Roblès	100
Jorge A. Capello: "Examen de nuestra causa" por Alberta Girri	101
Edmunda E. Etchelbaum, "La pantalla diabólica", por Lotte H. Riener	102
Jorge A. Capello: "Examen de nuestra causa", por Alberto Girri Edmundo E. Eichelbaum: "La pantalla diabólica" por Lotte H. Eisner S. T. A. Marginales, por O. del C.	194

sarrollo de algún acto muy importante.

Estaban sobre una pequeña elevación del terreno y desde allí parecian ver mejor lo que estaba pasando en la frontera. Puse mi manta arrollada sobre los hombros y fuí a unirme a ellos para enterarme de lo que les llamaba la atención. Me acerqué a Sebastián y le pregunté qué era lo que miraba.

-Estamos mirando si los guardias van a abrir hoy la frontera -me dijo. Entonces miré yo también y vi la construcción de cemento donde estaban los soldados que cuidaban la frontera y las barreras pintadas con franjas rojas y blancas y las alambradas que corrían por todo el campo hasta donde alcanzaba la vista. Vi al soldado metido dentro de un grueso capote que se paseaba frente a las barreras con un corto fusil colgado de la espalda. El edificio era una construcción redonda de cemento. Las paredes tenían apenas unas pequeñas mirillas por donde podían pasar el caño de un fusil. Arriba había una torre cubierta totalmente de cristales donde se distinguían las siluetas de soldados que se paseaban vigilando. Y arriba, arriba de todo estaba la bandera. Partiendo de la construcción de cemento se extendían, hacia ambos lados, las alambradas. A intervalos, éstas eran cortadas por pequeños refugios donde montaban guardia soldados con ametralladoras. Las alambradas terminaban en un extremo en el río da sorpresa para apoderarse de la tie-

con el puente volado y en el otro en los bosques. Por el río era casi imposible pasar, pues era profundo y caudaloso. En el bosque rondaban día y noche las patrullas de soldados y voluntarios armados.

No sé quién trajo el rumor de que no iban a dejar pasar a nadie por la mañana. El grupo se dispersó entonces. Algunos quedaron todavía en la loma, mirando hacia la frontera con una remota esperanza. Nosotros retornamos hasta el sitio donde habíamos pasado la noche v sentados en el suelo comimos pescados secos, pan duro y algunas aceitunas. En todo lo que alcanzaba mi vista había gente echada o sentada. Vi a un anciano recorrer los grupos pidiendo algo que comer. Circulaban rumores confusos.

Extraño país el nuestro donde quema el sol y la escarcha; donde la niebla repta por las praderas viniendo con olor a hojas podridas desde los bosques. Muy extraño país el nuestro donde convivimos con las fieras y seguimos en los inviernos el vuelo de misteriosas aves que llegan desde el mar y planean muchos días sobre las praderas, sin bajar. Pero nuestro país ha sido tomado y ya no queda lugar donde poner la planta sin temor a sentir los guijarros y las espinas. Abominables seres, concebidos por nuestras propias mujeres, han nacido y crecido mezclados con nuestros niños y se han revelado luego en la noche y

rra. Y ellos son los de ahora, los que han talado los árboles y han hendido las puertas. Han recorrido las calles mojadas mientras eran las horas de la oscuridad para ir a arrancar del lecho a los amantes. Han desgarrado sin contemplación los velos porque tienen el poder de las garras afiladas.

La Frontera

Dispersaron a los hermanos y aflojaron los lazos que unían los hombres a los hombres. Ellos no nos han dejado siquiera ni el recurso de no creer.

Simón Pedro, Sebastián y yo éramos de la misma aldea. Practicábamos raros oficios, pero en las horas de descanso nos reuníamos junto a la hoguera para decir los salmos. Nunca supe si la barca de Simón Pedro era para pescar, para pasar contrabando o para mecerse simplemente en el lago interior. Jamás se me ocurrió indagar si los libros que Sebastián guardaba en su choza eran breviarios o eran historias escabrosas o macabras, o sólo hojas en blanco en hermosas y viejas encuadernaciones. Ellos, por su parte, ninguna vez me interrogaron acerca de lo que yo hacía en las dunas. Lo único que importaba era sentarse de noche en el claro del bosque del este cuando era verano, y en la choza de alguno de nosotros en invierno, frente a la pequeña hoguera, para decir los sal-

Supimos que ellos se acercaban desde la costa donde estaba el gran puerto de mar y empezamos a temer por nuestras noches. Cuando estu-

vieron suficientemente cerca como para poder oler el olor a la chamusquina desde nuestra aldea, juntamos lo poco que teníamos y nos pusimos en camino hacia la frontera.

Pasado el medio día de la primer jornada frente a la frontera llegó Simón Pedro. Se quedó atrás con los pies metidos en una charca de agua clara y nos rogó que no nos detuviérámos todos. El sabía muy bien que donde sólo dos pueden pasar, pasarán sólo dos y no tres. Seguimos, pues, sin él. Luego estábamos otra vez juntos, pero todavía sin que ninguno hubiese podido pasar la barrera. Simón Pedro se sentó junto a nosotros sin preguntar nada. Bebimos los tres de un cántaro.

Al mediar la tarde volvió a circular otro rumor entre los grupos de los que esperaban. Decían que iban a abrir las barreras y podríamos pasar todos. De inmediato se produjo una conmoción en el campamento. Se elevó un clamoreo por sobre el prado y la gente se encaminó hacia las barreras. Pero nos detuvimos a cierta distancia del límite cuando vimos que estaban cerradas como a la mañana. Al vernos avanzar, los soldados se pusieron en guardia preparando sus armas. Se decidió enviar un emisario para preguntar si iban a dejar pasar ese día y para decir que no nos llevaba ningún intento de pasar a la fuerza. Muchos quisieron ir, pero se eligió a un hombre de edad que parecía muy sereno. Este se apartó de nuestro grupo caminando lentamente hacia la guarnición.

Penetró en el edificio de cemento con un soldado de cada lado. Esperamos hasta la caída de la tarde pero no regresó. Cuando se hizo de noche volvimos a echarnos sobre el pasto, tapándonos con nuestras mantas.

A corta distancia de la frontera había una aldea. Allí fuimos muchos de nosotros a buscar víveres en las semanas que siguieron. La gente que vivía en la aldea era desconfiada y nos trataba con mucho recelo. Cuando nos veían llegar hasta la única calle de su población, cerraban las puertas y escondían los niños. Solamente la única, sucia taberna quedaba abierta. Comprábamos lo poco que tenían para ofrecernos. Simón Pedro compró una navaja que colgaba de un enmohecido clavo en la pared del local. Poco a poco fuimos llevándonos víveres de la taberna. Después lo único que nos vendían era un poco de leche para los niños y pan para nosotros dos veces por semana. Entonces Sebastián compró una armónica.

Diré cómo murió Sebastián.

Luego de diez semanas que permanecíamos en ese sitio esperando que nos dejaran pasar al otro lado, comenzó a cundir entre la gente una sensación de desaliento. Fueron en los días en que empezaron a llorar los niños y yo conocí a Eídele. También un anciano había muerto de frío. Muchos tenían frío por las noches porque avanzaba la mala estación, pero muchos más tenían miedo. Se decía que mientras se dormía,

en la oscuridad, rondaban intrusos. Markova estaba embarazada sin tener marido. Markova tenía diez y siete años y hacía ya tres semanas que se oía cantar a la hembra del señor del bosque en la espesura. Además se oía ahora gritar de noche a los que soñaban. Lo peor era a la madrugada, cuando no se identificaban las cosas y hasta los seres queridos tenían forma de malignos intrusos agazapados. Fué luego de una de esas noches de inquietud cuando Sebastián se subió al montículo y habló a la gente reunida.

Sebastián habló poco pero dijo mucho. No dijo quizá nada nuevo pero pronunció la palabra verdadera, esa que es justa y cabal para entrar en el corazón del hombre. Todos le entendieron menos uno que quiso repartir guijarros entre la multitud. Sebastián dijo entonces que las piedras que se arrojan al agua forman círculos hasta el infinito. que los círculos se siguen formando hasta mucho tiempo después que se ha hundido el guijarro en el fondo del agua. Sebastián buscó luego en su pecho y sacó el símbolo. Dijo que el viejo símbolo está vigente y que nadie debe temer al enemigo aunque esté en la sombra, ni aunque esté en el desierto. Con el símbolo en la mano alzada bajó del montículo y pasó por entre la gente. Una mujer que estaba dando de mamar a su hijo se lo arrancó del pecho y lo puso delante de Sebastián para que éste lo besara. Sebastián lo besó en la frente y el niño se

sonrió. De los pechos de la madre corría en dos hilillos la leche.

Pasó por entre la gente que le abria una calle, siempre con el símbolo en la mano alzada. Se dirigió sin prisa hacia la frontera. Simón Pedro y yo lo seguimos algunos pasos detrás y después venía toda la gente. Cerca ya de las barreras se volvió y nos abrazó y nos besó. Nos rogó que le dejáramos ir solo. "Tengo contadas --dijo-cada gota de mis venas". Luego dijo algo en la oreja de Simón Pedro, que ocultó su cara entre las manos. Después se inclinó sobre mí y me dijo "Tú contarás esto, David". Cuando lo vi alejarse, con los brazos levantados, llevando sobre su cabeza el símbolo, comprendí que nos había engañado. Pero ya era tarde. En las barreras se overon gritos, voces de mando. Corrieron los soldados empuñando las armas. Entre ellos y nosotros estaba Sebastián, sólo armado del antiguo símbolo. Y toda voz cesó, y todo canto de ave. y todo ruido en la tierra y el cielo. Callaban los soldados esperando la orden, y nosotros esperando la revelación del milagro. De pronto, sin presentirlo, sonaron secos y bárbaros, los disparos. Sabastián cayó ensangrentado en la franja de terreno que nos separaba de la frontera. Una mujer gritó en la multitud estremecida. Simón Pedro se me abrazó llorando. La tierra chupaba la sangre de Sebastián y contaba cada gota derramada.

cadáver y lo enterramos en la pradera. Lo enterramos con la armónica y pusimos sobre la tumba el viejo símbolo.

Transcurrido el tiempo la gente que esperaba en la frontera se fué renovando. Algunos decidieron volver atrás y buscar otro sitio por donde fuera posible pasar. Vinieron gentes nuevas que llegaban de lugares que habían caído bajo el poder de los opresores. Vi también morir a algunos arrastrados por la corriente del río en un desesperado intento por vadearlo de noche. Como la alambrada de púas cruzaba de orilla a orilla del agua vimos los cadáveres que quedaban enganchados durante semanas.

Simón Pedro había perdido su alegría rústica y sana desde que murió Sebastián. Permanecía durante casi todo el día sentado cerca de la tumba de nuestro amigo tallando símbolos en ramas que encontraba en la pradera.

Un atardecer me dijo que había soñado con los claros ojos de Sebastián y que se iba. Le reproché su conducta porque me abandonaba y me dijo que yo lo había abandonado a él, y que donde él iba yo no podía ir todavía.

También algunos trataban de eludir las barreras huyendo por los bosques. Pero los bosques se extendían por incontables kilómetros y nadie podía orientarse en su inmensidad. Además, las patrullas estaban siempre vigilantes.

Por la noche fuimos a buscar el

Yo conocía a Eidele, que estaba sola. Había venido con su padre, pero una madrugada encontró a su lado el lugar vacío. Yo me acosté una noche a su lado y a la madrugada conocí a Eídele. Era como las dunas, tibias de noche cuando uno hundía las manos en ellas, y como las dunas tenía insospechados movimientos. Sabía que debajo de las dunas está la tierra negra y fría respirando su aire de eternidades. Pero por arriba estaba la arena con sus redondas formas cambiantes.

Cuando, desperté un día con la muchacha a mi lado, encontré cerca de mi cara la navaja de Simón Pedro y uno de sus más hermosos símbolos tallados. El me había abandonado sin darme el beso de paz. Me levanté prestamente con la esperanza de poder encontrarlo todavía. Busqué por el campamento en ese amanecer neblinoso yendo de un lado a otro, interrogando y sacudiendo a los que dormían. Pude saber que alguien lo había visto encaminarse a la hora del canto del gallo hacia el comienzo del bosque. Corrí entonces hacia los bosques pero no encontré a nadie.

Nunca volvió Simón Pedro.

Pasadas nueve lunas Eídele sintió que le iba a nacer un hijo de mí. No quise que mi hijo naciera en la pradera, frente al límite cerrado. Fuimos hasta la aldea y buscamos una choza. Mi hijo nació en una choza de maderas podridas y sobre una manta en el piso. Le puse el nombre del amor porque había nacido del pecado. Luego busqué tablas y clavos para arreglar la casa. Ella la adornó y puso un tiesto con flores rojas en la ventana. Trabajé en el taller del carpintero de la aldea. Y no volvimos a la frontera.

Los meses pasaban y no llegaban noticias desde el interior del país. En la aldea se vivía en paz.

Un domingo fuí hasta la pradera a visitar la tumba de Sebastián. Me sorprendió no ver a nadie acampando frente a las barreras. Miré luego hacia la frontera y vi que las barreras estaban levantadas. Muy lentamente, esperando tirarme al suelo al primer disparo, me fuí acercando hasta la construcción de cemento. Pero pude llegar hasta el límite mismo sin que nadie me detuviera. Los soldados se habían marchado.

Entonces crucé la frontera y pasé al otro lado.

L as casillas de los ferroviarios, separadas de los trenes por un terraplén y los alambrados, estaban a la orilla del pueblo. Allí donde la noche parecía más profunda, en la zona del Bajo, junto a la parada de los micros y los hoteles de tercera.

En una de esas casillas nació Lu-

La madre lo vió crecer como a los yuyos que cercaban la casa; como ellos, Lucio tenía algo de indómito y salvaje. Sin embargo, alguna vez su corazón se estremeció al escuchar el canto de las tórtolas, una vez, cuando vagaba solitario cerca de las acequias.

Los chicos que llenaban las casillas, corrían junto a los trenes petroleros, vagaban por las calles del Bajo, y a veces iban hasta las bardas, cerca donde veían el pueblo empequeñecido en la distancia.

Ahí, abajo, vivía gente. Desde las bardas, Lucio miraba los camiones que iban a Buenos Aires, las luces de los buscahuellas iluminando el camino que para él significaba la aventura. Sería grande, saldría un día de su pueblo, y llenaría sus bolsillos de la plata fácil que imaginaba poseían los porteños. Tenía catorce años y ya sabía todo lo que un chico de las casillas podía saber. Dos días antes se había iniciado con una

servía para aplacar la sed de los sol-

dados.

Un Boxeador

Escuchó, allá abajo, el silbato de una locomotora. Observó el lento, el perezoso andar de un tren petrolero, arrastrándose como una oruga. Tal vez el maquinista que lo conducía era su padre. Tal vez él estaba allá abajo, con sus manos nervudas, de viejo, entre el calor y el resoplar de la locomotora. "No quiero ser como él", meditó Lucio. No quería llegar a viejo y conducir petroleros hacia Plaza Huincul ni beber con paciencia el vino amargo de la noche. No.

El miraba con ansia los camiones que iban a Buenos Aires. Soñaba con la ciudad en la que había casas más altas que las torres de petróleo y en donde las mujeres eran amables y dulces, no como aquellas del caserío del Bajo.

Desde las bardas podía verse el cementerio del pueblo. Por el camino, subía hacia él un camión, seguido por un sulky y un grupo de personas caminando. Los observó casi con rabia. No pensaba en la muerte sino en lo estúpido de morir en el mismo pueblo en que se nace, sin haber visto antes la ciudad. Porque para Lucio la ciudad resumía todo su sueño. "Toda esa gente —meditó el chico— tendrá un día una corona de papel sobre una cruz de fierro". Y el viento a veces arran-

caba las coronas de papel y las hacía rodar entre piedras.

—Pero yo no...— dijo el muchacho sin saber expresar su certidumbre—. Yo no.

Pasó un camión y levantó una nube de polvo en el camino. Lucio lo vió alejarse.

Lentamente descendió por la barda. Bordeó el cuartel y después el caserío de las mujeres. Prosiguió andando hasta llegar a las casillas. Un tren petrolero se arrastraba hacia el sur.

Lucio creció, como el rastrojo. Se hizo áspero y fuerte, a semejanza de su padre. Pero sus manos no se parecían. Las del padre, duras, callosas, parecían abrirse para recibir cualquier esperanza. Habían acariciado la tierra y el cuerpo de la mujer, habían apretado las palancas ante un momento de peligro, se afanaban cuidando los dos árboles del fondo de la casilla, las plantas alineadas en el frente. Eran manos ásperas y sin embargo tiernas, viejas y vivas a la vez, como raíces.

Eran otras las manos de Lucio. Fuertes, sí, pero sin gastar, sin que la tierra o el sol o los ácidos dejaran su marca, como en las manos de su padre.

—¿No tomás vino? —preguntó el padre.

—Sí —contestó Lucio, y extendió el vaso.

El maquinista mojaba el pan en el vino. Todo lo hacía con calma, como si deseara gozar cada cosa, por pequeña que fuera, con una extrema solicitud. Le gustaba beber con sus amigos, jugar con ellos un partido de naipes, y charlar evocando la época en que recién se tendían los rieles por aquella zona, cuando él era un muchacho y apenas ganaba unos centavos por día.

—Eran tiempos duros, aquéllos —comentaba.

Pero Lucio bebía en silencio.

—Tiempos en los que para defender tu jornal te jugabas la vida.
—Bueno, también ahora los tiempos son duros —proseguía monologando—, pero entonces uno no sabía si iba a volver entero a su casa...

Con rencor, Lucio lo interrumpía:

—Eso ya me lo contaste.

—Debe de ser porque estoy viejo. Los viejos siempre contamos las mismas cosas, ¿no es cierto?

No sé lo que cuentan los viejos
 respondía Lucio, rencoroso. No sé nada de eso.

El viejo mojaba el pan en el vino y sonreía. Trataba de comprender el resentimiento de Lucio, buscaba en su cabeza algún pensamiento que pudiera explicarlo. Pero su cabeza estaba llena de recuerdos y en ella Lucio no era ese muchachón que tenía frente a él, sino un chico de cabellos rebeldes corriendo por las bardas.

Lucio dejó el vaso de vino sobre la mesa.

—Tengo que salir —dijo mientras se levantaba—; hasta mañana, viejo.

El hombre lo vió alejarse, perderse del otro lado de la calle de tierra, en el caserío de las mujeres. Se quedó solo con sus pensamientos. Estaha acostumbrado a eso, a vivirse pensando. En otra época aquello le hubiera parecido un lujo. Pero ahora, cerca de los setenta años, y mientras su mujer trajinaba en la cocina, los recuerdos eran como una diversión: como si uno se sentara solo en un cine v se viera en las imágenes de su propia existencia. Nunca hablaba de eso con nadie, salvo con Luiggi, al que había conocido hacía muchos años, tantos que no los recordaba.

-¿Y Lucio? - preguntó la mujer, que llegaba de la cocina.

—Salió a dar un paseo —contestó el hombre, con una sonrisa.

La mujer meneó la cabeza, mientras limpiaba sus manos en el delantal; volvió a la cocina para proseguir con su trabajo.

El viejo mojó el pan en el vino. Afuera se escuchó, estridente, el silbato de un tren de pasajeros.

Dos soldados y un sargento esperaban en el patio de tierra. Lucio los miró, provocándolos. Pero los otros no iban allí en busca de pelea, sino de mujeres. Cuando Lucio entró en la habitación de la rubia, uno de los soldados comentó: "guapo, el hombre" y los otros rieron. Lucio no pudo escuchar sus risas. Como todas las noches trataba de ahogar ese nada que era, en el abrazo de la rubia. Y como todas las noches sentía lo inútil de ese acto, la orfandad

que advertía entre las palabras y los besos de la rubia. A veces, la mujer, sentada en la cama, le hablaba de Buenos Aires. Pero no era la ciudad que él había soñado de chico. Entonces se atemorizaba, como el supersticioso que ve en el camino una señal de la mala suerte.

—Acá tenés casa… y me tenés a mí —decía la rubia, riéndose.

Invariablemente él contestaba con un insulto.

—Sos un chico, vos —lo provocaba la mujer.

Y él tenía ganas de pegarle. Pero sus manos fuertes, inútiles, buscaban el cuerpo de la mujer, la única manera de olvidar.

Lucio frecuentaba las noches largas de las mujeres de la orilla. No tenía amigos, salvo los ocasionales compañeros de un partido de monte. Despreciaba a los peones de las vías—como él los llamaba— y a aquellos otros que iban a trabajar a la cosecha. Pero su enemigo preferido era Pablo, el maquinista que leía libros y buscaba una razón para sobrellevar a su existencia. Varias veces trató de provocarlo con su mujer.

Un día Pablo lo paró junto al desvío. Y lenta, pacientemente comenzó a hablarle, mientras lo aferraba con sus dos manazas por los hombros.

—Te perdés solo, Lucio —le decía—. Mi mujer y yo somos gente tranquila... como todos. Pero no jugués conmigo. No te voy a dejar.

Lucio se zafó, insultándolo.

—Vení, Lucio —llamó, Pablo, con serenidad.

Lucio tuvo ganas de pegar. Pero no tenía razón. Además, sin saber porqué, Pablo lo avergonzaba de su propia violencia. ¿Por qué hablaba así? Pablo seguramente sacaba esas palabras de sus malditos libros. Quería embrollarlo ese cochino político de las vías. No podía pegarle y sin embargo las manos ardían de ganas.

—Dejame, Pablo. A todos ustedes los conozco bien. Me tienen bronca, ustedes.

—No, no es verdad —dijo el hombre con calma.

Pero Lucio quería insultar, vengarse de la serenidad de Pablo, "ese pobre piojoso" que creía saberlo todo. Entonces, con la risa ladina que servía para defenderlo como sus dos manos, calumnió:

-Mejor que cuidés a tu mujer.

—Te tengo lástima —lo interrumpió el maquinista—, te tengo lástima, nomás.

Entonces pegó. Una, dos, tres veces. Pablo contestó con un puñetazo. Pero su rostro sangraba. Lucio volvió a golpear, esta vez en el estómamago. El maquinista cayó junto a las vías. Trató de incorporarse. Pero Lucio volvió a pegar. Veía las bardas, las luces rojas del caserío, el pueblo que giraba ante sus ojos. Desde lejos, llegaba la música de una kermesse.

Salió al camino, el corazón agitado como un animal loco dentro de su pecho. Andaba como después de

una borrachera, sin entender claramente por qué estaba allí, lleno de miedo y de odio, y con el barro pegajoso en la cara. Había tropezado y caído en el camino. Se había levantado, atontado por las sensaciones que acababa de vivir, por ese mundo miserable que tenían que pisar sus zapatos. Comprendió que huía de Pablo y de su padre y de los besos de la rubia y de los flojos que iban a trabajar a la cosecha. El no tenía nada que ver con ellos. Que lo dejaran tranquilo. Eso, que lo dejaran tranquilo con sus asquerosos discursos sobre lo que debe o no debe hacer uno en la vida. Tenía dieciocho años y sabía perfectamente lo que debía hacer. Estaba cansado de sermones. Caminó, corrió, hablando solo e insultando. Se avergonzó al descubrir que ahora tenía ganas de llorar.

Atravesó el puente de hierro, sobre el río. Ya hacía rato que dejara atrás las últimas casas del pueblo. También quedaron atrás las chacras, desde donde se escuchaba el ladrido vigilante de los perros. Ahora, sobre el puente, podía respirar tranquilo el aire de la noche. Pasó una mano por la boca y notó que sangraba. La limpió con el pañuelo, observando el río que murmuraba allá abajo, lento y untuoso. Intentó divisar el pueblo en la oscuridad. Y sintió con alegría la certeza de que ya no volvería a él. Buscó, en los bolsillos, el atado de cigarrillos. Comenzó a fumar, aspirando con ansia. No pasaba ningún camión. Decidió esperar

lo, sentado a un costado del camino. Entre tanto, pondría en orden sus ideas. Sobre el puente brillaba la luna inmensa y apacible.

Pero la tierra y el río que tenía a sus pies parecían extraños, separados de sus fugaces pensamientos. Tenía algún dinero en el bolsillo. Y entonces advirtió que de ahora en adelante tendría que ganarse la vida. Haría changas, se dijo, igual que antes. Pero ya no podría volver a la casilla, donde tenía el techo y la comida segura. Se desconcertó un poco al comprenderlo. Estaba nervioso y hubiera deseado golpear a un hombre o acostarse con la rubia para tranquilizarse. Se calmó, al ver las luces de un buscahuellas en el camino.

El camión frenó a diez metros de Lucio. En la cabina iban dos hombres, y el de la campera de cuero le informó que sólo podían llevarlo hasta el pueblo vecino.

-Está bien -aceptó Lucio.

Se sentó entre el chofer y el hombre de la campera. El camionero lo interrogó en silencio.

—Tuve una pelea... —informó Lucio—, por una hembra —agrego.

El camionero sonrió, sin interesarse por el relato del muchacho. Había levantado a mucha gente en el camino. No podía recordar todas sus historias. Miró el rostro asustado del muchacho. Le pareció el de un pobre diablo. Comenzó a silbar, los ojos fijos en la ruta.

Se adormeció en el olor a cuero de la cabina. Entonces vió a su pa-

dre mojando el pan en el vino y hablando de los viejos tiempos. Volvió a ver las calles de tierra de su pueblo y a la rubia sentada en la cama, hablándole de Buenos Aires. Se despertó cuando el camión dobló una curva, cuando un haz de luz besó los álamos de una chacra, para hundirse después en el camino. Entonces recordó el día en que besó a Marisa, junto a la acequia. Aquello era un juego. No tendrían diez años. Marisa había crecido, era la mujer de Pablo, ese cochino discurseador de las vías. Y eso era así, aunque él escupiera sobre su recuerdo, aunque doblara a Pablo de un puñetazo en el estómago. Con un rezongo, se durmió.

Dos horas después el camión frenó ante una estación de servicio. El camionero, zamarreándolo, lo despertó:

—Bueno, pibe, tenés que bajar —le dijo con un tono que a Lucio le pareció de burla—; buscate una linda cama y no te andés peleando por ahí...

—Gracias —rezongó el muchacho. Pero ante él sólo veía oscuridad.

Alguien le encontró un oficio. Era un polaco al que todos llamaban El Nene, seguramente por su cuerpo desmesurado o por el rostro infantil, lampiño, surgiendo cómicamente por encima de su cuerpo de gigante. El polaco encontró a Lucio pidiendo plata en un pueblo vecino. Tasó su físico en unos pocos pesos que se dispuso a arriesgar. Y Lucio

aprendió a golpear a la gente entre las cuerdas de un ring. Le fué dificil aprender. Pero poco a poco llegó a administrar sus fuerzas, a salir entero de cinco a seis rounds de combate. El polaco —un ex viajante que ahora se ocupaba del negocio del box— le dijo que lo quería como un hijo, pero que tenía que progresar para no quedarse en la calle.

-Está bien -admitió Lucio.

Y golpeó con furia, con paciencia, la bolsa de arena.

—Ya va mejor —admitió el polaco.

Pero todavía tenía que ganar en agilidad. Sus piernas, acostumbradas a correr por las bardas o a demorarse en la molicie de alguna larga siesta con la mujer, no le respondían. Y en el gimnasio del club los hombres del polaco aprovechaban esa deficiencia, lo apabullaban con sus golpes. Le era difícil reconocer que hasta para pegar un buen golpe era necesario pensar. No, no bastaban sus duras manos cayendo sobre los cuerpos de los otros. Pensar... pensar... Alcanzar a ese hombre que está frente a uno y que de pronto desaparece, esquivando, moviéndose como un enjambre de frenéticas moscas en torno de uno, hasta golpear. Pero algo se obstinaba en él, algo, una oscura fuerza que no sabía nombrar pero que existía en ese cuerpo joven que era el suyo y que parecía agrandarse a cada golpe. El polaco decía:

—Es guapo, tiene que aprender, pero es guapo. Y él sonreía, satisfecho, debajo del sudor. Entonces se atrevía a preguntar:

-¿Cuándo peleo en Buenos Aires?

El polaco reía:

-Todavía no; estás muy "verde"

Hacía dos años que vagaba por las provincias, siguiendo al ex-via jante, peleando por los clubes. Cada vez sus manos eran más expertas sus piernas más ágiles. En la última pelea había derrotado a un ex campeón, un hombre de casi cuarenta años, torpe y blando, a quien el polaco le dió doscientos pesos. El hombre había sonreído agradecido, casi servil. Pero después, en la calle, le dijo a Lucio:

—Deje esto, aprenda un oficio, hágame caso.

-¿Por qué? Yo quiero pelear en Buenos Aires.

El hombre se encogió de hombros. Luego se rió en la cara de Lucio, y agregó, tuteándolo:

—Perdoname. Sos demasiado zonzo. No podés comprender.

-¿Qué es lo que no puedo entender? —gritó Lucio, tomándolo de las solapas.

—Nada —contestó el otro—. Y ahora soltame. Ya me golpeaste bastante en el ring.

Lo soltó, sin saber lo que hacía. El otro se fué silbando, las manos en los bolsillos.

-¿Qué te dijo? —lo interrogó el polaco.

ción del hotel no podía pensar en otra cosa. En la cama vecina, Morales -otro boxeador errante, como él-roncaba, ruidoso y feliz. Las palabras del ex campeón molestaban, ardían como la picadura de un tábano. No tenía un oficio. Debía esmerarse para que el polaco lo llevara a Buenos Aires. Entonces, su rencor buscó la lejana, la abominable imagen de Pablo, que esa noche estaría con Marisa. El tenía un oficio, lo mismo que su padre. No podía dormir. De afuera llegaba la estúpida música de la banda de un circo. Miró el reloj: no eran aún las diez de la noche. Pensó en levantarse, en recorrer las calles del pueblo. Pero temió encontrarse con el polaco. "Hay que dormir bien", aconsejaba. Dormir. No era eso lo que deseaba en ese instante. Observó a Morales con envidia. Su compañero tenía una noche sin sueños. "Un oficio, un oficio", repitió automáticamente el boxeador. Tal vez se había equivocado. Pero no quiso reconocerlo. Hubiera sido como darle la razón a Pablo, doblado de un solo golpe sobre las vías. No. Él llegaría a Buenos Aires. Estaba seguro. Y una noche, pronto, escucharía el griterio de las gentes que se apiñaban en el estadio inmenso para animar a los dos hombres que se pegaban en el ring. Cercana, burlona, se escuchó otra vez la música del circo. Tenía ganas de fumar. Pero hacía tiempo que había abandonado el vicio, por indicación del polaco "De-

Pero aquella noche en la habita-

je esto. Aprenda un oficio. Hágame caso". Debía ser algo muy feo llegar a viejo y que a uno lo golpeara un mocoso. Él era joven, muy joven todavía. ¿Para qué preocuparse? Pero no podía dormir y un gusto ácido le llenaba la boca. Quiso maldecir. Pero ¿a quién? Poco a poco aflojó la tensión. Ahora veía a un chico corriendo por las bardas. Era él, sin duda. Lo veía cada vez más cerca, más cerca, hasta que se durmió.

A la mañana siguiente tomaron el tren que los llevaba hacia Tandil. Lucio tenía que pelear con un mendocino, hombre experto y mañero, un ex-pupilo del polaco. "Es tu oportunidad", le habían dicho. Y él no pensaba en el mendocino, sino en la oportunidad que significaba para él. Concentrado, pero con una secreta alegría, veía el campo que corría detrás de la ventanilla del tren. Miró a dos chicos con guardapolvos blancos, que iban a caballo, hacia la escuela. Recordó entonces aquellos años en que su padre lo obligaba a estudiar. Blasfemó al recordar que nunca podía contestar bien a las preguntas de su viejo. El maestro decía que no tenía cabeza, eso era todo. Sino hubiera llegado a ser telegrafista o algo así. Pero pronto dejó de torturarse con los recuerdos. Detrás de las ventanillas el campo era verde y apacible. No se parecía a su tierra. Ni médanos, ni pedregales, ni ese maldito viento que soplaba sobre las casillas. Daba gusto vivir

ahí, en la tierra verde y negra, con sus animales, sus molinos, sus casas. Escuchó al polaco que hablaba con un viajante y a Morales riéndose con una mujer gorda, en el último asiento del vagón. Sacó del bolsillo la carta que esa noche enviaría a su casa. Miró su letra despareja, infantil, que dos días después lecrían los viejos en la casilla. Su madre le decía que volviera. Sí, él lo haría, pero sólo después de triunfar en Buenos Aires. Torpe, pacientemente, se lo había jurado a sí mismo. Y no podía resistir. Ya se lo demostraría al mendocino, a pesar de sus mañas. Y al polaco. Fijo en su pensamiento, vió deslizarse al campo del otro lado de las vías. Por fin divisó unas sierras azuladas en el atardecer...

Tuvo que pelear muy duro con el mendocino. El hombre parecía conocer cada una de sus flaquezas, y él sentía sus golpes, lo veía danzar frente a los ojos, esquivando, volviendo otra vez al ataque, la izquierda buscando el rostro ceñudo y concentrado, la derecha recogida sobre el mentón y saliendo de pronto con toda violencia, antes de que los nervios llevaran la orden de retroceder o girar hacia un lado u otro; y él debía mantenerse en pie, asimilar el castigo, buscar la media distancia en donde podía aplicar un golpe certero, ese que haría retroceder al mendocino, para después seguirlo, buscarlo una vez más, insistir allí, sobre la ceja abierta, pero cubrirse, acordarse de la voz del polaco, su adver-

tencia sobre ese mendocino sucio mañoso que ahora se venía al cuen po a cuerpo, trabando, golpeando después con la cabeza, empujándolo sobre las cuerdas, para golpear alli, dura, intensamente, hasta que sona. ba el gong. Y otra vez las palabras del polaco en el rincón, y la rechifla de los muchachos de la tribuna, y el mendocino que resoplaba a él, que se adelantaba, enmarañado, sucio. sacando un golpe imprevisto, y el co. razón que bombeaba con fuerza, lo mismo que aquella vez cuando besó a Marisa, junto a las acequias. Contestó el golpe. El mendocino retrocedió, jadeante. Entonces Lucio lo cruzó, vió el miedo en los ojos del otro o sólo el estupor, y su cuerpo giró, las piernas le respondían y el griterío del estadio fué un solo ruido, áspero y lejano, rozándole las orejas. Pero el otro no estaba vencido, todavía no, quería jugarse el resto frente a él, que tenía que llegar a Buenos Aires. Pero ya lo había medido y la derecha salió limpia, segura, y vió cómo el hombre se doblaba, hasta besar la lona. El árbitro comenzó la cuenta. El otro tanteó con un guante las sogas que oscilaban frente a él. Logró incorporarse, penosamente, atontado todavía por los golpes de Lucio. Una incontenible hombria o una irreflexiva voluntad debía sostenerlo. Lucio lo intuyó así. Lo que siguió fué demasiado cruel. Pero ahora Lucio sabía que era boxeador. Ya podía ir a pelear a Buenos Aires. Escuchó los gritos y los aplausos de la gente.

Con una mujer anduvo un rato por el Calvario. Era una buena muchacha, parecida a la rubia, y él se sentía muy feliz por haber realizado el amor con una chica tan buena y tolerante. Además, ese paseo luego de hacer el amor, le parecía algo fuera de lo común, uno de los pocos sucesos amables de su vida. Subieron por el sendero que imitaba la Vía Crucis, flanqueado por esculturas de la Pasión.

Aquella noche, en Tandil, alguien le propuso venir a Buenos Aires. El ex-viajante protestó, le dijo que lo quería como un hijo. Estaban en el boliche, cerca del Calvario. En la otra mesa, algunos canteristas hablaban del sindicato, y el polaco se molestaba al escuchar esas voces que lo distraían del negocio. Lucio sólo pensaba en la ciudad y en la muchacha con la que había realizado el amor. El otro, el hombre que confiaba en la habilidad de Lucio, jugaba con el anillo de piedra negra que adornaba su mano de ex-boxeador.

-¿Y? -dijo.

—No sé —contestó el polaco—. El muchacho está bien, puede hacer carrera...

—¿Lo larga, entonces? —preguntó el otro, que no gustaba de los preámbulos.

—La verdad —mintió el ex viajante—, estoy encariñado con el chico.

El otro aventuró una cifra.

Durante diez minutos regatearon

el precio de Lucio. Al fin, el polaco aceptó.

—Que tengas suerte —le dijo al despedirse. Y en ese momento hasta él mismo creyó que estaba un poco emocionado.

En el tren, Lucio trató de poner en orden sus pensamientos. Eran demasiado intensas las emociones vividas en el día anterior. De pronto todo se tornaba claro para él: iba a Buenos Aires a triunfar, iba a vengar su soledad, su furia, todas y cada una de las pequeñas humillaciones de su vida. Detrás de las ventanillas se deslizaba el campo, siempre igual, los andenes de una y otra estación, la molicie de los días iguales. A la hora de la siesta se durmió. Soñó con la muchacha y con las figuras del Calvario.

... Al fin veía a Buenos Aires. El tren ya atravesaba el puente, dejaba atrás el círculo del estadio de fútbol, las chimeneas de las fábricas, los carteles enormes sobre las azoteas. Abajo, unos lanchones flotaban en el riacho sucio. Se encendían las primeras luces del anochecer. Entraban bajo una bóveda de hierros y de vidrio, a la estación donde millares de hombres comenzaban tal vez una aventura. También Lucio.

El punching-ball oscilaba, tambaleante, ante los golpes de Lucio. El hombre de la flor en el ojal observaba sus progresos.

El pibe está bien dijo un pe-

riodista deportivo—. Unos meses más y no lo para nadie.

Lucio finteaba ahora ante su propia imagen, frente a un espejo. Dos muchachitos se golpeaban en el ring. Más allá, otro hacía flexiones. El gimnasio estaba en plena actividad. Los hombres se movían, rítmicos y sudorosos, ante los managers bien vestidos y los cronistas de algún diario.

—Tiene pasta de campeón —dijo el periodista señalando a Lucio. Lo había visto trabajar y él, según decía, tenía un ojo clínico.

El hombre de la flor en el ojal sonrió, complacido. Aquél era su último descubrimiento.

-Es guapo; tiene corazón -explicó.

El pagaba por corazones semejantes.

Lucio tomó una toalla y salió. Olía el cuero y la transpiración del gimnasio. Lo único que deseaba era darse una ducha y salir a la calle, Escuchó, al pasar, la voz del periodista deportivo que decía:

—A este pibe hay que darle una oportunidad.

Casi sintió orgullo. Aquellas palabras le hacían olvidar un pasado oscuro, simple, como el de todos. Aquellas palabras lo protegían de la vida. Estaba seguro de que ahora tendría su oportunidad. Que otros se pudrieran junto a las vías. Que otros se deslomaran en la cosecha. Y que Pablo se quedara con su linda mujer, su sopa de pobres y los libros que complicaban la existen-

cia. La ducha lo refrescó. El agua caía como un bálsamo sobre su cuerpo cansado y las pocas, pero tenaces ideas que lo perturbaban en ese día de sol.

Salió del gimnasio, junto al bo. xeador negro, cubano, alto y nervu. do, que a veces le hablaba de su patria, que caminaba bamboleándose, como los marineros. El negro era un muchacho inteligente, poco golpeado. Siempre hablaba de Cuba, con su voz musical, abriendo sus grandes manos como si fuera a tocar su isla. Cruzaron la calle, al igual que otros muchachos que comenzaban los entrenamientos, con aquellos hombres que llevaban sus bolsas de deportistas y desaparecían en la boca del subte. Se fué el cubano y Lucio quedó solo, en la ciudad. Casi feliz se encaminó hacia la pensión. Lucio vivía en una de esas pensicnes que rodean al Luna Park, poblada de provincianos, artistas de varietés, cantores folklóricos y boxeadores. También allí vivía la mantenida de su manager, pero sola, en una salita que daba a la calle. Desde la terraza de la pensión, podía observarse, al anochecer, las luces de los juegos del Parque Retiro, la torre de los Ingleses, y, más cerca, los mástiles de los barcos, cuyas sirenas entristecían al otoño. A veces, Lucio, desde la terraza, miraba la ciudad. La sentía cercana, palpable, como una mujer. Entonces se recordaba a sí mismo, al chico que corría por las bardas y que no quería morir en su pueblo. Pero después, al

regresar a la habitación que compartía con otro boxeador, borroneaba una carta a sus padres, temiendo que la soledad creciera de esas paredes húmedas y viejas de la pensión, de su corazón lleno de ansiedad. Porque estaba solo, como el cubano, igual que los otros muchachos que venían a conquistar a Buenos Aires. Con su letra infantil, dura y redonda, escribió la carta.

Esa noche, María lo invitó a su habitación. Tal vez porque sentía, como Lucio, la soledad de la ciudad. También ella, como el muchacho, venía de un pueblo demasiado pequeño para la ambición, de las calles de tierra y los andenes que siempre parecen una invitación a la aventura.

María esperaba la llegada de Lucio. Sus ojos recorrían la habitación estrecha, el empapelado de las paredes que la humedad se encargaba de destruir. Escuchaba el gotear monótono de una canilla. La mano de la mujer caía perezosa sobre el periódico abierto en la crónica policial. Recostada en la cama, en combinación, tarareaba una canción de moda, observaba las uñas pintadas de sus pies. Era una mujer joven, casi hermosa. Sin embargo, algo de ella estaba marchito, como la podredumbre en una planta joven. La colcha floreada, doblada en dos sobre una silla, mostraba sus colores pobres, apagados por el uso. Sobre la pared, estaba la fotografía tomada durante las vacaciones, en las sierras de Córdoba.

María se incorporó, extendió un brazo hacia la mesa de luz, en donde estaban los cigarrillos. Su cuerpo de animal joven volvió a caer en la cama. Mientras fumaba se sintió liviana, desprendida de ese cuarto que olía a naftalina y a humedad, lejos de ese olor a viejo del empapelado y los muebles panzones. Tocó, riéndose, el vientre del angelito de la cama. Sobre la silla vió a la muñeca con los brazos en alto, que decía mamá. Era extraño: aquel juguete era lo único que le pertenecía.

Gustaba, casi voluptuosamente, de aquellos minutos que la separaban de Lucio, del abrazo que ella podía imaginar. Se había encariñado con ese muchacho un poco torpe, que, "con toda el alma", deseaba triunfar. El trataba de aferrarse a esa posibilidad de cariño. Escuchó el ruido del picaporte. Desde allí sólo vió la sombra del hombre, agrandada desmesuradamente por la luz. Corrió hacia Lucio y lo abrazó, agitada más por el pensamiento que por el deseo. El hombre que la acariciaba no contestó a las palabras de la mujer. Se desplomó, sin ruido. Sobre una silla, la muñeca, con los brazos en alto, miraba a los amantes.

—Vos me vas a querer, ¿no es cierto? —le dijo a la mujer.

Ella se rió.

—Claro, chiquito. Te voy a querer siempre.

-No te rías, no me gusta que te rías de mí.

-¿Qué? ¿Me vas a pegar?

-No, a vos no.

Ella lo acercó hacia sí, adivinando la orfandad de su amigo.

—A veces tengo miedo, ¿sabés?
—dijo el boxeador—, miedo de que se me tuerza la suerte. No me gustaría volver al pueblo como un ciruja.

-No vas a volver. Te vas a quedar siempre aquí, conmigo, en Buenos Aires.

Él la abrazó. Le dijo:

—Sos buena, vos. Sos lo único que tengo en el mundo.

La luz del día golpeaba en el espejo del ropero, en la cama en desorden. Lucio miraba a la mujer con curiosidad y el temor de un chico. "Tendría que llevarla conmigo -pensó-. Entonces todo sería diferente." Tomó el atado de cigarrillos de la mesa de luz. Saboreó el tabaco, el humo del cigarrillo y ese olor de mujer que se desprendía de la piel y los vestidos de su amiga. Pero otra vez la soledad lo zamarreó por dentro, otra vez se vió junto a la acequia, con Marisa; recuperó su imagen de pureza. "Cochina vida", meditó.

Se presentó con éxito en algunas preliminares. Le gustaba el estadio gigantesco con los millares de hombres que silbaban o aplaudían en las tribunas. Los fotógrafos todavía no gastaban sus placas con él. Pero ya lo harían, estaba seguro de ello. Por eso salía a combatir sin miedo, buscando al adversario, ablandándolo a fuerza de golpes que ya sabía calcular. Sus piernas abora le res-

pondían, su juego de cintura era bastante bueno para esquivar los embates de los otros, y él golpeaba sin apresurarse, con seguridad, mor. diendo el dolor como los guapos, asimilando y respondiendo con idéntica furia. Y al volver al rincón es cuchaba atentamente las explicacio. nes, cumplía órdenes e improvisaba a la vez de acuerdo a las circuns. tancias, como el día en que un entrerriano lo enfurecía con sus mañas, hasta que lo encontró, hasta que pudo golpearlo al acortar distancias, viendo frente a él la figura que oscilaba, y que se detenía, de pronto, ajena de voluntad, y en la que él golpeaba una y otra vez, hasta quebrarla. Siempre ocurría así: al transcurrir las primeras vueltas, comenzaba a sentir la embriaguez de la lucha; y era todo ebriedad, pero con un pensamiento desprendido de las cosas, como el de los borrachos, y a la vez de acuerdo con las circunsaquí, exigirlo, pegar, cansarlo". Después, en el camarín, las cosas volvían a su sitio. Los músculos se relajaban y una gran modorra lo envolvía, como en las tardes de la siesta, allá, en su pueblo.

Pero él no quería pelear con el cubano. Todavía no estaba preparado para eso. Se lo dijeron una semana antes. Y tuvo que aceptar. De lo contrario, no le darían los pesos que gastaba en la pensión. Conocía bien la fuerza del cubano. Y esa agilidad de bailarín del negro y la rapidez con que lanzaba sus golpes, antes de que uno se pudiera cubrir.

No, no era justo lo que hacían con él. Pero ya los fotógrafos registraban su imagen, junto al negro. Escuchó, desganado, las palabras del árbitro. Cuando sonó el gong fué en busca del cubano, lo apuró con sus golpes. No debia dejar que se alejara. En la distancia el negro lo vencería, tenía más recursos, sabía más. Trabó. Pero al separarse sintió un golpe neto, en el estómago. El otro lo cruzó con un golpe y él retrocedió, tambaleándose. Pero, no, no era justo lo que hacían con él. Y ese roñoso negro que hablaba de su isla parecía reírse, alli, cerca suyo. "¿Por qué se rie de mí?" También Pablo, y el polaco, y su padre y Marisa y todos se reían de él. Tal vez estaba llorando frente al otro. Entonces golpeó. La izquierda encontró el plexo del otro y la derecha volvió a golpear el mismo sitio. Marró un golpe. Y otro. El negro bailaba frente suyo. Parecía reir. Iba a golpear, cuando sonó el gong. Otra vez estaba frente a él. "Voy a jugarme entero", pensó. De prolongar la lucha, ganaría el cubano. Acortó la distancia. Se mordió, porque le había asestado una derecha y ahora lo aturdía con golpes rápidos, sobre la cara. Pero se acercaba. "Si lo alcanzo" ... Y no importaba el dolor que ya sentía por dentro, ni la cara manchada de sangre. "Tengo que alcanzarlo". Trabó. Encontró el rostro del negro. Una, dos veces. Volvió a trabar. Y su izquierda alcanzó el plexo del otro. La réplica fué dura, sangrienta. Pero Lucio no quería retroceder; al con-

trario, llevaba al otro sobre las cuerdas y lo castigaba firme, implacablemente. Sonó el gong. No, no volvería a su pueblo. No quería ver a Marisa, ni a Pablo, ni a la rubia que se acostaba con los soldados. Respiraba con dificultad. En el otro rincón, el negro esperaba con tranquilidad. Estaba entero. Salió a buscarlo, pero el otro se agazapó, cerró la guardia, y a los primeros amagos, contragolpeó con fuerza. Lucio lanzó un gancho que encontró a su rival. Lo vió retroceder, agazapado, pero, de pronto, reaccionó ante el estupor de Lucio, volvió a colocar sus guantes sobre la ceja abierta de Lucio, que manaba, encegueciéndolo. Debía estar muy cerca, porque sus golpes eran cortos, duros, en los flancos. El contestaba en igual forma, adivinando, más que viendo, a su rival. Escuchaba el griterio de las tribunas. De pronto, mientras golpeaba y sufría el castigo del otro, creyó escuchar la voz del periodista que decía: "Es guapo, el pibe". Pero no. Sólo se escuchaba el griterío de las tribunas. Fuerte, cada vez más alto, como el silbato de los trenes, en su pueblo.

Merodeaba por los cafés cercanos al Luna Park. Después de la derrota, nadie quería ocuparse de él. Lo encontraban demasiado blando, inútil. Tal vez fuera así; es posible que hubiera perdido las pocas condiciones que tenía. De todos modos él quería recuperar esa oportunidad que se le había escapado de las ma-

nos. Seguía concurriendo al estadio, se mantenía en forma y hasta conseguía alguna que otra pelea en un pueblo bonaerense. Pero aquello ni alcanzaba para pagar la pensión. Su amiga lo ayudaba con algo, pero Lucio se avergonzaba de recibir aquel dinero. Su compañero de pieza, un ex boxeador, changueaba en el puerto. Otro trabajaba de peón en un estadio de fútbol. Y él mismo compraba sus cigarrillos (ahora fumaba sin cuidarse) en el quiosco de un ex boxeador negro, un cubano de la década del 20. También conocía al ex campeón que vendía baratijas por aquella zona, un viejo judío que recorría los restaurantes y los bares. A todos ellos los conocía el manager de la flor en el ojal. A Lucio, probablemente, ya lo había alvidado.

-Volvé a tu pueblo -le dijo su compañero de pieza-, todavía sos joven. Podés empezar de nuevo.

-No, no quiero -rechazó el muchacho, con rencor.

-Yo no pude ir a la escuela -continuó el otro-. Te juro que me hubiera gustado ir. Ahora no me tirarían como si fuera una basura.

-No hablés, no me interesa tu charla -lo interrumpió Lucio.

-Me hubiera gustado

-No hablés, te digo. -Pero si es la verdad.

Cuando bajó, los chicos de las casillas corrían junto a los trenes. En el andén, como siempre, estaban las muchachas que esperaban la llegada de cualquier forastero. Cruzó la calle de tierra, el terraplén, y vió las casillas de los ferroviarios, que estaban detrás del alambrado, a la orilla del pueblo. La puerta de su casa estaba abierta. Dudó un momento antes de entrar. Pensó que tenía que hacerse perdonar por Pablo, por cada una de las gentes que había abandonado. Es posible que lo admitieran como peón en los ferrocarriles. O tal vez no, tal vez sería mejor ir a trabajar en la cosecha. En fin, ya se vería. Aunque, es claro, nada mejor que ser camionero, e ir por la ruta, bajo los altos cielos estrellados. Ya se vería, ya se vería. Escuchó, cercano, el silbato de una locomotora. Cuando entró, su padre mojaba el pan en el vino. El viejo lo besó en la cara, marcada por los golpes.

-¿No tomás vino? - preguntó el viejo.

-Sí -contestó Lucio, y extendió el vaso.

Era un atardecer y el pueblo se empequeñecía en la distancia.

L agente número 419 del servi-E cio de inteligencia, consultó su reloj. Eran casi las cinco de la tarde. Miró a su alrededor despreocupadamente, como quien no tiene nada que hacer y espera con paciencia y aburrimiento que transcurran las horas; en apariencia, no había nadie por las cercanías de lo que muchos años atrás habría sido tal vez un enorme monumento arquitectónico. Su despreocupada mirada circular le hizo comprobar que sólo le acompañaban las sombras frías y azules de los montones de escombros en aquella tarde del principio de la primavera. Sin embargo, no podía permitirse ni el más remoto riesgo. Con paso indiferente, dirigiendo de cuando en cuando la mirada hacia lo alto, y a ambos lados de las colosales dimensiones de las ruinas, pero no con mucho entusiasmo, pues no estaba permitido en esa época prestar una excesiva atención al pasado, dió una vuelta completa a la manzana devastada. Fuera de unos pocos transeúntes de paso apresurado, que escrutaban con mal disimulado temor el espacio, agobiados por sus trajes de protección contra las radiaciones atómicas, las calles estaban desiertas; el más próximo guardián con uniforme se divisaba a dos cuadras de allí, observando con atensus alrededores. Podía permitirse una sola vuelta a la manzana. Todo

parecía estar tranquilo y sin vigilancia cercana; ahora había que hacerlo. Se introdujo otra vez entre las ruinas; en un claro de ellas se llevó la mano izquierda a la altura del rostro, y manipuleando con los dedos, como si estuviera dándole cuerda a su reloj, apretó un minúsculo botoncito en la parte inferior de la caja, y murmuró rápidamente, sin mover los labios; "Agente 419, todo bien hasta las diecisiete. Efectuando plan de emergencia". Salió a la calle en línea recta, y continuó por las destrozadas veredas hacia su destino, unas pocas cuadras más allá, el centro de lo que había sido, hasta un par de años atrás, una de las ciudades más modernas y adelantadas del mundo. Ahora, el corazón de la ciudad y parte de su periferia, estaban convertidos en un gigantesco montón de más o menos ordenadas ruinas, pues, aunque los escombros no habían sido retirados ni removidos por falta de tiempo y brazos para hacerlo, ocupados todos en el esfuerzo de guerra, se habían abierto algunas calles y estrechos pasajes que conducían hasta aquel misterioso centro subterráneo donde se trataban a los espías de otras potencias y a los enemigos del régimen.

Tenía tantas posibilidades de triunfo como de fracaso. La verdad era que su tiempo de preparación fué demasiado corto; apenas un par de meses. Aun contando con todos

Archivo Histórico de Revistas Argais altededores Podía permitirse

los recursos de las ciencias físicas y psicológicas, aquello no bastaba para preparar a un hombre que debía introducirse en uno de los centros esenciales de una nación en guerra, que extremaba sus cuidados por la razón de encontrarse embarcada en una lucha de exterminio de la que participaban casi todos los países. Fué designado sin consulta previa, por tratarse de un agente especial preparado desde la infancia para las más peligrosas misiones. Un día llegó la orden; presentarse en el departamento de inteligencia exterior. Allí fué intensivamente aleccionado durante ocho semanas de pesadilla, luego, dos días completos de descanso, y por fin embarcarse en un submarino que lo dejó de noche en una costa solitaria, cercana a un gran puerto pesquero, vestido de pescador. Los primeros pasos no fueron difíciles, pero a medida que se aproximaba a la capital, donde debía realizar su especialísimo trabajo, aumentaron las dificultades. Por fin estaba allí, sólo que con la convicción de haber llegado un poco tarde, pues "el hombre" ya había desaparecido de escena, cosa que, por otra parte, estaba prevista. Debía aplicar entonces, el último plan de emergencia. Y allá iba, a introducirse en los terribles laberintos del tenebroso ministerio de seguridad de aquella ciudad sorprendida en el comienzo de la guerra por una bomba de hidrógeno.

Por primera vez en su vida podía recoger la experiencia directa de una ciudad asolada por la guerra atómica. Hasta entonces, sus estudios se habían nutrido en antiquisimas fotografías obtenidas en Nagasaki e Hiroshima, y sólo en esos últimos años, después de una pausa fecundamente larga para la ciencia, con las nuevas fotografías de las ciudades destruídas al comienzo de esa guerra por las pocas bombas dirigidas que lograron atravesar las defensas, consideradas equivocadamente como lo demostró el ataque por sorpresa, inexpugnables hasta entonces.

Era curioso que los hombres hubieran tardado tanto tiempo en desatar la guerra definitiva. Pero ya estaba hecho; desaparecerían las nueve décimas partes de la humanidad, y tal vez más, pues nadie podía preveer los resultados de las últimas armas cósmicas, en las que se trabajaba febrilmente. Se zanjarian para siempre, o siquiera por unos cuantos siglos, las diferencias sociales, políticas, económicas y religiosas que hasta entonces habían separado a los pueblos. Experimentó su acostumbrado cosquilleo de orgullo al pensar que su país era el que mejor parado saldría de la incalificable tragedia, pues era la única nación poderosa que había conseguido mantenerse al margen de la guerra mediante el desarrollo de una formidable estrategia diplomática, consistente en dar esperanzas a ambos bandos, en la intimidad de las cancillerías, sin decidirse en definitiva por ninguno, con lo que se había asegurado

el odio y el respeto de todos los contendientes. Quedaba la perspectiva de un mundo que, aún destrozado y poblado por monstruos enloquecidos por las radiaciones, les pertenecería por entero. Así las cosas hasta que llegaron a las altas autoridades de la nación neutral, vagos rumores respecto a un hombre extraño que recorría las ciudades en ruinas de uno de los países más castigados por la guerra atómica. El conocimiento de esos rumores significaba en realidad una gran efervescencia dentro del país donde se producían, y era necesario conocer todos los pormenores para depurar las consiguientes conclusiones y estar al tanto de cualquier golpe político dentro y fuera de dicho estado. Su cosquilleo de orgullo se transformó en un firme estremecimiento interior de placer al pensar que entre tantos hombres del servicio de inteligencia lo habían elegido a él para realizar esa dificilísima misión. Sin duda estaba fresco en el recuerdo de los jefes -y estampado para siempre en su ficha personal— la habilidad que desplegó para descubrir al fin al agente secreto de otra nación que actuaba nada menos que en el mismo ministerio de inteligencia, y a todas las ramificaciones de la red de espionaje mediante el empleo de largas sesiones de sutilísimas torturas que terminaron por doblegar la resistencia consciente de aquel agente extranjero tan desventurado. Desventurado, no por los días de tortura que debió soportar, sino porque fuera descu-

bierto prematuramente, haciendo fracasar el plan de su país. De pronto, al penetrar en la zona prohibida de las ruinas, la vista del primer cuerpo de guardia que le salió al paso lo volvió a la realidad. Con un gesto indiferente y el rostro imperturbable, mostró el documento que lo acreditaba como agente de una potencia amiga, ya debidamente controlado y aprobado por el ministerio de seguridad de la nación donde se encontraba. Lo saludaron rigidamente y él continuó su camino.

No tuvo inconvenientes para atravesar las otras dos barreras. Por fin llegó a la boca de los subterráneos. Una guardia especial lo condujo hasta las profundidades desde donde debían acompañarlo otros hombres, pues la operación de ese día era secreta y sólo estaban al tanto de ella los residentes internos de ese mundo silencioso y húmedo, en el que se pronunciaban nada más que las palabras indispensables. El jefe de la sección lo escrutó fríamente, mirándolo de arriba a abajo durante un largo minuto. También estudió con escrupulosidad ponderable su documento, aunque ya apareciera visado, en una perfecta falsificación. Luego lo dejó ir, haciéndolo acompañar por uno de los guardias que esperaban inmóviles en la antesala. Mientras se alejaban por los interminables corredores, el agente 419 pensó que con sólo hacer una llamada telefónica hubiera averiguado la verdad en menos de diez minutos, pero no lo había hecho por anira.com.ai

ese temeroso respeto hacia los superiores, que lo exigían todo, tratando de ser molestados lo menos posible. Al final del corredor, su acompañante lo dejó a cargo de otro guardián. Este parecía mucho más frío y seguro de sí mismo. A medida que aumentaba la profundidad parecía acrecentarse la autoridad y confianza de aquellos hombres. Lo saludó también automáticamente y lo hizo descender dentro de un ascensor donde apenas cabían tres personas. La puerta se abrió en una sala regularmente iluminada. Allí el guardia lo entregó a un oficial joven, sobriamente uniformado, y regresó por el mismo camino.

—Así que usted viene a presenciar la crucifixión...—murmuró, luego de estudiar el documento que hasta entonces le había abierto todas las puertas.

—¿La crucifixión...? —preguntó involuntariamente, metiéndose el documento otra vez en el bolsillo.

Pero el oficial no se extrañó, y emitió una risita queda y cínica.

—Sí —dijo— el jefe ha resuelto crucificarlo para hacer más intensa la reacción final. Lo llevaré a su presencia.

Atravesaron la sala, abrió su acompañante una puerta de acero, tras de la que se encontraba otro guardián, y se hallaron en una enorme cavidad natural —tuvo la repentina intuición de ello—, donde media docena de hombres trabajaban febrilmente. Las luces iluminaban sólo el centro del gran anfiteatro, mien-

tras que los costados -allí debían encontrarse las gradas—, permane. cían en la penumbra, transformada al cabo en una impenetrable oscuri. dad. Algunos hombres trasladaban un cable hasta el centro del anfitea. tro, mientras otros, con herramientas de mano, cavaban en el suelo de roca y tierra, un agujero hondo y estrecho. Entre ellos se movía un oficial corpulento, de ademanes bruscos, que apuraba a los obreros sin darles un instante de sosiego. El oficial que lo acompañaba se cuadró ante él y presentó al visitante. El jefe del grupo lo saludó como lo habían hecho todos los demás hasta ese momento: fría y formalmente. Pero no se interesó por su documento, lo que produjo en el agente 419 un alivio que no justificaba los treinta años de lucha y perfeccionamiento físico y psicológico vividos en su ministerio de inteligencia. Al entrar en la enorme sala segundos antes, también había experimentado un poco de aprensión, de esa antigua aprensión que se habían empeñado en vencer en él los instructores de su niñez, durante los primeros años de su carrera. Ahora comprobaba que todos aquellos esfuerzos habían sido inútiles, puesto que una forma del temor retornaba en ese momento, después de un cuarto de siglo de pensar con indiferencia en la tortura y la muerte.

El oficial se movía con nerviosidad de uno a otro lado, examinando, tanto el agujero que se cavaba en el centro del anfiteatro, como los cables que tendían entre éste y un tablero de controles situado en el borde de la zona iluminada.

-Sí, ha sido una hábil estratagema -murmuraba, obligándolo a él a seguirlo en su incesante caminata-. Una curiosa tentativa de conmoción interna, diría yo. Pero no le hemos dado tiempo a desplegar sus artimañas. Lo pescamos en el momento en que se encontraba hablando a un grupo de miserables reunidos en unas ruinas. Creo que alcanzamos a matar a todos los demás que estaban allí, y a él lo tomamos prisionero. Luego nos reconvinieron por no haber tomado más prisioneros. Nosotros no lo habíamos creído necesario. Sin embargo, la experiencia ha demostrado que los jefes tenían razón... No hemos podido sacarle una sola palabra sobre sus cómplices y la finalidad del plan. Yo creo que está rematadamente loco, a pesar de que los psiquiatras que lo han revisado dicen lo contrario.

—Y esto que se prepara ahora... —el agente 419 abarcó con un ademán el anfiteatro.

-Es mi última tentativa...

El rostro del oficial superior se volvió de un color ceniciento y una sombra de terror pasó fugazmente por sus ojos inanimados como un fulgor inmóvil en un trozo de cristal oscuro. El agente 419 pensó que, al parecer, nadie se libraba de experimentar alguna vez esa sucia emoción.

—Ya que pertenece usted a una nación amiga, que nos secunda en esta guerra, es bueno que lo sepa,

para que mis esfuerzos no queden en el olvido —añadió, arrugando la frente.

Hubo un minuto de pesado silencio; los obreros que trabajaban en el pozo se secaban la transpiración del rostro, y los que conducían el cable eléctrico ya habían llegado junto a ellos y aguardaban.

-Todo lo he preparado yo -dijo el oficial-. Como tengo carta abierta en el asunto he tomado esta iniciativa. Usted pertenece al servicio de inteligencia, y aunque lo han mandado a ponerse en contacto con nosotros por esta absurda situación, no sé si sabrá que hace unos cuantos siglos ya hubo otro hombre como éste que anduvo diciendo por ahí ... En fin, todas esas estupideces que atraen a los ignorantes. Cuando me encomendaron la investigación, como excepción me permitieron enterarme de ciertas historias muy antiguas ...

El agente 419 negó con la cabeza.

—No he sabido jamás nada de eso

—respondió sinceramente—. Antes
de elegirme como enviado especial
me informaron de un hombre extraño que hablaba a la gente miserable,
trastornada por las radiaciones, y
trataba de crear un clima de inquietud.

—Exactamente, eso es lo que pretendía. ¡Como si esos deshechos humanos pudieran hacer otra cosa que huir cuando ven a un hombre uniformado!

La nerviosidad del oficial superior aumentaba por momentos.

—Y al llegar aquí —prosiguió el agente 419— el oficial de guardia me habló de una crucifixión... No

sé lo que esto significa.

Es muy sencillo, ya lo verá usted. Pienso reeditar, pero ahora poniéndola en práctica, la antigua fábula de un hombre que hace muchos siglos dirigía a un grupo de anarquistas y murió en una cruz. Clato que lo hacemos en este subterráneo para no alarmar inútilmente al pueblo que debe aportar ahora todo su esfuerzo para alcanzar la victoria final. Además, este hombre no va a morir, va a confesar. Para ello he ideado un ingenioso procedimiento...

El oficial estaba ahora más optimista, o se desesperaba por parecerlo. Restregándose las manos continuó:

—Me lo inspiró un libro que relata los primitivos métodos de tortura de la policía del siglo pasado, que consiste en una aguja conectada a un cable eléctrico. Parece que con ese sencillo aparato obtenían resultados sorprendentes.

El agente 419 lo escuchaba con atención, sin saber a dónde quería ir a parar. Era evidente, sí, que el hombre jugaba su última carta.

-¿Pero, no han probado ustedes el método psíquico de la anulación del consciente? -arguyó con cautela, aparentando indiferencia.

Su acompañante, que en ese momento se enderezaba sobre el agujero, después de comprobar por tercera vez su profundidad, hizo un amplio ademán de impotencia, y luego de una pausa alarmante, contestó:

—Lo hemos probado, fué lo primero que hicimos, pero... no ha dado resultado.

El agente 419 se sorprendió, esta vez sin afectación ni cautela.

-¡Que no ha dado resultado! ¿Qué hombre puede soportar más de tres o cuatro días ese tratamiento?

—Parece increíble, pero es así. Aunque la verdad es que él no lo

ha soportado.

El oficial se estrujó repetidas veces la barbilla oscurecida por una barba de dos días. Otro signo notorio de la encrucijada en que se encontraba el hombre. Ningún oficial de un ministerio de seguridad se dejaba de afeitar durante dos días seguidos si no se encontraba absorbido por uno de esos problemas gravísimos que podía costarle, no sólo la carrera, sino también una lenta agonía en los subterráneos donde se trabajaba en la obtención del elemento 101.

—Verá usted —continuó, al parecer, disipada la duda de si debía o
no franquearse con el enviado extranjero—. Es un asunto muy complejo... El "hombre" se doblegó por
fin al tratamiento en la noche del
cuarto día, pero su subconsciente no
nos reveló nada extraordinario; allí
no había más que una serie de frases que él repitió hasta la saciedad
en los interrogatorios preliminares
cuando se hallaba en pleno uso de
sus facultades; una jerga ininteligible de amor y cosas por el estilo.

El agente 419 lo escuchaba absorto, sin poder creer casi lo que oía.

—Eso significa entonces...

No terminó de concretar la idea, porque la prudencia le paralizó la lengua. El país que poseyera la fórmula de esa férrea disciplina del subconsciente se encontraria en condiciones de hacerse dueño del mundo a largo plazo. Todos sus secretos estarían a cubierto y podría, en cambio, crear una terrible red de espionaje en cualquier otro estado, con la más franca impunidad, pues la pérdida de alguno de sus agentes no comprometería en lo más mínimo a sus otros componentes. ¡El control absoluto del subconsciente! Algo que hasta entonces la ciencia no se había atrevido a intentar abiertamente, quizás para no admitir su fracaso ante ciertas fuerzas humanas inadmisibles dentro de los postulados materialistas de los partidos.

—¡Pero yo sabré dentro de unas horas toda la verdad! —continuó el oficial superior sacudiendo frenéticamente las manos en el aire—. He montado la escena a la perfección. El habla constantemente de su retorno, pues bien; ¡tendrá la cruz y todo eso!

Las confidencias del oficial fueron interrumpidas por un sordo rumor que les llegó desde un punto de la oscuridad circundante.

—¡Allí vienen, allí vienen!... —murmuró, tomándolo fuertemente de un brazo.

El agente 419 sintió de pronto que volvía a apoderarse de él el mie-

do. Pero no era un miedo al dolor o la muerte, sino algo mucho más sutil, algo oscuro e innombrable que escapaba a su entendimiento y vocabulario de ser humano transformado casi en un autómata, arrancado antes de que pudiera tener uso de razón, o recuerdos conscientes del amor y la protección de sus padres, para ser criado sin más emociones que las de la entrega total a su tarea y la fidelidad hasta la última gota de sangre a su ministerio de inteligencia; el miedo incontrolable a lo desconocido.

Ambos se dirigieron hacia el lugar desde donde les llegaban los sonidos apagados. En esa zona, confundida entre las luces y las sombras, apareció una lenta procesión de seres fantasmales. A su frente, agobiado por el peso de una cruz de madera oscura, de grandes dimensiones, iba un hombre de físico miserable, sin más vestimenta que unos trapos liados a la cintura. El agente 419 se preguntó cómo aquel ser insignificante podía soportar el peso de la gran cruz. Un largo estremecimiento de horror, y de reacción por ese horror, le corrió por la espalda. El hombre se detenía jadeante, con el pecho que parecía iba a estallarle por el esfuerzo, y entonces, dos policías que marchaban junto a él lo castigaban ininterrumpidamente con sendos caños de goma muy flexibles que se liaban y desenrollaban de su cuerpo en una fracción de segundo, como furiosas serpientes rojizas. No, los caños de goma eran negros, pero estaban casi totalmente manchados de sangre. Los policías tenían sangre también, en las manos y en las mangas de los uniformes azules.

El oficial superior, con la saliva brillándole en los labios, y moviendo la cabeza al compás de los golpes, murmuraba como para sí:

-; Resiste! ... ¡Es fuerte el maldito, es fuerte! ...

Al llegar junto a ellos, el hombre trastabilló y cayó bajo el peso de su carga. De un salto, el agente 419 estuvo junto a él y lo ayudó a levantarse con una mano, mientras que con la otra sostenía a medias la cruz. El hombre alzó entonces por primera vez la cabeza y el agente 419 vió un rostro extenuado, de ojos insondables, pero perturbadoramente limpios y tristes; no había allí ni odio ni temor, sólo esa inconmensurable tristeza. Las facciones estaban desfiguradas por las torturas y apenas le quedaba un mechón de pelos de la barba trigueña. Le habían colocado una grotesca corona hecha de cartón y vidrios rotos que penetraban cruelmente en su piel, en todo el perímetro de la cabeza, a la altura de la frente. Una espesa mezcla de sangre y transpiración corría por su rostro. Cuando el hombre soportó otra vez la cruz sobre sus hombros, el agente 419 sacó su pañuelo y le enjugó las facciones casi irreconocibles. La escena no había durado más de cinco segundos; los policías, con los caños en alto; la boca abierta de asombro, miraban a su jefe esperando una senal. El oficial, confuso y contrariado, contemplaba indeciso al agente 419. Este le enseñó el pañuelo ensangrentado, donde había quedado impreso el rostro deformado del hombre, y dijo fríamente:

—Testimonio para mi país —luego avanzó hacia él y añadió—: ¿No teme usted que muera antes de confesar? Fíjese que pierde mucha sangre.

El oficial, al parecer, conforme con la explicación, respondió contento:

—No, está muy bien, ha tenido quince días de recuperación y reposo. Esto no es nada comparado

con lo que ha soportado.

Siguieron a la comitiva en silencio. Una vez pasado el instante supremo, el agente 419 temblaba interiormente, a pesar de que conservaba el rostro impasible. Su temblor emanaba de una mezcla de diferentes emociones, agudas y pavorosas, que él no sabía clasificar; quizás ira, dolor, piedad, repugnancia, todas esas pasiones de que había oído hablar a la gente una que otra vez, con el natural desprecio de quien se siente por encima de tales lastimosas debilidades humanas. Ese espectáculo del hombre aplastado y sangrante bajo el peso de la cruz no era nada extraordinario, en cuanto a sufrimiento e indignidad, de acuerdo a lo que él se había acostumbrado a ver durante su larga vida de sacrificios y disciplina. El espectáculo de la tortura y la muerte había sido una de las facetas familiares de su existencia. Por qué entonces ahora, después de veinticinco años de lucha, cuando más necesitaba de su voluntad en el ejercicio de todas las virtudes que creía haber adquirido en forma inconmovible...?

-Fijese bien, que ahora comienza mi tarea.

El oficial superior lo había tomado del brazo, ya con cierta familiaridad y le señalaba a los policías que colocaban la cruz en el suelo, y tumbaban sobre ella, con los brazos abiertos, al hombre ensangrentado. Un obrero de edad indefinible, con una pequeña valija negra en una mano, esperaba, a respetuosa distancia, una señal del jefe. Este hizo un movimiento de asentimiento con la cabeza, y un sucio y bajo gesto de complicidad, entre irónico y severo. Entonces el obrero se aproximó a la cruz, se arrodilló junto al hombre que aguardaba sobre ella sin moverse, con los ojos cerrados, y extrajo del maletín tres clavos enormes, uno más largo que los otros dos, y un pesado martillo. Con atento celo profesional observó cuidadosamente la punta de cada uno de los clavos, descubrió luego la palma de la mano del hombre sobre la cruz, que tenía los dedos ligeramente encogidos, apoyó firmemente en ella la punta de uno de los clavos, calculando bien el centro, y pegó el primer martillazo. El sonido metálico repercutió en la cabeza del agente 419 como un alarido, aunque el condenado no hubiera abierto los labios, y el chorro de sangre que brotó de aquella mano inerte lo cegó durante un instante.

Ya estaba clavada una mano al madero, ya estaba clavada la otra mano; ahora los pies, uno sobre el otro. Se oía distintamente el sonido del hueso horadado. El oficial superior seguía asintiendo con leves movimientos de cabeza y la misma sonrisa húmeda en los labios; el obrero trabajaba diligentemente, con el rostro ajeno a toda emoción, quizás impaciente por marcharse de una vez a su casa. Los dos policías de los caños de goma contemplaban impasibles la escena; uno de ellos bostezó. Los otros obreros conectaban los cables a los clavos, el último de los cuales había penetrado del todo en el madero de la cruz, que chorreaba una sangre espesa y negra en la incierta claridad del anfiteatro. Al agente 419 se le nublaba la vista, y le parecía que el espacio adquiría una incalificable tonalidad violácea v repulsiva, como si se concentrara en él toda la suciedad del mundo. Estaba frío, inmóvil, incapaz de murmurar una palabra o hacer un ademán. Entre cuatro hombres levantaron la cruz e introdujeron su extremo inferior en el agujero abierto minutos antes. Este resultó demasiado hondo, porque los pies del crucificado quedaron a medio metro sobre el suelo. O quizás el oficial superior lo había dispuesto así para escuchar cómodamente, junto a la cruz, la confesión que esperaba.

El agente 419 sintió, mientras una oleada de sangre le recorría impetuosamente el cuerpo, que aumentaba la presión de la mano del oficial en su brazo, hasta volverse casi frenética.

—Ahora viene lo mío —murmuró sin volverse a mirarlo, mientras uno de los policías ceñía contra la cruz, mediante una correa, el cuerpo que había caído hacia adelante—. Emisiones alternadas de corriente, cada vez más largas e intensas, le irá quebrando poco a poco la disciplina del subconsciente, y confesará enloquecido. Los médicos me han asegurado que puede resistir varias horas; es mucho más de lo que yo necesito.

El obrero del conmutador eléctrico esperaba la orden con reverente atención.

-¡Corriente! - gritó el oficial levantando una mano.

Un espasmo terrible sacudió el cuerpo del crucificado.

-¡Magnifico, perfecto!

El oficial superior se alejó hacia el conmutador, inspeccionando los cables. Quedó solo ante el hombre crucificado. En un momento de calma, éste levantó la cabeza y lo miró a los ojos. Entonces el agente 419 se aproximó a la cruz como cumpliendo una orden que no se había pronunciado, atraído por los ojos insondables que lo observaban fijamente. Los obreros se habían retirado, los dos policías conversaban entre ellos, en voz baja, detrás de la cruz; en el fondo del anfiteatro, borroso en la bruma de la media luz, el oficial daba instrucciones precisas al electricista. El crucificado comenzó a hablarle con un hilo de

voz apenas audible; su cabeza caía y se levantaba alternativamente, entre descarga y descarga, pero continuaba hablando. El agente 419 había perdido la noción de tiempo y espacio, todo desaparecía a su alrededor en una oscuridad fluctuante y sólida, con extraños movimientos e insinuaciones de seres, pero sin sonido alguno. Sólo quedaban esos dos ojos, que siempre estaban allí, dentro de un círculo esplendoroso de luces y colores, aunque el crucificado bajara la cabeza. De pronto los ojos desaparecieron y el espacio recobró su indecisa frialdad de luz incandescente. El oficial continuaba junto al electricista, pero el cuerpo del crucificado pendía inerte de la cruz. El agente 419 supo con aterradora seguridad que aquel hombre había muerto. Se retiró lentamente hacia la puerta, sin pensar en los otros, que, de todos modos, no le prestaban atención. El guardia lo dejó pasar y cerró la puerta tras él. Se dió cuenta de que estaba de nuevo en la superficie de la tierra, cuando el aire fresco le dió en el rostro. Nadie le interceptó el paso ni le exigió otra vez los documentos.

Se encaminó resueltamente hacia la parte más miserable y destruída de la ciudad. Cuando llegó a las primeras ruinas, invisible a los ojos de los policías que patrullaban las calles, aplastó su reloj contra una piedra y escondió los restos entre el polvo. Anochecía. El puñado de hombres que escuchó de su boca la noticia de la crucifixión, se dispersó

entre las ruinas. A medianoche, una multitud expectante comenzó a apretujarse en un lugar de reunión, en las catacumbas, esperando que él empezara a hablar. Era una heterogénea sociedad de hombres, mujeres y niños transformados en fantasmas vivientes por el hambre, las torturas v las radiaciones. Muchos de ellos habían oído hablar del hombre que pronunciaba extrañas palabras de amor y humildad recorriendo los campos y las ciudades. El agente 419 se había apresurado porque sabía que tenía muy poco tiempo; tal vez dos o tres días, cuatro, a lo más, hasta que lo descubrieran y lo condujeran otra vez a los subterráneos del ministerio de seguridad que había conseguido burlar. Sacó el pañuelo donde estaban impresos los rasgos del crucificado, y enseñándolo a la multitud, contó cómo había muerto. Una mujer se acercó tímidamente, con un niño que tiraba de ella prendido a sus polleras andrajosas.

-Es ciego y sordo -se discul-

pó—. Sólo comprende colocando los dedos sobre los labios de la persona que habla, y ahora quiere saber.

El agente 419 hizo un gesto de asentimiento.

"¿Qué dijo antes de morir? ¿Cuá-

les fueron sus palabras?"

Manos temblorosas se tendían hacia él, y ojos desolados lo envolvían en una desesperada esperanza. Experimentó una angustia atroz; ¿qué iba a responder? No recordaba exactamente lo que había dicho el crucificado antes de morir. Pero en ese instante la madre del niño le colocó suavemente los dedos de su hijo sobre los labios, y entonces, desde una desconocida profundidad, con palabras que repercutieron en las oscuras catacumbas, y no parecían las suyas, respondió:

—Dijo: "Yo soy la paz y la resurrección, el que crea en mí vivirá eternamente".

Afuera, los primeros colores de la aurora iluminaban el cielo. Amanecía otro día del año 2034.

ELVIRA ORPHÉE

Un Día Después

S ucios, los ojos rodeados de negro, con la brillante mirada de los criminales, desfilaban entre los odios y las aclamaciones. Primero los soldados, luego los civiles. La multitud arrojaba flores y una cayó

sobre el brazo de René Luque. Una anciana muy arrugada, casi india, le gritó:

-No hay bastante flores para ustedes -dijo.

tedes —dijo

Junto a esa cara, con su atávico

mutismo roto por el grito, otra cara oscura odiaba; su sola ausencia de alegría dejaba rezumar el odio. "Nos reprochan habernos sacudido de encima la ignominia", pensó René Luque.

De los balcones caían millares de pedacitos de papel irisado. El cansancio, la gloria, el insomnio ponían en los ojos de los vencedores el brillo de la culpa. "Que sólo parece el alma, alma cuando está contigo". Luque se encontró repitiendo el verso que un amigo español había compuesto para todas las mujeres. Braun miró hacia arriba; cada partícula de aire azul tenía el mismo movimiento menudo y entusiasta que los papeles irisados. Allá arriba, el Cristo de la Catedral y las campanas, estremecidos y azules, titilaban con un latido de estrella. Cuando bajó la cara y las lágrimas cayeron, las cosas recuperaron su inmovilidad. "Es mentira que los sonidos van para arriba -pensó Abregú-, van para los costados. Si no es posible que sienta el himno como cuchilladas por todo el cuerpo". Sí, los sonidos iban para los costados porque las palabras del himno rebotaban contra las paredes del Cabildo y volvían afiladas a penetrar en él. Era una buena imagen, después se lo diría a René Luque. Pero recordó entonces las veces que había expuesto a Luque teorías que creyó brillantes, las veces que pulió una frase para repetírsela como espontánea, y la injuriosa indiferencia con que lo escuchó el otro.

diferencia, él se daba cuenta de que su teoría no valía nada. Sintió un violento fastidio contra Luque y lo espió de reojo; una vez más imaginó con complacencia una forma de matarlo desde lejos y sin comprometerse. Por supuesto, era sólo cuestión de pasar un buen momento pensándolo, pero ni soñar en realizarlo; los crímenes se descubren siempre y, además, era una forma de cargar con René Luque para toda la vida. Se lo imaginó como un enanito montado dentro de su cabeza en ese sitio del nombre que le hacía gracia: silla turca. No, de ningún modo, que reventara por su cuenta. Lástima que no hubiera sido de los enemigos, así lo habría podido matar con naturalidad. "Que sólo parece el alma, alma cuando está contigo". Luque comenzó a contar las caras que los odiaban sin rodeos.

—Prefieren que les tomen el pelo —le dijo a Abregú, que caminaba junto a él—. Pero eso sí, con muchas palabritas dulces y "mis queridos descamisados". Que les soben el lomo. Eso es lo que quieren.

del himno rebotaban contra las paredes del Cabildo y volvían afiladas a penetrar en él. Era una buena imagen, después se lo diría a René Luque. Pero recordó entonces las veces que había expuesto a Luque teorías que creyó brillantes, las veces que pulió una frase para repetírsela como espontánea, y la injuriosa indiferencia con que lo escuchó el otro.

Lo peor era que, a través de esa inhabía conocido a nadie como él.

-Es un gran día —dijo Braun—.
¡Qué suerte haber vivido para verlo!
—¿Te das cuenta? —corroboró
Grossi—. Haber vivido para verlo
me compensa de todo. ¿Y ésos?
—señaló con la cabeza hacia los balcones—. ¿Esos crecen y se multiplican con más rapidez que los otros?
¿O qué?

En los balcones reconocía a varios de los que habían peleado junto a ellos, pero también reconocía a muchos de los que hasta hacía poco hablaban despectivamente de los de la universidad y con táctica habitual no se comprometían en nada. Tuvo que admitir que los que pelearon no vinieron a endilgarles sus sermones, que fueron verdaderos camaradas en esos días de lucha y que hasta convirtieron a su Dios en un personaje simpático y querible. Con tal de que ahora no les volviera el orgullo, con tal que no se les ocurriera apoyar otra vez a un sinvergüenza. Un ligero malhumor se apoderó de Grossi, pero en seguida la grandiosidad del momento se le impuso de nuevo. Abregú se limpiaba los dientes con la lengua y sorbía los residuos haciendo ruido. René Luque seguía atrapado por la exaltación de los días anteriores, esos días en que no hubo ocasión para la reticencia ni los medios gestos, cuando olvidó su desprecio por Abregú, cuando luchó al lado de Santos Grossi sin preocuparse por el grado de desatino de sus ideas, cuando no creyó necesario averiguar qué significado tenía la estrella que llevaba Braun en lugar de

una cruz. Todos, todos fueron en esos días un solo destino, un solo alud. Corridas, defensas a ciegas, las calles llenas de traiciones, él, René Luque, huyendo por una, toda tapiada, sin saber donde refugiarse, la milagrosa puerta que se abre, dos manos que lo atrapan y en el zaguán, Abregú y el desconocido de la estrella judía. No le puso ningún reparo a Abregú ni sintió en su presencia el asco de costumbre; todo estaba transformado por la intensidad de esas jornadas. La muerte había dejado de ser una abstracción en las calles de la ciudad en desorden y se había convertido en un gesto habitual, provisto casi de la misma ternura que los gestos habituales cuando no han tomado el camino del automatismo. Estaba fuera de lugar alli su frase preferida: "Se nace solo y se muere solo". Al contrario, la muerte repetida por la calle los acechaba con un canto de sirena, con una promesa dulce: Hermanos, amigos en la misma muerte. Todos hubieran querido morir en esos días. Braun lo dijo después que cayó el avión de Alberto Morandini:

—¡ Qué momento para morir! Justificaríamos con una sola grandeza la acumulación de insignificancias.

Nadie lo dudó, y René Luque pensó que morir entonces sería como morir en sueños, cuando la muerte llega por oleadas y se parece extrañamente al placer; primero borra todo alrededor y después la nada que espera al final se presenta como un delicioso erizamiento.

"Que sólo parece el alma, alma cuando está contigo". No sabía por qué el verso le volvía continuadamente. Oyó que Santos Grossi murmuraba algo y le preguntó qué decía. Decía que "era un gesto de guerrero antiguo el que se había permitido el general haciéndolos desfilar ante los soldados vencidos". A Luque no le sonó bien lo de que el general se había permitido. No llegaba a comprender cuál era el ideal de Grossi; a menudo imaginó pavimentos levantados, polvaredas, pantalones anchos y flotantes, restaurantes de estaño, la universal mondadura de dientes, pero se daba cuenta de que era una imagen simplificada porque nadie hace voto de incomodidad si no es con un fin. Mientras tanto, Santos Grossi pensaba que el general se había permitido un gesto de guerrero antiguo haciéndolos desfilar ante los soldados enemigos como homenaje a su valor, y que el general podía permitirse lo que quisiera porque el día le pertenecía, porque le pertenecían todos ellos y el país entero. El general había devuelto al país los hombres que estaban enajenados por la ignominia. "Braun Ilora de sensiblero, pensó René Luque, el único que tiene derecho a llorar es el general". Aspiró las pequeñas vaharadas de flor reciente y compadeció al general, acorralado ya para siempre en la gloria de esa jornada. Ya no tenía derecho a los tanteos, las vacilaciones ni la vida corriente, estaba mutilado por la gloria y en adelante sólo los actos

que alcanzaran la altura de la epopeya le estarían permitidos.

Una muchacha de rojo saludó sonriente a Santos Grossi, él estaba desprevenido y le constestó también con una sonrisa, pero no recordaba su cara. Santos Grossi saludaba a una muchacha vestida de rojo. "Rojo latiente", lo bautizó René Luque; se apagaba y se prendía, porque si no se apagara por instantes ¿cómo haría la vista para resistirlo? ¿Las amigas de Santos Grossi! Le gustaban las tipas así, de cabellos abultados y mugrientos. ¿Consideraría privilegio de clase una cabeza peinada? Aurelio Haedo miró a la muchacha y le hizo a Luque un burlón guiño cómplice. "De ningún modo, Aurelio Haedo, mi familia tendrá tanta antigüedad como la tuya en esta 'docta' ciudad, pero yo no tengo nada que ver con tu mequetrefería". Entre Santos Grossi y Aurelio Haedo prefería mil veces a Santos Grossi, que si pensaba mal por lo menos había aprendido a pensar a costa de su pellejo. El otro repetía lo que había oído decir a alguna tía vieja y era un imbécil. Que no se creyera Aurelio Haedo que porque habían peleado juntos iban a seguir juntos. Aurelio Haedo con sus novillos, él con sus libros. El, comprendiendo la necesidad del campo y los novillos, Aurelio Haedo sin comprender jamás la necesidad de libros. Una pequeña sensación de malestar lo sorprendió; días atras, jamás hubiera pensado que se volverían a separar como antes de la lucha. Nadie lo

pensó. El no le reprochó a Abregú que toda su vida hubiera sido una grotesca resistencia a pasar inadvertido; Santos Grossi no agredió a Aurelio Haedo como solía hacerlo ni discutió con él, René Luque, tratando de atraerlo a su campo; Abregú no recordó que había agotado sus recursos para conquistar su admiración y que sólo le quedaba el recuerdo de las humillaciones. En esos días hubo una sola culpa, la del que los había envilecido durante tantos años.

Llegaron a un punto en que les fué imposible avanzar, la multitud se apiñaba para estar más cerca del general. Por el camino habían ido quedando las caras que los odiaban desembozadamente en los cordones de las veredas y aquellas otras del odio vergonzante refugiado en los zaguanes.

"Oue sólo parece el alma, alma cuando está contigo". Ya no marchaba René Luque, pero el verso volvía, insistente. ¿Para su amigo español no habría otras ocasiones, fuera del amor, en que el alma pareciera alma? Braun se fijó que los hombres y los carteles decoraban los huecos dejados por las balas. Miró los aviones que recorrían el cielo y pensó en Alberto Morandini, no muerto, sino vivo, joven, heroico. A Alberto Morandini las estatuas lo estaban esperando, pero él jamás transaría con la imagen innocua de un hombre con alas, inexpresiva, planteando interrogantes sin afán sobre su identidad en alguna plaza suburbana. Para él Alberto Morandini seguía vivo, en ese mismo momento su/avión/era/

una ráfaga que en el cielo, sobre ellos, ciegos para lo invisible, abría camino a las demás ráfagas de acero. La multitud aplaudía al general. René Luque lo miró en su balcón; la progresión de la gloria iba a ser como la de una enfermedad. El general estaba ya carcomido por la gloria. No pudo contenerse y le dijo a Santos Grossi:

—La multitud es siempre una jauría. En las corridas le pide al torero que lleve su valor hasta el suicidio. El precio que exige por sus aclamaciones es la muerte. Si un hombre da la cara a la multitud le da al mismo tiempo todos los derechos sobre su vida. Ya no es el semejante de los otros, es su pasto, su presa.

Santos Grossi lo miró desconcertado. ¡Cómo podía ese tipo estar ahí, haciendo frases! Liberal, democrático, ¡bah! ¿No se había dado cuenta de que ningún hombre es el semejante de otro? Que les fueran a contar a los que trabajaban hasta dieciocho horas diarias que eran los semejantes de los que los hacían trabajar. Y no es que él creyera demasiado en todo eso de los obreros y sus reivindicaciones; los obreros eran los que mejor estaban, todo el mundo se ocupaba de ellos, se habían convertido en los niños mimados y terribles, ¿qué más, entonces? Pero estaba toda esa pobre gente que se creerá eternamente sin derechos, los que reciben como por favor lo que les es debido, los que se sienten de más. Los obreros encontraban otros obreros en los sindicatos y las parrilladas, pero estaban aquellos para los que no había en todo el universo un semejante: mujeres chiquitas e intimidadas por la vida, que hablan como pidiendo disculpas por ser quienes son, jubilados de alguna administración irreparablemente humildes e irreparablemente solos, los que hacen las resignadas colas en los hospitales, los que tienen vergüenza de su miseria y se creen culpables. ¿Semejantes esa gente? Juá, juá, que no lo hicieran reír.

Las palabras surgieron pese a él, distraído como estaba en pensamientos distintos: "Que sólo parece el alma, alma cuando está contigo". Claro que había otras ocasiones en que el alma parecía alma. Todos esos días anteriores se lo habían demostrado. Se apartó disimuladamente de Braun; no le gustaba que llorase. Hoy ya el alma le permitía desaprobar las lágrimas subrepticias de Braun y la grosería de Abregú con sus ruidos de dientes.

El general terminó su discurso. Abregú no sabía qué hacer, se sentía como si acabara de despertar y, por no mostrar el desamparo del que sale del sueño, su momentáneo olvido de los gestos con que hay que retomar la vida diaria, se pasaba constantemente la lengua por las encías. Sí, realmente era como si hubiera estado durmiendo todos esos días y soñando un sueño impetuoso. Todavía cuando empezaron a desfilar desfilaban como soñando, pero ahora ¿qué le habían quitado para que sin-

tiera de golpe ese vacío, esa desolación? Frenó su lengua dentro de la boca, se inmovilizó. ¡No le habían quitado, le habían devuelto! ¡Le habían devuelto lo cotidiano! No pudo seguir inmóvil, la multitud le impuso su vaivén. ¿Por qué, por qué, si él sólo había pedido morir en esos días en que actuó de acuerdo a la preferida imagen de sí mismo? Braun seguía pensando en Alberto Morandini, estaba en su corazón. Estuvo con un escalofrío cuando supo de su gesto suicida, después con admiración. Ahora era un sentimiento muy raro, no alcanzaba a definirlo, como si le doliera lo que había hecho el otro. De pronto lo comprendió. Lo comprendió cuando el unánime latigazo del aplauso restalló en la plaza y supo que era el fin de ese día, que tendrían que volver a sus cosas y retomar sus vidas. Albero Morandini estaba ahora en su corazón con envidia; la muerte le había hecho irremediable su victoria mientras que él tendría que convivir con su victoria y la vida podía modificársela de cualquier manera.

"Que sólo parece el alma, alma cuando está contigo". No, no era cierto lo que creía su amigo español. No en el amor, sólo en el odio era alma el alma. Pese al desfile triunfal, pese a las proas de gloria que perforaban la muelle pulpa del cielo, hoy ya estaba el alma un poco eclipsada, un poco en pasado.

Sí, en aquellos días debía haber sido, pensaba Braun, con esos aviones extáticamente desencadenados y esos pilotos dispuestos a cualquier heroísmo siempre que el precio fuera sus vidas. Ahora él tendría que seguir con su victoria a cuestas, desgastarla, volverla quizá rotosa.

Su amigo español, que había tenido una guerra ¿no sabía, acaso, que
en el odio, en el odio más que en
nada estaba el alma en presente?
¿Adquiría todo su poder de alma?
Fué el odio lo que los unió, lo que
días pasados los volvió desatentos a
sus propias creencias, con una sola
compartida terquedad de vencer.
Ahora, sin el odio común, el lazo estaba roto.

Braun se repetía: "la victoria perfecta, rotunda, dejada atrás, perdida ya de vista o simplemente perdida, la victoria perfecta".

La música del himno volvió a sonar de nuevo. Sus sonidos recorrieron a René Luque de pies a cabeza, como un erizamiento, y volvió a sentir la exaltación, el vértigo de odio, de violencia y de victoria. Echó la cabeza hacia atrás y cantó de cara al cielo como si jurara entregarse al heroísmo poco lucido de los que quedan para vivir los tanteos, las frustraciones, los errores envueltos en todas las victorias.

LUIS GUDINO KRAMER

Aparicio Alem

L de vacaciones y que cumplir un compromiso con los muchachos, a los que no podía defraudar. De manera que dejó las valijas como las había traído y temprano salió con el bolso, la caja de cigarrillos y un frasco de Pelente. Los chicos se habían comprometido a tener listo lo demás. Lo demás era la provista, las damajuanas con el agua potable, conservas, mosquiteros, aparejos para pescar, cartuchos, la escopeta y el mediomundo, que no podían dejar en la lancha porque en ese club eran

una punta de rateros... Los chicos habían invitado a un compañero, un muchachón que en esos días debía incorporarse a la conscripción.

Los encontró en la playa, maniobrando con la canoa, acarreando la impedimenta (lindo término de los antiguos, ¿no?), y al menor baldeando la cubierta. Volvió a ver con alegría su lanchón. No era una cosa del otro mundo, qué esperanza, pero tenía una línea elegante, un aire marino que no desmentía en la navegación. Diez metros de eslora y no calaba ni un jeme. Tenía mástil, jarcias, bauprés. Parecía un barco y era apenas un lanchoncito de tres toneladas.

Subió a bordo y sacó la tapa del motor. De seguro que iba a encontrarlo duro de arrancar después de tanto tiempo. El menor de los muchachos cebó con la manija y él probó el arranque. Siempre solía aflojarse la conexión de la batería y parecía como que no hubiese corriente, pero era eso nomás. Apretó el botón y un chispazo en la batería le obligó a pedir las pinzas y a apretar más la abrazadera.

—¿Te fijaste en el agua? —Está abierta la llave...

-¿Echaste nafta?

—Sí, papá. Está lleno el tanque...
Levantó la cabeza y miró el tiempo. Lindo día, un poco ventoso, tal vez. Del club de enfrente venía un zumbido de motores en marcha. En éste todo estaba tranquilo, No había más lancha que la suya y la deportiva de la comisión de regatas. Era temprano aún para la gente de los botes.

-Bueno, viejo. Cuidau con la patada...

Con manija y arranque forcejearon un rato hasta que lograron una
explosión. A poco el seis cilindros
estaba marchando a gusto. Reguló,
puso la palanca en punto muerto y
echó entonces un vistazo al barco.
Todo parecía en orden. Desató la
cadena de proa y aflojó la de popa,
prendida al muerto, en la que iba a
engrampar la boya para encontrarlo
a su regreso. Todo a bordo, los mu-

chachos aguantándose con el bichero y él con la barra del timón en la mano y el pie en el embrague, empezaron la maniobra. Apenas se soltaran de popa la corriente los trataría de arrastrar contra el murallón del embarcadero de las balsas. Tenía que andar con ojo, pues había cadenas de otros muertos semihundidas, y la parte de la rampa de portland sumergida que les podía reventar la hélice, y además las boyas de los pescadores . . . Ayudó con la marcha atrás y cuando el muchacho impulsó y separó con el bichero, corrió a ayudarlo con el timón. Dió la vuela redonda y enfiló el canal.

-¿Qué tal?

Siempre solían discutir sobre las maniobras. Esta vuelta habían salido correctamente, sin encontrones.

Cuando estuvieron en el canal vieron al sur las nubes oscuras que anunciaban tormenta.

Todo parecía andar bien. El motor roncaba parejo, la bomba echaba un buen chorro de agua tibia, la canoa a pipa iba bien amarrada, con el mediomundo y la soga del espinel, el gancho y los remos acomodados en el plan; la bandera argentina flameaba a popa y arriba, en el crucero del mástil, el gallardete verde y amarillo del club.

Se sentó un rato, mientras los muchachos acomodaban las sogas y trataban de hacerse un lugar entre tanta cosa para estar más cómodos.

engrampar la boya para encontrarlo del asiento posterior, podía mirar a su regreso. Todo a bordo, los mu-

era abierta, sin parabrisas ni cabina. Tenía una toldilla a todo lo largo, hasta el palo, y se la cerraba con lonas, dos lonas largas a los costados, una corta adelante y otra atrás, formando una especie de cabina, y un largo castillete de proa y otro más pequeño a popa. El castillete de proa cerrado, con un tambucho que arrancaba del fraile y el tragacadena. El castillete de popa cubría el tanque de nafta y la bocina. El payol era de gruesas maderas de cedro. La cubierta y el techo de la toldilla estaban pintados de verde claro. Desde su asiento veía el motor, al muchacho sobre el castillete de popa, manejando la barra del timón con el pie, apoyado en la toldilla, que a esa altura tenía un tablero corredizo al que ellos también llamaban tambucho y que les permitía manejar desde adentro, sacando la cabeza para ver mejor cuando tenían las cortinas cerradas.

Lancha de pescadores, sencilla y cómoda, no se podía negar...

Cuando enfrentaban los diques para tomar el canal de derivación y salir hacia el Paraná, advirtió que el agua cubría el piso hacia popa...

La pucha... ¿qué pasaba...? No quiso alarmar a los muchachos. Levantó una tabla del payol y vió que estaban haciendo agua. Los llamó entonces y comenzaron a baldear. Cuando consiguieron, después de una dura labor, desagotar todo el plan, pudo ver que no tenía ningún rumbo. La embarcación había estado al rayo del sol todo el mes de enero,

flotando liviana, al reparo. Cuando con la carga y el golpe de las marejadas empezó a navegar, el agua penetró por las junturas resecas, por el plan de proa que no estuvo en contacto con el agua. Hinchadas las maderas, ya en el Colastiné, siguieron avanzando tranquilos. Ni una lágrima hacía la embarcación... Resuelta esta dificultad, que les hizo pasar un mal rato, vieron que la tormenta estaba encima, que ya les alcanzaba. Hacía un terrible calor y comenzó a levantarse viento del sur. La lluvia los tomó en una playa abierta, baja, sin ningún reparo.

Trataron de preparar algo que comer, cubiertos con las lonas, sintiendo los golpes de la correntada contra los costillares de la embarcación.

—Si no se nos desencuaderna, muchachos, le pasará respando...

Abrieron unas latas de conserva y entonces se dieron cuenta de que en el apuro se habían olvidado de comprar pan.

-Pero... caracho. Cuatro días sin pan se nos van a ser largos...

—Traemos harina —dijo uno de los muchachos— y grasa. Haremos tortas fritas.

—Y entonces reventaremos todos... A media tarde se calmó el temporal. Estaban varados, con la lancha inclinada de babor. Forcejearon entre el barro y la tierra greda hasta que pudieron reflotarla y pusieron en marcha el motor.

Vamos a cruzar a la isla de enfrente. Al Palmar, Allí podremos aguantar mejor, aunque nos devoren los mosquitos.

Estaban mojados, con un poco de frío. Y al arrimarse a la costa arbolada del Palmar, a buena marcha porque el Colastiné corría a sus anchas e iban aguas abajo, vieron hacia el sur, sobre una loma bastante alta, un rancho.

Cuando estuvieron cerca de la población advirtieron la caleta. Comenzaron a virar y entonces en la loma apareció un hombre que les hacía señas. Prestó atención y trató de seguir las indicaciones. Lentamente siguieron hasta enfrentar el rancho por el canal. Viró, tratando de atracar despacio. Se veían bancos de arena y el lugar sería muy bajo de acuerdo con los ademanes del viejo, porque vieron que era un hombre viejo el que los estaba orientando. El hombre bajó a la playa, se metió en el agua, tanteando con una caña y les fué mostrando la curva que debían hacer para entrar a la caleta por el canal profundo.

Lo hicieron despacio, con cuidado, uno de los muchachos sondeando de proa con el bichero por si hubiese troncos o ramas cubiertas por el agua. Apenas había paso, pero cuando entraron advirtieron que el zanjón era profundo. Atracaron bien y amarraron la embarcación. Pusieron la planchada y mientras los muchachos acomodaban las cosas, él echó pie a tierra para conversar con el hombre, que había vuelto a trepar la barranca y los estaba

siete a ocho metros, con dos arbolitos de aromo, una higuera despatarrada, un rancho, de seguro el dormitorio, y más allá una tapera que servía de cocina. Un techo de quincha, caído y sostenido en un extremo por un poste, era el gallinero. Resultaba curioso ver esas gallinas de todos colores y un par de patos caseros en la isla.

-Muchas gracias, amigo. Si nos permite pasaremos acá la noche, al reparo. Nos tuvo medio mal la tormenta en la otra costa...

-Si, señor. Cómo no. Ocupen nomás lo que necesiten.

-Traemos provista y un poco de carne. Si le parece cocinamos en su cocina pa' todos...

-Y, claro, cómo no.

Sacó de la lancha el mate y la yerba; llenó con agua de la damajuana la pava y volvió a trepar la barranca.

Los muchachos estaban cerrando todo y cubriendo las hendijas pensando en la noche. Ya estaba por entrar el sol y los mosquitos zumbaban. En la loma corría el viento y parecía que había menos.

En la cocinita donde se refugiaron con el perro, el humo hacía el ambiente irrespirable. Cuando se calentó el agua, salió con la pava afuera, y se sentó a tomar mate con el hombre, debajo del aromo.

Estaba entrando el sol y desde alli podia verse esa gran inmensidad de aguas e islas. El Colastiné se bifurcaba un poco al sur de la esperando. Sería una loma de unos caleta y un brazo llevaba a Diamante, mientras el ancho curso salía al Paraná, más abajo. La costa santafesina, baja y pantanosa, enrojecida a esa hora, poco a poco se envolvía en la bruma del anochecer.

- Y usted vive solo acá?

-Sí, señor.

Con una rama verde se espantaban los mosquitos, mientras tomaban mate. El pescador cebaba con parsimonia y cuando concluyó dijo que iba a traer un pescado de la maroma, para la cena.

-Lo vamos a freir -agregó.

-No se moleste. Nosotros traemos carne...

-No es molestia. En seguida vuelvo.

Claro que deseaban comer pescado. Para eso habían salido, también.

El hombre subió a su vieja canoa v remontó el río. El canal pasaba junto a la orilla y en el canal tenía la maroma. Regresó entre una nube de mosquitos con un lindo cachorro que en un momento estuvo cortado en postas. La olla de fierro chillaba al fuego.

-¿Con qué lo frie?

-Y... con la grasa del pescado, nomás. Es lo mejor. ¿Ve? Siempre tengo grasa en la olla.

De un estante sacó un largo tenedor de alambre de acero y comenzó a meter de a una las postas en la grasa hirviente. Con el tenedor las sacaba bien doradas, las dejaba escurrir y las ponía en la fuente. El trabajo lo hacía con delicadeza, conscientemente. Recién cuando ponía las postas en la fuente, las es co años...

polvoreaba con la sal gruesa que había aplastado con el lomo del cuchillo contra la tabla.

-Sírvase. Caliente es mejor...

Llamó a los muchachos y se dispuso a comer, o cenar, como se dice en el campo.

-; Sabe que nos olvidamos del pan?

-Caramba... No ando muy provisto ...

Entró a la pieza y volvió con un pan casero.

-Traigan vino, muchachos.

Empezaron a comer. Nunca habían probado un pescado más rico. Cruiía entre los dientes como pan fresco, como bizcocho, y era tan sabroso, apenas con el gusto a la sal, conservando intacto el sabor al pesdo fresco.

No concluía el hombre de sacar una posta cuando ellos la engullían. Así se comieron el pescado y el pan. Pusieron agua para el café y encendieron los cigarrillos. Los muchachos, rendidos, fueron a meterse bajo las lonas.

Entonces, satisfecho, observó mejor al viejo, que no era tan viejo, sino un hombre envejecido. Le había sorprendido su modo de hablar, la desenvoltura con que se manejaba. Era un hombre de talla mediana, flaco, de unos cincuenta años, blanco, canoso.

-¿Y, hace mucho que vive por

-No tanto. Llevo como unos cin-

-Pero, ¿usted es islero . . . vamos... es nacido acá en las islas?

-No, señor. Yo soy de Santa Fe. El hombre respondía con amabilidad pero no parecía ser locuaz. El tampoco deseaba aparecer como un charlatán o como si hubiera ido a hacerle un interrogatorio.

-Mañana -dijo- trataremos de conseguir pan. ¿Se podrá comprar por acá cerca?

-Vea... -y señaló hacia el sur-, por esa vuelta en poco tiempo, usté que anda en lancha, puede llegar hasta lo de Cinturión. Es boliche, y la mujer amasa.

-Entonces no hay problemas. Teniendo pescado y pan, a lo mejor nos quedamos y hacemos campamento acá, nomás. ¿Qué le parece?

-Por mí, como usté disponga, señor.

-Estamos al reparo en la caleta... pescar se ha de poder pescar, digo... ¿no?

-Y... Vea. Con el espinel se pesca en cualquier parte, pudiendo acomodarlo. Es correntoso el Colastiné, no crea.

-Y usted ¿con la pesca nomás se remedia?

- Remediarme? Y, mal, mal nomás.

-Porque en la ciudad el pescado anda escaso y se paga caro el kilo.

-A nosotros nos pagan poco. -Pero usté entrega acá mismo...

-No, señor. Yo llevo la pesca hasta el puerto. Como acá no soy más que ye solo el que pesca, no legan los acopiadores. Debajo del ele- inconveniente.

vador suele haber uno, pero ahora, que todo está tan caro, no me sabe pagar más que sesenta centavos el kilo. Es un tirón el viaje, a pala y remo. Tres horas de aguas arriba. más de dos horas de vuelta. Y la provista está cara.

-¿Nada más que sesenta centa-

-Nada más. El pescado limpio y fresco. Y usté ve lo que cuestan los anzuelos y la línea. Pasa un enriedo, un camalote, ¿no? y se lleva las brazoladas. La palometa corta muchos anzuelos. Por ahí un dorado se enreda y corta y se va nomás. Y así. Una lucha, señor. Y buscar la carnada y componer las redes y calafatear la canoa. Qué me va a decir. . . Y las noches en el invierno al frío y la humedá y en el verano la sabandija. Y los temporales, v las bajantes y las crecientes y por ahí el pescado no llega, por los trasmallos en las bocas o las arroceras que se lo chupan en las bocas de las bombas. Una lidia todo el año. Cuando hay carnada no hay pique, y cuando hay pique no sabe haber carnada. Usté guerrea todo el año sin salir a flote, porque se acaba la ropa, y por ahi se lleva un ancla un espinel... ¿Sabe lo que cuesta el alambre de cobre?... Ni que juese de oro puro. Un capital se necesita, señor. Una camiseta de frisa vale un día entero de trabajo o más, y qué decir de una bombacha o de un lienzo pa mosquitero...

-Bueno. Cada trabajo tiene su

-Qué me va a decir... Yo he trabajado en la ciudá. Tuve un negocio en Santo Tomé. Sí, señor. Trabajaba con José B. Rodríguez, ¿conoce, no? Preguntele quién es Aparicio Alem. Tuve un negocio. Un boliche, pero negocio bastante surtido. Un día dejé y me largué a buscar un lugar pa estar tranquilo. Acá levanté el rancho.

-Y, bueno. Hombre solo, puede darse un gusto.

El hombre lo miró, serio, y quedaron callados un rato.

Una vela blanca apareció en la vuelta, contra la costa de los palmares (en realidad laureles, ceibos, chañares y sauces) y a poco la chalana estuvo ahí nomás. Un bulto a popa timoneaba la pala. Venía cargada con el agua a un dedo de la cubierta. Un sandiero. Se metió en la caleta y arrió la vela. El hombre encendió un hornillo a popa y puso la pava. Recién cuando prendió el fuego nos saludó desde la oscuridá...

-Buenas noches... Viá pasar la noche al reparo...

-Como guste -contestó don Apa-

Después que tomó mate se metió por el tambucho, que cerró, a pasar la noche al reparo de la plaga, allí, en la soledad de las islas, en el vientre de su chalana olorosa de sandía, húmeda y fresca.

En eso toreó el perrito, sin mayor enojo, y escucharon el sordo rumor de una pala bogando. La canoa entró en la caleta y embicó detrás de la lancha, sobre esta orilla.

-Ha de ser Benitez -dijo el hombre con cierto desgano y como si él supiese o tuviese que saber quién era Benitez.

Descalzo subió la barranca y lo tuvieron al lado.

-Buenas...

-; Cenaste?

No contestó el tal Benítez, hombre morrudo, negro, de camiseta rotosa, una vieja bombacha azul, faja v cuchillo v una boina perdida entre el cabello enmarañado. Joven, al parecer, le brillaban los dientes en la oscuridad.

Le alcanzamos un mate.

—¿Venís a pescar?

-Por dos o tres días, si le pare-

Tenía un ligero acento correntino. Al rato dijo que: "acá está bien, no hay tanta sabandija..." y después agregó que había oído balar a un carpincho. Se animó Alem, que contó que en el Palmar Chico había oído andar a un carpincho.

-Grande debe ser, porque le oi el chapuzón y castigó fuerte...

-¿Querés un trago?

Manoteó el hombre la botella y bebió con avidez.

Esa noche durmió mal en el encierro de la chalana. Hacía calor, los mosquitos entraban a pesar del tul que habían puesto a popa. En el plan no corría el aire. Se propuso tender su cama, después, en la loma, donde corría el viento. Alem y Benitez se encerraron en el rancho, debajo de los mosquiteros de arpillera. Había dos catres.

Madrugó y alcanzó a ver al sandiero levantar temprano la vela y salir, aguas abajo, rumbo a Diamante. En un ratito estuvo en el canal, verdeando en la claridad del amanecer las sandías apiladas sobre la cubierta.

Los muchachos pusieron, después que sacaron la lancha al río, una madre de soga en el canalito, con una docena de brazoladas con anzuelos grandes. Encarnaron con sabalito vivo y unos cascarudos. A lo mejor, pensaban, caía un surubí o un dorado, a cazar, y se prendía.

Los dejó planeando recorrer el islote con la escopeta, y con Alem fueron a buscar pan.

Pronto llegaron a lo de Cinturión. Anclaron en el canal y se arrimaron en la canoa a la costa, donde habían hecho un atracadero con tablas y troncos. Siguieron un caminito entre las chilcas y rodeados de viejos algarrobos y sauces encontraron el almacén. Unos ranchos grandes, desparramados en círculo, un horno alto, de adobe. El patio sucio y alrededor la pila de cajones y botellas vacías y latas. Dos caballos ensillados y sobre una lagunita o tajamar, el chiquero donde gruñían varios chanchos. Se veían ovejas y el chiquero de los terneros. Una muchacha estaba ordeñando.

—Si hubiese traído la damajuana hubiese llevado leche —le dijo a Alem—. A los muchachos les gusta.

—No importa. Vamos a pedirle prestada una, si nos quieren vender

Al rato salió una mujer gorda que les dijo que pan no tenía. Recién el miércoles iban a amasar. Sí, señor, Dos veces por semana amasaban. De todas partes venían por el pan. Ajá. Como andaban muchos pescadores y los que juntaban la conchilla, ¿no? Sí. Había una laguna casi seca y estaban juntando. Claro. Mal los precios, pero a falta de otro trabajo, ¿verdad? Siguro. Sí, señor. Cómo no. Les viá prestar la damajuana. Mañana les puedo hacer arrimar la leche hasta frente a lo de don Alem, y ustedes cruzan. Sí, señor. Cincuenta el litro. ¿Ansí que van a llevar cinco litros? Cómo no.

Al volver con la damajuana encontraron una canoa cargada en el atracadero.

-¿Venis a buscar pan?

—No, don Alem. Me vuelvo.
—¿Qué? ¿Ya no trabajás más?

—Y qué quiere que hagamos, somos como treinta arañando, qué va' alcanzar pa todos, y al precio de la conchilla, no vale la pena. Es gastarse la ropa al pedo nomás.

-Nosotros veníamos a buscar pan y no hay.

—Ajá... Yo me vuelvo con la provista. Les puedo dar pan, eso sí, medio viejo, ¿no?

El entonces le dijo que si le quería hacer el favor de vendérselo, que ellos lo podían calentar.

-No faltaba más...

El muchacho abrió una bolsa y sacó seis panes. Pan francés medio duro ya. No quiso cobrarse. No faltaba más. ¿Qué les viá cobrar el pan duro?

Por fin consiguieron que tomase unos pesos y ellos volvieron contentos con pan y leche, a la ranchada.

El menor estaba esperándolos en la loma. Los otros dos muchachos se habían ido con la escopeta y Benítez, a seguir el rastro del carpincho.

Cuando estaban tomando el café con leche, sintieron el coletazo en el espinelito chico. Se asomaron y vieron que algo grande estaba prendido. Sacaron un lindo dorado, que el chico levantó hasta la canoa de un solo y limpio saque, contento, y más cuando don Alem lo elogió por su habilidad. No era fácil, explicó, guerrear con un dorado de ese tamaño, porque es un animalito muy bravo y corsario...

Pero él estaba preocupado por los dos muchachos con el Benítez ése, solos en esas islas y el hombre con ese aspecto patibulario. Cuando el perro ladró se sintió por fin tranquilo. Quemados por el sol, alegres, cansados y hambrientos, llegaron sin nada, después de seguir el rumbo del carpincho.

—Ahí enfrente se zambulló y no lo vimos más...

A media tarde sintieron un tiro de escopeta.

—El carpincho —dijo Alem, y a la nochecita vieron pasar la canoa con el carpincho, grande como un ternero. Lo llevaban dos isleños para la ciudad.

—Lindo animal —comentaron, haciéndoseles agua la boca. —El cuero —dijo Alem—, el cuero solo vale arriba de cien pesos.

A la noche él tendió en la loma uno de sus catres plegadizos. Estaba sereno el tiempo, despejado.

Después de comer se quedó a conversar con Benítez y Alem, con unas botellas de vino a mano.

Entonces fué cuando Alem le contó que después de muchos años de vida tranquila, la mujer empezó a ladiársele. Tenían una hija moza. Era un mal ejemplo. Pero no había caso. No entendía razones y su familia la consentía. La apañaba. Entonces me mandé a mudar. Sí, señor. Donde usté me ve me sabe gustar leer. Me gusta leer los diarios y quejar no me quejo, zafo cuando el reumatismo me apreta y no puedo recorrer el espinel.

Benítez no decía una palabra. Al rato se levantó, callado, y salió río afuera con su canoa.

-;Y ése? ¿Adónde va?

—Le'mpresté un alambre, anzuelos y línea, y unos cascarudos, y ha tendido un espinel. Va a recorrer abora.

Quedó pensando un rato don Alem y agregó:

—Es un güen hombre, pero muy andariego. No para. Un redepente agarra la canoa y pasa una semana sin pegar la güelta. Y no cuenta por donde anduvo. Que tenga familia no sé y a Santa Fe no se arrima. Cuando pesca lleva el pescau a Diamante.

Esa noche ganaron temprano la pieza los pescadores, con dos botellas de vino. Desde su catre los oyó discutir, tarde en la noche. Dos botellas de vino no eran bebida para dos hombres grandes...

Entre sueños oyó, después, que alguien salía en una canoa y volvía, a las cansadas. El durmió después profundamente y cuando despertó el sol estaba alto de un jeme sobre el monte.

Bajó a lavarse a la caleta y despertó a los muchachos. Qué linda edad para dormir... Cuando volvió a subir, con la toalla al cuello, chorreando agua, vió a don Alem tomando mate. Preparó el suyo y se arrimó.

—Se duerme lindo afuera... y para lo que tengo que hacer...

—Temprano recorrí y anoche levantó, seguro, Benítez, porque antes de aclarar alzó el vuelo...

-¿Y usté, levantó algo?

—Un patisito y un cachorro. En la maroma los tengo. Mañana, si Dios quiere, pienso ir al pueblo.

—Lo podemos llevar, don Alem. Nosotros volveremos después de do-

ce...

-Y, a lo mejor, nomás.

Ellos pescaron, salieron a cazar y esa noche le preguntó al dueño de casa que cuánto le debían. Habían comido pescado, él había cocinado...

-¿Y qué me van a deber? No faltaba más... Disculpen la poca comodidá...

Le entregó el resto del cajón de vino, arroz, papas, yerba, azúcar, unos paquetes de cigarrillos, fósforos y una lata con querosén. A la mañana temprano empezaron los arreglos. Fué a devolver la damajuana al boliche, todos a bordo. El rancho quedó solitario, con el perrito ladrándoles desde la barranca.

Don Alem recorría el espinel, un puntito con su canoa en el canal.

En el boliche se demoraron ha-

blando con la patrona.

—¿Ansí que estuvieron en lo de don Alem? . . . —La mujer los miraba con curiosidad. No les sacaba el ojo a los muchachos, tan quemados, tan lindos muchachos, con los torsos desnudos, descalzos.

—Sí, señora. Parece un buen hombre...

—Es un güen hombre. Cuando está fresco es una seda. Pero tomando se vuelve cargoso y más si está con el agregau ése, el bandolero que anduvo los otros días.

-Qué me dice...

—Sí. Son de cuidau cuando andan en yunta. Don Alem dicen que mató a la mujer...

—Pero no ha de ser, señora. El dice que está con boliche en Santo Tomé. Parece un hombre instruído.

—Pero viera cómo ha cambiau desde que anda en la isla... Yo lo supe conocer cuando recién vino. El día y la noche, señor. A mí no me gusta hablar, ¿no? Amás, es vecino y cliente.

La mujer los convidó a pasar, pero ellos volvieron al rancho. El bajó en la canoa.

—¿No iba al pueblo, don Alem? —Era por la provista. Abora puedo esperar pa aumentar el pes-

-Si quiere lo remolcamos.

-Gracias, don. Le agredezco.

-Entonces será hasta otra vuelta. Si en algo le puedo ser útil en la ciudad...

—Cuando quiera volver a pescar, vuelva nomás. Ya conoce el paraje. Y tráigame algo para leer...

En cabeza, don Alem mostraba una frente alta, muy blanca; sus ojos azules eran francos, amistosos.

Lo dejaron solo en su rancho, con su reumatismo, su olla con grasa de pescado, siempre pronta; en la maroma pescados con qué pagar la provista y los vicios.

Aguas arriba era penosa la marcha. Lo que sería para don Alem a remo y pala, cargado... Las marejadas bañaban la cubierta y el motor cinchaba. Al entrar al canal de derivación salía un paquebote; los hizo bailar un rato en la marejada.

Al entrarse el sol estaban atracando en la playa del club, que a esa

hora hervía de gente.

Nunca más volvieron por ese lado. Al cabo de dos o tres años vendió el lanchón y se acabaron las excursiones. Concluyó por olvidarse de don Aparicio, como se olvidó de aquella familia del Silgadero que le encargó líquido contra los bichos y veneno para unas avispas que se habían ganado en el quincho del rancho. Tampoco volvió a Sauce Viejo, donde aquel pescador le encargó unas píldoras para el dolor de los Y ayer, fíjense lo que son las cosas, estaba en su casa, después de cenar, como se dice, leyendo el diario...

—Cada día están peor estos diarios... Todos iguales. No hay nada que leer...

En la sección policiales tropezó con una breve noticia... El Palmar... En el boliche de Centurión... Caramba. Prestó atención a la noticia. "Herido de varias puñaladas fué traído a esta ciudad en la lancha de la subprefectura un pescador de nombre Aparicio Alem, a quien otro pescador que todavía está prófugo infirió profundas puñaladas, ambos en estado de ebriedad. El herido fué internado en el hospital de Caridad, sala policial, cama 14".

Se propuso irlo a ver a la mañana temprano y se durmió pensando en esa gente.

—Cama 14... Ajá... Lo trajeron ayer. No reconoce a nadie.

El enfermero lo acompañó hasta una cama del fondo. Cuánta gente en esa sala... Se sorprendió profundamente.

A la cabecera de la cama de Alem, una muchacha joven estaba como haciendo guardia. Le espantaba las moscas. El hombre estaba pálido, con los ojos cerrados. No tenía nada que hacer allí. Le hizo una seña a la mujer, que lo acompañó hasta el pasillo.

Lo conocí a don Alem en la isla. Fué muy amable conmigo. Si en algo puedo servir... -Es mi padre -dijo ella.

-¿Ah...? ¿Y su mamá?

-El la dejó...

-Pero, ¿vive su mamá?

-Y, si, señor.

La muchacha lo miró extrañada. ¿Por qué no iba a vivir su madre?

Don Aparicio Alem murió esa misma mañana. El no supo qué hicieron de sus cosas de la isla. A lo mejor dejaron los pescados en la maroma, hasta que los devoraran las palometas.

Pronto se olvidó del asunto. Hasta que yendo en la balsa a Paraná, ayer nomás, dénse cuenta, le pareció ver, en la vuelta de la isla de Arteaga, al Benítez aquél, al bandolero, en una canoíta, remontando la corriente, solo, con la canoa vacía, sin apuro, como paseando por el anchuroso río.

FERNANDO DE ELIZALDE

La Presencia

7 NICAMENTE la memoria tenía cabida en la casa que conservaba lo que amaron los padres. La aparición de la hija era como una ofensa entre aquellos muros, su juventud marcaba una sucesión en el tiempo, interrumpía lo que debía mantenerse detenido. Su hermano desapareció cuando ella tenía tres años, después de intentar sin éxito conocer la verdad en dos o tres oportunidades, no se atrevió a insistir más, no quiso forzar una confidencia que profanaría el secreto que no le pertenecía. En las mentes cavilosas y agobiadas sólo existía el pasado, ella trató de pasar desapercibida, insensiblemente se unió al am-

expectativa de lo innombrable, al recuerdo que subsistía a su lado y sin ella, oculto y germinante en la inmovilidad de las sombras, infiltrándose en cada objeto, en cada gesto, imprimiéndose en la curvatura y el sigilo de los dos seres que le habían dado vida, en el coloquio interminable de éstos con el mutismo.

A medida que se hizo mayor, imaginó con frecuencia el alivio que le produciría una mudanza. Podía exigir de la debilidad de los padres que fuesen a vivir a otro lugar, en donde no la cercase ese aire enrarecido y vetusto, pero optó por no hacer lo que hubiese significado privarlos del marco necesario a su vacio, del biente que la rodeaba, se sumó a la espacio de su intemporalidad.

Los padres salían de noche una vez al año a comer fuera de la casa. Era un rito, formaba parte del culto. Volvían tarde y la hija notaba en los ojos de la madre que había llorado. En una ocasión le preguntaron si la impresionaba quedarse sola, antes de que respondiese, -afirmaron que era una niña valiente y no se habló más del asunto-. Esas noches habían sido su terror, la ausencia de los padres dejaba detrás una soledad aumentada, las personas de servicio se transparentaban, no servían de apoyo, no tenían nada que ver con aquello, entonces él se acercaba desde los cuartos vedados, se movía a su lado, invisible y perceptible, lo oía en su sangre, quería hablar con ella, transmitirle algo. Para no imantarlo, se mantenía paralizada bajo las sábanas, con la luz encendida y los ojos muy abiertos, concentrada con todos los sentidos en lo que pudiese suceder.

Los padres al retornar apagaban la luz en el cuarto de la hija y se lo llevaban consigo, desde ese momento ella podía conciliar el sueño y a la mañana siguiente la despertaba el sol alto en la ventana.

Aún a los diez y ocho años se sentía intranquila al quedar sola. Esa noche reinaba mal tiempo, un viento continuo recorría con sonido tenue y arrastrado las habitaciones desiertas. Como en estos casos, pidió la comida temprano, de ese modo terminaba cuanto antes y se retiraba a su dormitorio, el único cuar-

to alegre de la casa, arreglado por ella misma, sin esperar el consentimiento de los padres. Antes de que la llamasen, se dirigió al comedor amplio y solemne, revestido de madera, con aparadores tallados, arañas resplandecientes, vitrinas repletas de cristalería. De pequeña aquello le sugería una imagen de fiesta, de aire iluminado. Segura de que nadie la iba a sorprender, entraba a escondidas, encendía todas las luces y lo que su fantasía ponía allí la hacía palpitar de emoción. Sólo evitó esas visiones cuando le pareció que desde la sombra una cara la miraba con crueldad.

En el instante en que se sentaba a la mesa, le anunciaron que preguntaban por ella. Sintió un escalofrío inmediato. Asimismo habló con naturalidad.

-¿Quién es?

-No lo sé, señorita. Es un señor que nunca he visto, no dió su nombre.

Ese día, a esa hora. Realizó un intento más.

-¿Seguro que es para mí?

-A usted la nombró, señorita. Si lo desea, le digo que la señorita ha salido.

-No, gracias. Iré a ver.

Tenía que ser alguna vez, era inútil dilatar. Siempre esperó que sucedería, de una manera o de otra. Una voluntad definida se apoderó de ella, sin vacilar se encaminó al vestíbulo. Allí estaba, pálido, de una palidez que no existe, lejano y estático. No la miró, apenas movió los labios.

-Soy tu hermano.

Esas mismas palabras, breves y terminantes, había descartado que las oiría, includiblemente, pronunciadas de ese modo. La joven inició un gesto, él no lo recogió. ¿Cómo se llamaba ese hermano de quien nada sabía? Detuvo el ademán a medio hacer. Las fórmulas verbales actuaron mecánicamente.

-Papá y mámá no están.

-Ya lo sé.

-¿Vienes a pasar la noche?

Los ojos de él la envolvieron un instante con dureza, ella sentía que esa manera de hablar precipitaría las cosas. Un torrente turbio la atraía, algo en ella la impulsaba al vértigo. Con todo, aquella mirada la retuvo, el tono de la joven cambió, se hizo más suave.

-¿Quieres comer?

-No.

—Yo me sentaba a la mesa en este momento, ¿me acompañas mientras termino?

Sin aguardar respuesta, la joven se dió vuelta y caminó hacia el comedor. El la siguió, sus pasos sonaban disociados del contorno, con un eco seco, raro, sobre las cosas. "Los pies se han olvidado de andar, se sienten extraños en el mundo", pensó ella. Una vez en el comedor, le hizo seña de que se sentase y desapareció por la puerta que daba a la antecocina, para ordenar que le arreglasen un cuarto. Ocuparse de algo práctico le daba aplomo y de ese modo ganaba tiempo para organizar sus ideas. Pero demorarse allí no le

sirvió de nada, el tumulto de sensaciones que la asaltaba le impedía adueñarse de la situación y de sí misma. Al volver vió que él había ocupado una silla junto al cubierto de ella. La joven se sentó sin traslucir ninguna impresión y hundió la cabeza en el plato. Sólo entonces, al lado de ese hombre desconocido y familiar, que despertaba todo lo oscuro que había en ella, pudo recapacitar en lo que sucedía. Le echó una ojeada. Tieso, sin contorno, ensimismado y desposeído, la mirada inconsistente, perdida, de él, indiferente a todo, con la altivez de los que no consienten en dar explicaciones a las personas que no los entenderían.

Comprendió de pronto que le franqueaba la entrada a lo que le habían prohibido conocer hasta entonces. El preguntó por ella solamente. Sabía que los padres no estarían. Se hallaba a un paso de develar el misterio, percibía los primeros reflejos sombríos. Sólo importaba darse prisa. No bien terminó la sopa, le dirigió una pregunta a quemarropa, para sacudirlo.

-¿Qué te recuerda el aparador? Lo miras con una fijeza extraña.

El no se inmutó, no respondió. La joven no cejó.

-¿Sabías que a esta hora no encontrarías a nuestros padres? Es curioso que hayas venido precisamente en este momento.

Esta vez dió en el blanco, una crispación contrajo los labios de él, la la mirada se le llenó de imágenes, detrás de los párpados entrecerrados por el impacto. Luego de un titubeo, llevó los ojos sobre ella y murmuró:

_Vamos.

-¿Prefieres acostarte? No estarán de vuelta antes de las doce.

—No los esperemos —respondió con la misma voz.

Ella sintió una especie de voluptuosidad que se apoderaba de su voluntad. Encontrarse a solas con él era justamente lo que quería. Nada la detendría. No había tiempo para pensar y medir consecuencias, no le quedaba más que seguir el camino incierto y fascinante que se le ofrecía en ese momento. Recordó la mirada fija, las manos desunidas del resto del cuerpo, que parecían independientes de él, inmóviles, como exteriores a su persona. Pero no pensó en lo que podían significar.

Terminó de comer rápidamente lo que tenía delante, se puso de pie y marchó hasta la puerta. Frente a la escalera se volvió un segundo, para asegurarse que la seguía, luego comenzó a ascender. Abajo apagaban las luces, sólo dejarían encendida la pequeña lámpara del vestibulo, a la espera de los padres. Alcanzaron el primer rellano, donde se encontraba el teléfono, fuera de vista del comedor, que conducía a los dormitorios. En el piso superior estaban los cuartos cerrados que habían pertenecido a él. La joven se adelantó hasta el corredor, se detuvo ante la primera puerta, la abrió y asomándose movió el botón de la luz. El se paró a dos pasos. Ella sentía que él quería

decirle algo, aguardó a que tomase la iniciativa, pero no hacía más que mirarla. Para romper el malestar que se levantaba entre ellos, la joven dijo lo primero que le pasó por la cabeza: "Esta noche dormirás aquí, luego arreglaremos tu departamento". Era una tontera, a él no podía interesarle un proyecto con vistas al futuro, no estaba allí para eso. La hermana agregó con prisa, señalando el final del pasillo: "Ahí vivo yo". En cuanto pronunció estas palabras, enrojeció vivamente, para disimular su turbación, tartamudeó: "Papá y mamá ocupan los cuartos del medio". La aclaración añadía confusión a lo que estaba sucediendo, el malestar aumentaba, tenía dificultad para respirar, apoyó una mano en la pared. El otro no ayudaba nada. De golpe la campanilla del teléfono sacudió la casa, los dos tuvieron un mismo gesto de sorpresa, la idea de un deber que cumplir le devolvió a la joven su presencia de ánimo, se irguió y le indicó con autoridad que entrase al cuarto, y luego de cerrar la puerta tras él, se dirigió al aparato. Una voz nerviosa averiguó si el número marcado era correcto, después de su afirmación, el tono intensificó el apremio, ella debía contestar con monosílabos a lo que se le dijese. Las preguntas se amontonaron, sin darle tiempo a reflexionar. ¿Estaba el dueño de casa? No. ¿La señora? Tampoco. ¿Era la hija? Sí. La voz se puso más seria. ¿Su hermano se encontraba allí? Sí. Siguió una exclamación sorda, luego de un intervalo imperceptible, volvieron a hablar. ¿Estaba a su lado? No. ¿Cerca de ella? Si. ¿Había hombres en la casa? Uno. ¿Vigoroso? No, viejo. Sucedió una pausa, la electricidad vibró en el hilo, la voz resonó de nuevo. Si era posible debía encerrarse con llave, no abrir bajo ningún concepto, ¿comprendía?, especialmente en la situación de ella. En caso de no poder hacer esto, tenía que distraer a su hermano con cualquier pretexto, sobre todo no irritarlo, ellos no tardarían en llegar. El corte brusco repercutió en su cabeza, las palabras que acababa de oir giraban delante de ella. Conservaba el auricular incrustado en la oreja, lo retiró y lo llevó lentamente a su sitio. Ese acto material le devolvió el control de sí misma. No era miedo lo que sentía. Nuevamente los demás se interponían, no la dejaban llegar libremente a donde quería. Estaba segura ahora de que había algo propio, solamente de ella en todo aquello, y pretendían ocultárselo. No cejaría hasta descubrirlo, tenía derecho a saber.

Intentaban terminar la historia con el nombre de una enfermedad. Era peor estar enterada de esto. Mientras pensaba, se mantenía inmóvil junto al teléfono. Podía estar a su espalda escuchando. Se dió vuelta. No había nadie. A un costado, la escalera se hundía en la oscuridad. tenía la oportunidad de ganar la calle y busear la protección de un agente. Pero no quería huir, nunca se lo perdonaría a sí misma. Solos los dos. Se encaminó resueltamente al corredor. No lo encontró atisbándola desde la sombra. Sintió alivio y al mismo tiempo decepción; la sobresaltaba la idea de enfrentarlo de pronto y, por otra parte, lo deseaba. No quería que él pensase algo malo de esa llamada. La puerta del cuarto de él estaba abierta de par en par. la luz prendida. No estaba ahí. Continuó avanzando, vió la puerta de su dormitorio entornada, tragó con esfuerzo, se compuso una cara tranquila y entró. No pudo impedir que un frío le corriese por la sangre.

-¡No enciendas!

Estaba pegado contra la pared, a un costado de la puerta. Se deslizó hacia ella, la apartó, cerró rápidamente y dió dos vueltas a la llave. que guardó en un bolsillo.

-Eran ellos, ¿no?

Después del desfallecimiento inicial, ella se sintió más segura. A través de la ventana entraba un poco de claridad de la calle. Se adelantó sin apuro hasta la mitad del cuarto. Él no se movió.

-¡Sé que son ellos! -agregó con

Ella contestó sin pensar lo que de-

-Era equivocado, los teléfonos andan muy mal.

En el acto comprendió su error, no la iba a creer y despertaria la desconfianza en él. Oyó que se acercaba, hasta pararse próximo a ella. Un soplo hostil le rozó el cuello. Repentinamente volvieron a su retina las manos separadas del cuerpo. Sin embargo, señaló con naturalidad la mesa bajo la ventana: "¿No te importa que me vaya arreglando?" Caminó unos pasos, él la dejó ir, se sentó ante el espejo en tinieblas, tomó lo primero que le cayó a mano v comenzó a quitarse el esmalte de las uñas para hacer algo. Tropezando con los muebles que encontraba a su paso, él se adelantó hasta ella.

-; Estás con ellos? -su voz ame-

nazaba.

La Presencia

-No, no estoy con ellos -afirmó ella categóricamente.

Él se inclinó un poco ablandado.

-; No los crees, entonces?

Ella vislumbraba el camino a seguir.

-Yo creo en ti.

Él exhaló un suspiro, descargó la crispación de su cuerpo. Buscó a tientas una silla, la acercó y se sentó.

-Tenía que ser.

Ella se encontró con los dedos doloridos, se había hundido un objeto duro junto a las uñas, hasta sacarse sangre. Una palabra errónea podría haber echado todo a perder.

-Me dejan de lado -agregó la

joven.

El se exaltó, habló precipitadamente.

-Ouieren separarnos. Tampoco a mi me cuentan nada de ti. Y siempre les pregunto. Inventaron esta intriga para que no nos viésemos. Son capaces de cualquier cosa, con ojos de bondad, sonriendo, te asesinan. Debes de tener mucho cuidado. Los médicos entran en la combinación por interés. Me quieren hacer pasar por loco. Ellos son los locos, le exigen a todo el mundo que se parezca a lo que son, y al que no es como ellos lo encierran.

Calló. Ése era su hermano, el único hermano, la sola persona en la familia que se preocupaba por su existencia. Preguntaba continuamente por ella y no lo informaban de nada. Y a ella no le decían una palabra. Ahí comenzaba el misterio. Él volvió a hablar, más sereno.

-; Sabes lo que pasó?

-No sé nada, me ocultan todo.

-No me extraña. Lo que buscan es que no nos comuniquemos. Te voy a contar todo. Yo nací diecisiete años antes que tú; hasta que llegaste, nuestros padres encontraban que nada era suficiente para darme y contentarme. Después, me abandonaron. Todos expresaban que la hija tardía traía alegría a la casa. A mí no me engañaron, no se trataba de eso, descubri que tenían por ti un amor criminal, los vigilé y pude cerciorarme de que era así. Para que no obstruyese sus planes, resolvieron alejarme de la casa, arreglaron mi noviazgo con la hija de unos amigos de ellos. Hoy es el aniversario del día en que debía realizarse el compromiso. Siempre rememoran esta fecha. Me lo dicen cuando van a visitarme.

El telón se levantaba sobre los años de angustia, las sombras cobraban sentido, cada personaje ocupaba el sitio que le correspondía en el drama que se había desarrollado a su lado y en el que ella actuó inconscientemente. Ahora tomaría el papel que le habían negado hasta entonces.

El parecía cansado después de la exposición, se pasó una mano por la

-Les cambié la boda en velorio -concluyó con violencia.

La joven se estremeció a pesar suyo. Él la miró de un modo especial. la envolvió en una mirada densa, palpable, habló con tono cálido.

-Aquella tarde les dije que me precediesen, prometí ir un poco después. Nunca me contradecían. Tú tenías tres años, te cuidaba una inglesita, yo me había entendido con ella. Se parecía a ti, sólo que era rubia y llevaba el pelo suelto. -Se levantó y se acercó a ella-. El pelo, suéltate el pelo -ordenó.

La joven obedeció.

-La acaricié, ¿ves? -una mano temblorosa recorrió torpemente el pelo-. Anochecía, era mi primera hora de amor. También le acaricié la garganta tibia. Ella se asustó. En una caricia se puede matar.

La voz oscilaba, la levantó y la atrajo hacia sí. Ella vió la mirada opaca a unos centímetros de su cara. los labios entreabiertos. Los dedes apretaban la garganta. No podía tener miedo. Se hundía en la oscuridad, las tinieblas la ayudarían. Le llevó una mano a la nuca y lo acarició, aproximó sus labios a los de él, con una leve presión lo obligó a que las bocas se uniesen. La mano aflojó lentamente la garganta.

Minutos después un automóvil frenó bruscamente delante de la casa. Se oyeron portazos, pasos apresurados, voces, golpes en la entrada. "Son ellos, son ellos", murmuró ella con agitación. Las llamadas se repitieron ante el cuarto, como no obtuviesen respuesta, echaron la puerta abajo. El se revolvió desesperadamente entre los que forcejeaban por sujetarlo, mientras les gritaba: "No entien-

den, no entienden".

A un costado del cuarto la joven de rodillas se cubría el rostro con el pelo y con las manos y sollozaba.

Un Curioso Método

C 1 no me engaño, hay dos maneras fundamentales de con-Cebir la historia. La más antigua presupone el libre albedrío y se cree autorizada a formular censuras y aprobaciones; la otra es determinista y rebaja los actos de los hombres a un mecanismo impersonal y fatal de hechos inevitables. Ambas son lícitas, ya que nadie sabe a cuál de las dos corresponde el mundo. Si la piedra que cae fuera consciente, observa Spinoza, se creería libre y estaría segura de que se mueve porque así lo quiere su voluntad.

A partir del año 55, pululan las historias y los análisis del régimen abolido. El hecho no es extraño; la dictadura fué inverosímil y aun increíble, y uno de los alivios (o acaso de los horrores adicionales) de aquella larga noche era, lo recuerdo muy bien, sentir que era irreal 1. Lo extraño es la conducta híbrida de los historiadores. Estos incorruptibles aplican con rigor las nociones de libre albedrío y de culpa a cuantos gobernaron el país -salvo al partido de Perón, para el cual se reservan los beneficios del fatalismo histórico-. Resulta así que todos los argentinos tienen la culpa de la dictadura depuesta, salvo, se entiende, el dictador, sus legisladores, Nieves Malaver, los miembros de la C.G.T. y de la A.D.E.A., los Cardoso, la Alianza Libertadora y las turbas que entre un saqueo y un incendio, daban horror a las noches de Buenos Aires vociferando: ¡Mi general cuánto valés! y los otros servilismos del repertorio.

El estilo de los textos de que hablo es revelador. En un solo párrafo he subrayado las locuciones: pueblo insurrecto, injusticia social, enajenación de la patria a los consorcios extranjeros y oligarquía. Inútil proseguir; el lector ya ha reconocido el dialecto, el vocabulario y casi la voz del Padre de los Pobres o de su ligera variante, el Candidato Unico o de alguna variante de esa variante... El remedo, claro está, es voluntario. Quienes en un estilo reflejo ensavan estos tambaleantes análisis, notoriamente lo hacen para lograr el favor de un electorado que suponen muy numeroso. No los mueve el magnánimo temor de mostrarse duros con un adversario caído; saben que la batalla persiste y se entienden, o quieren entenderse, con los opresores de ayer. Simulan incoercible sinceridad, pero ni una palabra de condena tienen para los asaltos, los robos, los descarrilamientos y los incendios; aludir a violencia o a sabotaje podría molestar al múltiple monstruo.

56

Este recato es comprensible, pero entiendo que es excesivo. Si, como sugieren los analistas, el pueblo hubiera sido partidario del dictador, la revolución, tan pobre de recursos materiales como rica de valentía no habría alcanzado el triunfo. Por lo demás la ética no es una rama de la estadística; una cosa no deja de ser atroz porque millares de hombres la hayan aclamado o ejecutado.

Un hombre que se resiste a la autobiografía

H Acía veinte años que vivía en París y desde hacía más de diez despojado de la única función oficial que desempeñaría en su vida, sintiéndose cada día más desposeído por la vida y la historia del viejo objeto de su pasión patriótica. La antigua tensión polémica de su espíritu ha ido cediendo el campo a una mal disimulada crispación del humor, que se ha vuelto brusco y a menudo extemporáneo. Está dominado por la idea de "la injusticia" que su país comete con él, y que, cuando no consiste en una acusación infamante, tiene la forma de una conspiración del silencio: cree saber quiénes son los que la manejan y explotan; y de vez en cuando lanza sus dentelladas vengativas. Pero de pronto, por aquella época, algunos compatriotas allá lejos, comienzan a pensar en alta voz en él. Han resuelto invitarlo a retornar a la patria. Aun cuando exornan el llamado de elocuentes protestas reivindicatorias, no se disimula del todo la inspiración oportunista y polémica a que obedece. Son las vagas visperas de la "consolidación" nacional... Alberdi acoge el llamado con indisimulable alborozo. Por primera vez habla de su "corazón de argentino" -él, que tanto había cui-

BERNARDO CANAL FEIJOO

dado de no mezclar a las razones de su patriotismo las sinrazones de la viscera. Y llega a confesar que, después de haber pasado tanto tiempo lejos del país, le ha venido "como pasión de ver y conocer esa tierra" a la que debe y le ha consagrado su vida. Parece rebozar de impulsos de reconciliación y comprensión. "Ninguna existencia humana está demás. No hay interés social y político que no merezca existir"... Piensa que todos los partidos están en el caso de "quemar las naves", y pautar la necesaria discusión conforme a "los recursos de su patria misma". (Todas estas frases, bueno es advertirlo, están tomadas de cartas privadas y trascienden a los escritos políticos destinados a la publicación, bajo formas mucho más cautelosas).

Es en este singular momento de su vida de viejo luchador intelectual, en quien el henchido ánimo polémico paga ya fácilmente tributo a sordas aversiones y resentimientos, y en cuyo corazón acaba de filtrarse una tentación que acaso descubre su única vulnerabilidad—, cuando se decide a acometer su autobiografía. Alguien se la ha pedido; para muchos, su vida tiene perfiles ejemplares y merece ser conocida de las

nuevas generaciones. La verdad es que por entonces muy poco es lo que se sabe de él en su país. "Es como idea o mito; nadie lo ha visto ni conoce" supone él mismo. Hace más de treinta años que está fuera del país, y el interés de la contienda a la que ha mezclado, siempre desde lejos, su letra se ha encargado quizá de acomodarle a los ojos de las nuevas generaciones una imagen más bien antipática. Puesto que se le acusa de una atrabiliaria enemistad contra Buenos Aires, es lógico que no parta de Buenos Aires la invitación; parte de provincias, -o cuando menos de provincianos -. Sin duda el llamado no es del todo desinteresado; siempre están en pie los motivos de la vieja emulación entre Buenos Aires y las provincias. En la enquistada controversia, la causa provinciana, tan insólita y tenazmente servida después de dictada la Constitución (1853) por la pluma del gran antiprovincialista emigrado, no pudo dejar de descubrir en el ejemplo de su vida un poderoso argumento. Son ahora los mismos provincianos que desean su regreso al país, los que le sugieren la idea de escribir su autobiografía.

El se ha decidido, por fin, a hacerlo. No es, al parecer, asunto fácil. Jamás hombre alguno habrá entrado como él tan difícilmente en la tarea. Los inconvenientes son sin duda profundos, y por último nunca podrán ser superados del todo. Terminará abandonándose a la ilusión de haber vencido los obstáculos sólo mo, de sinceridad?? Es injusto, resultado carlo: entonces se vuelve su prefacio obligado". ¿Qué torpe desconocimiento de la profunda raíz moral de su obra ha llevado a tantos compatriotas a sospecharle móviles vituperables? ¿Es que no se han dado cuenta de que sus escritos son ante todo "actos de coraje, de patriotismo, de sinceridad"? Es injusto, resultado carlo: entonces se vuelve su prefacio obligado". ¿Qué torpe desconocimiento de la profunda raíz moral de su obra ha llevado a tantos compatriotas a sospecharle móviles vituperables? ¿Es que no se han dado cuenta de que sus escritos son ante todo "actos de coraje, de patriotismo, de sinceridad"? Es injusto, resultado carlo: entonces se vuelve su prefacio obligado". ¿Qué torpe desconocimiento de la profunda raíz moral de su obra ha llevado a tantos compatriotas a sospecharle móviles vituperables? ¿Es que no se han dado cuenta de que sus escritos son ante todo "actos de coraje, de patriotis-

por haberse decidido a redactar sus recuerdos en el lenguaje de "la conversación íntima y doméstica". Ha realizado dos tentativas: la primera totalmente frustrada; la segunda, inconclusa. En ambas salta a la vista el enorme esfuerzo que aplica -por último en vano- para abandonarse al género que al parecer secretamente resiste su alma. La primera tentativa degenera de entrada en una autodefensa con sabor de alegato forense, contrademanda o expresión de agravios. Comienza poseído del deseo de procurarse una razón lógica para las biografías. Sí, como todo el mundo lo pretende, y él mismo lo postula, la vida de un escritor está en sus obras, "el mejor comentario" de sus obras tendrá que buscarse en su vida . . . El postulado podía ser cuestionable. Pero Alberdi lo ha formulado contestando a quienes se han permitido sugerir que su obra -alguna al menos- ha sido dictada por pasiones mezquinas o intereses vitandos (venalidad, traición, odio). Es necesario pues que la vida salga a exponerse en defensa de la obra. "Cuando el espíritu de las obras se pone en duda, la biografía es el único medio de explicarlo: entonces se vuelve su prefacio obligado". ¿Qué torpe desconocimiento de la profunda raíz moral de su obra ha llevado a tantos compatriotas a sospecharle móviles vituperables? ¿Es que no se han dado cuenta de que sus escritos son ante todo "actos de coraje, de patriotisclama, no ver en él, sino al "mero escritor"; es desconocer "el lado en que está todo el valor de sus escritos, el lado moral y cívico". Mediante un sintético repaso de todo lo que ha hecho -con sus escritos-, e irónicamente, de lo que no ha hecho -con su fortuito alejamiento de la vida pública-, quiere demostrar cómo siempre ha estado al servicio de la justicia y de la verdad contra la fuerza v la mentira hipócrita, del pobre contra el rico; cómo nunca ha traicionado ninguna confianza; cómo "es de todos los publicistas de América, el más europeísta". Así, puede en conclusión afirmar que la verdadera autoridad de sus escritos no está sólo en el valor de sus "altas miras", sino en la conducta con que las ha servido el autor".

El orgullo puede -y suele- rebotar en inhibiciones no menos rigurosas que las del pudor. A través de esa primera tentativa autobiográfica parece descubrirse la argucia con que una secreta repugnancia del tema termina despistando y burlando el propósito. Alberdi cree posibilitarlo disponiéndose a tratar de si mismo en tercera persona: en lugar de escribir sobre "mi vida" va a ponerse a hacerlo sobre "la vida de Alberdi". El personaje no va a ser enfocado como "Yo"; va a serlo como "El". Así acontece en efecto. En lo alto de la página pone: "ALBERDI", y en las quince que perduran el intento continúa invariablemente de ese modo. Pero el resultado es que con esta autobiografía

que quiere ser simplemente biografía, sólo resulta franqueando de la vida del personaje, su obra, y ciertos actos. Y es curioso que la mavor parte de los actos que allí cataloga consistan precisamente en abstenciones: no ha traicionado ninguna confianza, no ha atacado al gobierno de su país, a las órdenes de ningún gobierno extranjero; nunca ha percibido dinero por sus escritos; no ha negociado empréstitos públicos; no ha firmado sentencias de destierro o de muerte; no se ha apropiado de caudales de su país... Un tanto sarcásticamente se complace en subrayar que, vista a través de su obra, es decir, de sus escritos y de sus actos o abstenciones, "la vida de Alberdi" cumple a maravilla el desiderátum ético exigido por Sarmiento, su máximo enemigo, para el escritor: la total "consecuencia de las opiniones". La primera tentativa autobiográfica se frustra alli mismo. La vida resulta globalizada en la obra; la obra, en lo que implica de "conducta", esto es, de acción determinada voluntariamente; y la conducta, en cuanto implica de aferrada consecuencia en las opiniones.

Alberdi mismo demostró comprender que la autobiografía pedía precisamente todo lo que ese resultado dejaba de lado; debía ser otra obra fuera de sus obras, aunque sirviera para explicarlas esencialmente. De nuevo había de decidirse a intentarla, no sin dejar en prolija carpeta las escasas y nerviosas páginas de

la malograda tentativa primera, que acaso quedarían al fin como el esquema o plan de una futura "vida pública de Alberdi" (o sea de su vida de publicista, de autor de obras publicadas y de algunos actos oficiales) que no retomó jamás.

Un buen día se lanza a la segunda tentativa. No está libre todavía su espíritu de preocupaciones judiciarias. Cada vez lo estará menos. No lo estará del todo jamás. Continúa pensando que le es menester acometer la tarea autobiográfica para ser juzgado y merecer justicia de sus compatriotas. Naturalmente, este finalismo le obligará de modo inevitable a un cuidadoso triaje de datos. Pero ahora, al menos parece dispuesto a franquear más escondidas puertas de acceso a su verdad. Esta vez se ha resuelto a hablar de su vida privada. Ya corren por ahí -anota- "varias biografías" suyas publicadas en América y Europa. Aun cuando han sido elaboradas por publicistas que le conocen, y que además le admiran y respetan, piensa que hay en ellas mucho que "llenar y rectificar". Por esto mismo es necesario que él se ocupe del asunto. No deja sin embargo de abrigar alalgún escepticismo sobre la eficacia del propio intento. "¿Será más parecida al original la mía, por el hecho de ser mía?" -se pregunta-. No ignora dónde están los inconvenientes que conspiran contra el género; el detalle que de ellos proporciona tiene por sí mismo cierta metódica lucidez autobiográfrica;

"nadie es juez ni pintor de sí mismo": o en todo caso, lo que es más evidente, "los mejores jueces y los mejores pintores, no ven dos veces su objetivo del mismo modo"; por último, son inevitables "las faltas del egoísmo o de la vanidad contra la realidad de los hechos". Repárese en la prevalente preocupación judiciaria que traslucen todos esos escrúpulos. "Un mismo individuo puede ser objeto de cien biografías diferentes". Diríase que lo que él quiere -consciente o subconscientementees dejar establecido que, en el mejor de los casos, lo único que podrá aprehenderse de él, a través de su autobiografía como de sus biografías, no será sino una o varias de sus imágenes posibles y de todos modos, él, esencialmente, permanecerá siempre inaprehendido e inaprehensible. Con esta presunción exorciza acaso su espíritu de aquella implacable obsesión judiciaria.

Sus tentativas autobiográficas provienen de un triste momento de su vida en que cierta antigua sospecha de persecuciones se ha ido concretando en miedo del asesinato. ("Se creía víctima de la traición y el espionaje", declara un testigo de sus últimos años; "no temo a sus ideas; temo a sus puñales", confesará una de sus notas privadas). La necesidad de justicia que absorbe su alma es la prueba inmediata del debilitamiento de su antiguo orgullo polémico. Ahora no se interesa tanto en tener razón como en merecer justicia - acaso elemencia. Pues merece

justicia tanto el que tiene razón como el que se equivoca de buena fe. Ya no puede representarse al mundo como campo de libre combate; ahoro es un inmenso estrado en cuya plataforma sólo concibe, sólo pide, un Tribunal justiciero. Si con la primera tentativa autobiográfica dejó proyectado un caliente alegato de bien probado de su obra, con la segunda apenas consigue ofrecer un esbozo de reconciliación puramente simpática de su vida, exponiéndola al mundo a través de todos aquellos antecedentes que acreditan sus méritos de pureza de origen, de ambición intelectual, de patriotismo, de espíritu de libertad, de consecuencia doctrinaria... El tema no es ahora "Alberdi", el hombre parapetado o desencarnado en sus escritos, el hombre hecho libro y acción (o abstención); el tema ahora es "mi vida"; el sujeto es "Yo", en quien se confunden el que hizo aquellos libros y el que va ahora a revelar quién los hizo y cómo. De nuevo afloran las secretas repulsiones frente al género, reagravadas ahora por la necesidad del enfoque en primera persona. Quiere de nuevo procurarse otras excusas: se propone hacerlo "en el tono de la conversación íntima o doméstica", dirigiéndose a los parientes y comprovincianos (pocas veces se había acordado de ellos antes), a los primeros, de modo especial, "como noticia reservada y de familia", y lo hará bajo forma epistolar . . . Sinceramente, desea que el uso del "Yo" no vaya a inducirlo en pecado de in-/

Un Hombre que se Resiste a la Autobiografía

modestia. Y hasta, en verdad, esta vez, insólitamente, se le ocurre que el uso mismo del odiable pronombre puede resultar prenda de humildad.

Ya se ha lanzado a la tarea. La autobiografía constará de cuatro "cartas" que traten respectivamente de los cuatro períodos en que se divide su vida y corresponden a "los cuatro distintos parajes" en que ésta ha transcurrido: la República Argentina, Uruguay, Chile y Europa. Había abandonado el país a los 28 años (para no regresar sino en visperas de la muerte, pasados los 70); residido cuatro en Montevideo, 10 en Chile; el resto en Europa. En realidad, en su caso poca o ninguna importancia tiene saber cuántos años vive en un lugar y cuántos en otro, una vez que ha abandonado el país. Sólo un hecho importa: la ausencia. Para Alberdi la ausencia tiene una realidad unitaria abstracta en la que no cuentan ni gravitan las contingencias geográficas. En verdad, su espíritu no está presente sino donde él no está, en su patria. Hay pocos rastros de los lugares de su residencia en su obra. "Yo no he vivido fuera de mi país - argüirá-, sino para mejor estar presente en él por mis escritos". Quizá ésta sólo sea una preciosa razón superfetada años después del primer día de su ausencia, cuando ya le era indispensable procurarle a ésta nuevas razones. Pero, ciertamente, ninguna de sus obras deja jamás de traducir la preocupación más inmediata de los problemas de su patria, y él puede muy bien conceder a su vida el sentido de la bella y sofística paradoja de haber sido "la vida de un ausente que nunca salió de su país".

He aquí, pues, que al emprender la segunda tentativa autobiográfica, no acaba de dar el primer paso cuando va le sale al encuentro la conciencia de este hecho que tan largo espacio ocupa en su vida: la ausencia. Es sin duda un fantasma abrumador. Metódicamente, según el plan preestablecido para la tarea, todavía no es oportuno que se presente a reclamar su juego en la composición retrospectiva; apenas estamos en el prólogo; no se ha levantado aún el telón sobre el primer acto del drama, y nada tiene que hacer, cuando menos hasta el segundo. ¿Por qué se apresura, pues, a presentarse en escena? Es un personaje que se ha salido con una requisitoria intempestiva. Pero el autor no sólo no se muestra impaciente por esa impertinencia, sino que, por el contrario, aún da pruebas de sentirse obligado a especiales miramientos hacia el intruso. Desde el principio reivindica, en efecto, para su ausencia un cúmulo de inmunidades: primero, el no haber sido en realidad una verdadera ausencia; segundo, concebida v realizada a la distancia, la obra de la ausencia ha tenido que ser por fuerza "más elevada", más fría, más impersonal, más independiente, que la que puede gestarse y cumplirse en presencia corpórea; tercero, siempre la perspectiva de la ausencia confiere al juicio una panoramidad

y liquidez, al mismo tiempo que un desinterés y una ecuanimidad, que sólo alcanza el de la "posteridad" frente a los hechos humanos. (En una de las "notas" de su diario llegará a representarse precisamente la ausencia cómo "una especie de muerte"). En consecuencia, el autor se apresura a descartar de modo categórico la posibilidad de que sus trabajos de los tres últimos períodos sean juzgados en su país "con la misma competencia que los del primero". Siempre habría el riesgo, por lo menos, de que sean juzgados "a través del prisma de los colores de partido". Tenía que desengañarse: "la justicia que nace de la independencia del juez, no estará seguramente para mi vida y mis escritos, en el suelo de mi país"... Los jueces naturales de su causa tendrían que ser buscados entre otros ausentes como él, entre "mis compatriotas y comprovincianos de ese país argentino flotante, que se llamó emigración". Pero esos camaradas ya no existen: todos los emigrados han retornado hace mucho a la patria, y la mayor parte de ellos han alcanzado el gobierno del país. Los jueces naturales que quiere su necesidad de justicia, ocupan acaso ahora los juzgados institucionales del suelo natal. El único emigrado que queda ahora es él: la ausencia geográfica retardada se ha trasmutado en algo más grave; es ahora soledad sin apelación posible en el plano del mundo. De la dialéctica con que quiere ar-

bitrar razones a la ausencia, parece

trascender el anhelo quizá subconsciente de substraerla de todos modos al ajeno juicio; de colocarla cuidadosamente a un lado en el debate que descuenta su prevenida conciencia autobiográfica. También de este modo. él, que padece necesidad de justicia, acaso de clemencia, busca purgar su alma de la obsesión judiciaria. Es indudable que si precisa razones para su ausencia es porque le ha sido cuestionada la obviedad que le querria. Por debajo de todas las que pueda agenciarle la lucidez de su intelecto, acostumbrado en la esgrima polémica a descubrir el sesgo y el resquicio favorables en cada situación, allá en el fondo secreto de su alma ¿envuelve algún oscuro sentimiento de culpa? La defensa un tanto sofística de la ausencia no alcanza sin duda a contrarrestar la fuerza de la implícita inculpación que ha fulminado ya la Historia al entregarse sin reservas -según su costumbre— a los presentes. Acaso en este preciso trance su espíritu barrunta que los motivos psicológicos de su ausencia han sido más profundos que las razones que pueda agenciarle su intelecto. Pero estos motivos psicológicos son tal vez inconfesables, y no alcanzan a disimularse del todo tras el inesperado celo con que el primer intento autobiográfico quiere persuadir de que lo que él ha hecho en su vida, sus escritos, "no son escritos literarios, son actos de coraje, de oposición y resistencia al dinero, al fuerte". El cargo no había brotado teóricamen-

te en su espíritu; los adversarios se habían encargado de lanzárselo junto a tantas otras injurias. Estaba contestando.

De cualquier manera, el indiscreto fantasma de la ausencia ha sido siquiera momentáneamente descartado. Por fin ha llegado el momento de levantar el telón sobre el primer acto autobiográfico. El autor anuncia el objeto del espectáculo: "Mi vida -que se pasa toda en la República Argentina". Quiere decir: he aquí el panorama de la porción de mi vida que transcurre en la República Argentina. Sus primeros veintiocho años. Su parte de presencia corporal en la patria. De presencia integral. Es sin duda la etapa decisiva de su vida. ("Por variadas que hayan sido las fases porque ha pasado mi vida, la forma que ha conservado mi inteligencia durante ella, venía de su primer período, pasado en mi país", debe reconocerlo él mismo). Lo que vino después no fué un verdadero enriquecimiento; apenas una clarificación de la densa materia almacenada en aquella etapa; quizá sólo un lento e incompensado consumo del rico tesoro reunido entonces: bajo algún aspecto, una especie de dramática autofagia, cuando menos en lo que suponía de emocional y vegetativo la materia originaria.

Aunque no sin cierta delectación en algunos pasajes, el autor cumple en general el designio autobiográfico con sobra de esquematismo; en realidad, no hace otra cosa que enumerar datos, no siempre en el orden deseable; ni ahonda, ni coordina; se desliza, a menudo como poseído de cierta prisa de despacharse el recuerdo, con ánimo no exento de cierto dejo irónico, a veces. Pero no hay nada inútil en definitiva, en lo que resulta haciendo; si no una autobiografía propiamente dicha, resultará al fin, aunque algo oscura, una clave autobiográfica; todo el "secreto" de aquella primera parte de su vida, y acaso buena cantidad del que guarda la segunda, está inscrito entre las líneas demasiado someras y un tanto desordenadas en que ha dado el intento. O en las entrelíness. En todo caso, eso es todo lo que alcanza a lograr la segunda tentativa autobiográfica, que al tocar el apresurado final del primer acto renunciará definitivamente a seguir adelante.

El fin natural del primer acto, es el alejamiento del país; la ausencia. Una vez más el implacable fantasma, ahí, de frente. De nuevo el imperativo exorcístico, la necesidad de congraciar, de apaciguar su incómoda, desapacible imagen. Pues ¿qué ha sido en realidad para él la ausencia? "Nunca he estado más presente en mi país que cuando he vivido fuera de él", se repite sofísticamente. "No fui más patriota en el primer período de mi vida por el hecho de pasarlo en el suelo de mi país". La ausencia ha sido, en realidad, la parte de su vida que puede llamarse pública -casi toda su vida, pues. Es posible que ella haya conferido matices particulares a sus sentimientos y concepciones, pero

desde luego sin nunca alterarlos esencialmente. "Los cambios de medio porque pasa la vida de un escritor ausente de su país, determinan otras tantas fases de su patriotismo, sin disminuirlo". Las modificaciones forzosas que sufre no serán sino para mejorar su calidad, para purificarlo. "En el extranjero el patriotismo se desnuda de todo elemento chauvín, y de todo color y olor local. La ausencia lo eleva y purifica". Por lo demás - necesita insistir una v mil veces: tal ausencia sólo ha significado una toma de perspectiva, de ningún modo un desentendimiento del país. La emigración liberal no fué una dejación de la patria; fué la movilización fortuita y maciza de una noble parte de ésta, tan fiel a su origen que bien merecería el nombre de "provincia flotante" del pueblo argentino; para la historia del espíritu y de las instituciones argentinas, resultó tal vez la más fértil. ¿Acaso casi toda nuestra literatura liberal no se ha producido "en el suelo móvil pero fecundo de esa provincia nómada? "El Peregrino", "El Facundo", "El Angel Caído", el "Avellaneda", los "Himnos de Mayo", "La América Poética", los periódicos históricos y memorables de la última época, y hasta las leyes fundamentales que hoy rigen la República Argentina, no se han producido acaso en esa "provincia semoviente y nómada del pueblo argentino, que se llamó la emigración liberal"? He aqui que el máximo antiprovincialista de la disputa preconstitucional, debe apelar ahora a la palabra "Provincia" para la máxima ponderación de sus títulos personales.

Todo eso constituía sin duda una hermosa verdad. Nadie podría desmentirlo. Pero el recuerdo era traído a juego un poco fuera de propósito. Cuando Alberdi intenta su pergeño autobiográfico, la emigración liberal hace un cuarto de siglo que está de regreso en la patria. La provincia flotante se ha reintegrado a su suelo. De toda la valerosa e inspirada falange de emigrados, sólo ha quedado uno sin retornar: él. ¿Qué se lo impide? ¿Es el único que no ha apostatado, acaso? ¿Es que hay motivos sobrevenidos para que él continúe emigrado? ¿Es que él se inventa la persistencia de los viejos motivos sólo para no regresar? He aquí que el curso de la historia de su patria, cualquiera sea la legitimidad fundamental de su actitud, ha trasmutado en él la emigración en ausencia; algo peor aún, en destierro; más gravemente todavía en despojo. ¿No le habría sido ya lícito ni siquiera pensar: "Hoy, retornados al país todos mis compañeros

de emigración, la provincia argentina flotante soy Yo"? En realidad, la Historia —la misma que él había contribuído a agenciar a su paísacaso había jugado a colocarlo fuera de toda provincia. Ya no es un emigrado: es un solitario. Son curiosas las imágenes que en este trance le sugiere la idea de la ausencia. Aparte presumirle ventajas semejantes a la de "la posteridad" para la pureza del juicio patriótico, deberá reconocer que es "como una especie de muerte". Posteridad. . . Muerte. . . era llevar demasiado lejos la imagen de la propia ausencia.

Nunca trató de proseguir y llevar a término el segundo intento autobiográfico. Lo abandonó al finalizar el primer tracto. E hizo luego algo no menos significativo: lo mismo que las escasas páginas del primer intento, condenó las del segundo al sueño de las carpetas.

Nota. — Los dos conatos autobiográficos de Juan Bautista Alberdi (1810-1834), datan presumiblemente de hacia 1878. Ambos se encuentran insertos en el volumen XV de sus obras Póstumas, de donde se han tomado las frases entrecomilladas del presente ensayo.

Argentinas | www.ahira.com.ar

Alrededor de "Don Segundo Sombra"

C E inicia esta obra 1 con un exa-D men de lo que Lugones llamó literatura de literaturas, calificando, de paso, a Don Segundo Sombra de libro consolador. Aristóbulo Echegaray reniega de que no se quiera ver y comprender en nuestro país "que lo europeo es de los europeos y que lo nuestro debe ser nuestro." Piensa que "la exaltación de Ricardo Güiraldes a alturas telescópicas es obra, en mucho, de literatos extranjerizantes que por desconocimiento de lo vernáculo se deslumbraron con el mítico paisano arequense." Y cree que discutir a Güiraldes -cuyo elogio como hombre hace - es correr "el riesgo de caer en antipatías lamentables y -- seguramente-- en la agresividad de admiradores apasionados.

El tiempo -hace ya año y medio que apareció este libro- no ha levantado la reacción esperada por el autor. Por el contrario, las críticas serenas que se han hecho sobre él indican que una obra bien cimentada como la de Güiraldes y la admiración, no sólo de círculos sino popular que goza Don Segundo Som-

1 Aristóbulo Echegaray: Don Segundo Sombra, reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes. Ediciones "doble p", 105 págs.

bra no han sido lesionadas por el libro de Echegaray cuyas objeciones y personalísimos juicios denotan atención y preocupado desvelo.

Echegaray arremete contra la hipérbole, los panegíricos exaltados, los ditirambos irresponsables, tan en desacuerdo con la sobriedad con que deben medirse los valores.

La intención de Echegaray es loable, sólo que -en nuestro concepto- el enfoque no concuerda con la obra de Güiraldes y, también, alguna vez, desaprensivamente, permite que se deslicen de su pluma epítetos que no pueden amalgamarse con el juicio crítico, que si severo, debepor eso mismo vertirse dentro de lo estrictamente mesurado.

Analizaremos por partes las objeciones de Echegaray. Dice en el capítulo I: "Facundo y Fierro son seres de carne y hueso: vivieron, lucharon, sufrieron. Don Segundo Sombra es un puro recuerdo infantil de Ricardo Güiraldes sublimado en su inconsciente."

Echegaray asume respecto a la reminiscencia infantil una actitud condenatoria. El que sea una reminiscencia no puede considerarse una falla ya que el origen de casi todas las obras llamadas de ficción -novelas, cuentos, comedias, dramasestá en íntima conexión con períodos pretéritos del escritor, quien, con su imaginación puede también adelantarse en el tiempo, presentir, adivinar y transmutar la realidad.

Cuando Sarmiento escribió Facundo, creó un hombre distante por completo de lo que fué Quiroga. Y las páginas en que describió magistralmente la pampa, asombran, sobre todo, porque no la había conocido aún.

Martín Fierro fué una creación de Hernández, quien hizo, ocasionalmente, vida de fortín y de campo pues era también hombre de salón y de cultura ya que pertenecía a una familia conspicua.

"La relación entre los hombres de Sarmiento y Hernández con el mito de Güiraldes -dice Echegaray - es absurda en toda la extensión que puede serlo la de un ser con un fantasma."

En principio ha decidido Echegaray dejar sentado que Segundo Sombra es un mito o un fantasma, un ente irreal, por el solo hecho de ser, -suponemos- una reminiscencia infantil.

Lo dogmático de la aseveración impide, al no mencionar otras razones, (lo de reminiscencia infantil ya está visto que no desencarna a Don Segundo más que un recuerdo o memorización cualquiera) analizarlas para formar una opinión al respecto. De modo que continuaremos con el parrafo siguiente: "En- / fundamentarla sin necesidad de dis-

tre el caudillo montonero de Sarmiento y el gaucho de Hernández el paralelo es posible como siempre lo es entre elementos de la misma especie." Analiza, luego, a Facundo, líder, y a Martín Fierro, número. "Segundo Sombra -dice Echegaray- corre por distinto andarivel. Porque no es hombre de campo afuera, de güella."

La relación de origen -alegamos- existe, lo diferente atañe a las circunstancias en que vivieron.

En otro párrafo asegura Echegaray que "no hay hondura humana en Don Segundo, ni afán alguno personal o colectivo."

No sabemos qué cartabón emplea Echegaray para medir la hondura humana. ¿Movimiento? ¿Lucha? ¿Serenidad? Esto último -serenidad- es lo que corresponde a Don Segundo, lo que se consigue a través de una vida probada. Negar que ella sea la mayor manifestación de la hondura humana sería desconocer los más simples tratados de psicología. Y a esta serenidad se debe que no tenga ninguna ambición personal. En cuanto al afán colectivo, en la época de Segundo Sombra, a principios de siglo, mal podía sentirlo o pensarlo un hombre de nuestro

"El gaucho encontró en Hernández -concreta Echegaray - su evangelista. Güiraldes pretendió serlo del resero e hizo una radiografía que le salió tarjeta postal."

Para exponer una opinión hay que

minuir el valor de lo que va a rebatirse. Existen golpes prohibidos en las justas, y las leyes que los determinan deben ser respetadas. Nada prueba una etiqueta colocada antojadizamente sobre un material a cuyas dimensiones -para hablar sólo de éstas- no responde.

Alega, luego, Echegaray que Giiraldes por lo mismo de ser estanciero sólo puede ver al gaucho a través de las censuras de su conciencia.

Invalidaría toda la literatura si novelistas v personajes debieran pertenecer al mismo estrato social. La distancia afina la visión y si bien es cierto que el codearse con las gentes Ileva a un conocimiento directo, no puede decirse que éste sea imprescindible para un artista, pues el solo hecho de serlo -su especial sensibilidad- le hace captar en un matiz lo que la gente común no es capaz de ver en años de convivencia. La penetración, la mediunidad de un artista, le develan secretos. Casi no necesita mirar, le basta con sentir para captar en una inflexión de voz, en un silencio, lo no confesado. Además, para un artista la clase social no significa nada, no existe. Sólo ve especimenes humanos dignos o no de la pluma o del pincel.

En Facundo y Martín Fierro -añadimos- la acción y la palabra van definiendo situaciones y sentimientos. En Don Segundo Sombra están los personajes vistos desde dentro.

Cita Echegaray las acertadas pa-

que afirma que Martín Fierro "es un levantamiento contra la cultura v las letras, contra el hombre urbano, contra la literatura de cenáculo, contra el salón literario, sus corifeos y sus obras." Y acota, acto seguido, Echegaray: "Don Segundo Sombra es la incorporación a ello de lo gauchesco, pero adecuadamente rasurado y perfumado."

Es verdad que Martín Fierro pasó de las pulperías a los cenáculos y que Don Segundo Sombra ha conquistado primero los cenáculos, llegando después al pueblo.

Lo inverso del derrotero en nada afecta su universalidad. Hernández relató la vida de su héroe en una forma literaria corriente en su época. La sextina española no siempre es perfecta en Martin Fierro pero ningún gaucho es capaz de elaborarla en su lenguaje usual. Como expresión gauchesca es pues tan inadecuada como la belleza idiomática de Güiraldes.

Para contar las andanzas de Don Segundo siguió Güiraldes la corriente literaria de su tiempo. En esos años Rubén Darío remozó el español, sutilizándolo, dándole giros franceses. Güiraldes, que aquilatara en Europa -Francia sobre todolos matices que servían para describir con propiedad las menores emociones, o los detalles minúsculos del paisaje, incorporólos al lenguaje nativo. Captó así, escrituralmente, el espíritu de las gentes de nuestra tierra que, si son simples en sus coscomplejidades anímicas en desacuerdo con su parquedad expresiva. La gama de matices con que Güiraldes muestra su mecanismo interno condice con la avidez del lector moderno a quien no satisface ya la anécdota y la presentación externa de los personajes.

Dice Echegaray que Martín Fierro entró en la literatura a fuerza de ser una vida viviente y que Don Segundo Sombra quiere entrar a la vida por corporeización de un mito literario.

Tiene Echegaray un concepto singular del mito pues emplea esta palabra casi despectivamente disminuvendo su real valor. Cabría que recordara lo que fueron los antiguos mitos cuya fuerza vital -la que todo mito tiene- se prolonga en el tiempo, diciéndonos más de las civilizaciones desaparecidas que los legajos históricos donde yace una pétrea y definida interpretación que, por esto mismo, por ser definida, contiene en si el germen mortal. Don Segundo Sombra en el mito tan denostado por Echegaray lleva implícita su perpetuidad.

Cita Echegaray unas frases de Luis Emilio Soto, claras y certeras, que en nada disminuyen el valor de Don Segundo Sombra. Y como sólo a esta obra nos atendremos, pasamos por alto el juicio de Torres Rioseco que también trae a colación Echegaray sobre otras obras de Güiraldes.

Insiste Echegaray en que Don Segundo Sombra es un friso espectacular v no lo substancial intrínseco que es lo humano, lo jugoso en vivencias perdurables.

Nada tiene de espectacular Don Segundo Sombra. Centrado en lo humano, va Güiraldes, morosamente, tallando una figura con honda penetración. No es el gaucho que combate ni campea por sus cabales, sino el volcado sobre sí mismo, observador sagaz y callado.

Transcribe después Echegaray una elogiosa frase de Lugones sobre Don Segundo Sombra: "Representa en prosa lo que Fierro en verso: una vida viviente. Y aquí estriba, desde luego, su importancia nacional", para luego retacear, por pura acomodación a su particular visión, algo que cree Lugones no hubiera dicho de Don Segundo Sombra: "De tierra pampeana y de sol nuestro, de trabajo y de dolor, que nos pertenecen, estaba construído aquel antecesor."

No es posible entrar dentro de las creencias privadas de Echegaray y razones tendrá para suponer que Lugones no hubiera podido decir tal cosa pese a que dijo esta otra. Y añade, poco después Echegaray, que Lugones se equivocó al elogiar Don Segundo Sombra confundiendo movimiento con vida y considerando el elogio antes citado como una frase de condescendencia amistosa.

Se ve con esto que la pasionalidad de Echegaray lo lleva a esgrimir ejemplos que van en detrimento de sus propias aseveraciones, y cuanto haga por adecuarlos a su pensamiento resulta vano.

Vuelve Echegaray a comparar

labras de Martínez Estrada en las tumbres, poseen, por el contrario, Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar Martín Fierro con Don Segundo Sombra y describe la diferencia entre el primero a quien cataloga como proletario divisado desde su mismo nivel y el segundo a quien considera un paisano visto desde arriba.

Inquirimos: ¿Por qué la obra de un escritor debe ser molde para otro? ¿Y en detrimento de quién puede cargarse esa culpa? Los distintos enfoques en nada perjudican a una u otra obra.

Acierta Echegaray cuando dice: "Don Segundo Sombra tiene de gaucho lo que el literato llevaba de gaucho dentro de sí, lo que soñó haber sido, lo que hubiera querido ser en sus sueños infantiles y que no siendo el gaucho tampoco es el resero sino un resero, y biografiado por quien lo ha elegido por impulsos personales"... "El mismo Güiraldes dijo al dedicar el libro: Al gaucho que llevo en mi"...

Efectivamente, Güiraldes trazó la figura de un resero. No hubiera podido, como artista, trazar la figura de el resero, en abstracto.

Un personaje es siempre re-creado por el novelista, hecho de reminiscencias, de impresiones, de lo que se desea ser. Se trata del conocido proceso de catarsis que libera tensiones al volcarse el artista en los seres de ficción. Ficción que puede serlo enteramente en el sentido de los sucesos y la trayectoria pero no en el de la substancia que le dió origen.

Trae Echegaray, luego, a cola-

ción, unos párrafos de Freud que explican lo que Güiraldes ha hecho con Don Segundo Sombra sin que ellos mellen su autenticidad o su valor, pues si está la figura gaucha hecha de recuerdos y elevada a un ideal, no ha abandonado Güiraldes la tierra, ni el lenguaje de sus hombres ni sus trabajos. Entró en los meandros de la conciencia del personaje para llegar a lo que Freud llama "los más atractivos secretos de la conciencia humana", es decir, su psiquis desnuda, su subconciencia, Es de rigor constatar que en esa época las teorías de Freud empezaban a cundir con su desmenuzamiento anímico y el despiadado buceo en los hontanares de la naturaleza humana.

El breve trozo, perteneciente a un largo trabajo de Freud, inserto por Echegaray para corroborar la exactitud de la orden fundamental de su libro, refiere el proceso de reminiscencias infantiles y su importancia en el arte, en este caso de Leonardo de Vinci.

Lo que no comprendemos es por qué Echegaray expone este ejemplo en menoscabo de la creación de Don Segundo cuando es la justificación de sus virtudes originarias y la consecuencia natural de ellas.

En el capítulo IV Echegaray se limita a contradecir las opiniones del reserito porque ve grande y "más una idea que un ser" a Don Segundo.

Aunque es ésta una objeción al pasar, recordaremos que para un ni-

ño puede un hombre parecer enorme y poco después, al observarlo, manifestar: "No era tan grande, en verdad."

Breve es el capítulo V y sirve de corolario al anterior. Echegaray dice en él que Don Segundo no es un ente de carne y hueso sino una idea, una sombra y como tal no puede ser aparcero del gaucho desguarnecido de Hernández ni del terrible caudillo de Sarmiento, alegando que éstos podrían gritar con el poeta español: Me llamo barro aunque Miguel me llame.

Pero meditamos en que es igualmente fantástico e ideal llamar a un hombre barro que sombra.

Reprocha Echegaray a Güiraldes, en el capítulo VI, que no dé a Segundo Sombra un lugar de nacimiento y una edad. ¿Por qué no pensar en que por algo no decía Don Segundo el lugar de nacimiento además que, como todos los de su laya era poco dado a hablar de la familia.

Es curioso que Echegaray diga que fué un error de Güiraldes representar en Don Segundo a Segundo Ramírez dada la real pobreza de éste. Esta pobreza, no desvirtuada por Güiraldes, no desmerece ni enaltece por sí misma el valor de la novela —sea la que nos ocupa u otra cualquiera— ya que nada tiene que ver la cuestión social con el arte. Don Segundo Sombra es la visión de un poeta sobre los valores intrínsecos de los hombres de la tierra en determinada región. Y lo mismo

puede afirmarse de lo que supone Echegaray acerca de la progenie de Don Segundo: "un patrón de estancia sembró ese hijo probablemente sin el atenuante de unos amoríos, por solo capricho de macho a quien sus inferiores tratan de Señor, con mayúscula".

Evidentemente, este hecho abunda (los amorios hubieran añadido burla al capricho) desde una punta a otra del territorio argentino. Cuando no es el patrón, es el que pasa, sin responsabilidad ni ulteriores responsabilidades por el hijo. La entereza y la fuerza de la mujer campesina ha sido puesta a prueba en casos similares y de múltiple descendencia. Pero el propósito de Güiraldes no estaba en ese enfoque de las costumbres feudales que imperaban en nuestros campos -no solamente en el país sino en todo el territorio hispano americano ... De lejos viene el mal y así han ido poblándose los desiertos donde la civilización española, deshecha, ha conservado la religión, el lenguaje, la danza, la música, aunque transformadas, debilitadas, por las largas distancias y la pobreza. Es un acierto de Güiraldes -nobleza de genuinos sentimientos de raza- la contestación de Sombra a Fabio cuando éste pregunta por la clase de mujer que fué su progenitora: - "Como la finada mi madre, ánima bendita."

Güiraldes no escamotea (palabra de Echegaray) la realidad. Lo que no hace es moralizar, pues esto pertenece a otro género, a las obras edificantes, muy meritorias pero ajenas al arte cuya misión es sólo presentar una visión de la vida sin premiar o castigar.

La cuna aristocrática de Güiraldes -que Echegaray detalla añadiendo la ubicación de la casa en que nació- y el que fuera rico, amigo de viajar, refinado y culto, ni da ni quita méritos al escritor. Y lo que Echegaray critica considerándolo un lastre (lo pone entre puntos de admiración al terminar la enumeración de las condiciones que "han acendrado su espíritu en el incendio de altas sabidurías") termina sintetizándolo en estas palabras irónicas: "está preparado para interpretar la simple, la elemental realidad de nuestra pampa, para vertebrar el paradigma de su gleba."

Justamente la distancia hace que Güiraldes pueda ver al gaucho. De haberlo sido él, otro gaucho no lo hubiera sorprendido. Si ha podido escribir sobre Segundo Ramírez es porque lo vió, lo admiró, desde un estrato social diferente. De ese modo lo pudo ver, lo alcanzó a ver, situándose en la justa distancia en que podía observar sus ademanes, sus costumbres, su lenguaje, su psicología.

Para terminar este capítulo Echegaray dice que Don Segundo Sombra no es la síntesis de nuestro país (país de tantos paisajes y hombres distintos ¿cómo podría serlo?) y que sólo podrá ser —consiente— un bello poema.

Sí, de acuerdo, un bello poema,

de un determinado lugar, la pampa bonaerense.

Las objeciones que Echegaray hace en el captíulo VII se centran en una frase del reserito Fabio Cáceres refiriéndose a su padrino: "¡Qué caudillo de montonera hubiera sido!" Y añade en la página siguiente que esto más que decirlo habría que demostrarlo. Si pudo o no haberlo sido no entró en la intención del autor especificarlo. Y lo que el muchacho dice en forma admirativa pertenece al criterio conque lo juzga. Un novelista -y esto ya en sentido general-, no puede identificarse con cada una de las frases que sus personajes pronuncian. Obvios son los motivos.

Echegaray duda de las condiciones de Segundo Sombra para ser caudillo de montonera y estará, seguramente, bien afirmado para ello. Imposible es discutir lo que su impresión le señala como realidad insobornable al respecto. Pero sí lo es el que dude de sus palabras cuando dice: "Yo no puedo quedarme mucho en ninguna estancia porque en seguida estoy queriendo mandar más que los patrones."

Pensamos que ser capataz hubiera empequeñecido a Don Segundo, ya que era resero, hombre de huella, lo que le daba esa libertad que él buscaba siempre y que no quiso empeñar quedándose en la estancia del ahijado que le brindaba la comodidad que da el dinero, y que Echegaray reclama cuando habla de Se-

gundo Ramírez por la versión —sin duda exacta— de Subirats.

En cuanto a la pelea a cuchillo no creo pueda cargarse sobre los hombros de Don Segundo el no haberla impedido. Por el contrario, acostumbrado a ellas, hubiera sentido disminuído a un hombre que provocado a fondo por el forastero, se esquivara. Su deber era decir lo que dijo: "Mirá muchacho que el señor ya hace un rato que te está convidando, etc." El toque de atención simple, natural, ha bastado para que un hombre no se deje manosear por otro.

En el capítulo VIII, Echegaray, que ha leído con vigilante atención la obra de Güiraldes, da una visión acertada de lo que hubiera podido hacer el creador de Segundo Sombra para que la conducta y psicología de su personaje estuvieran más de acuerdo con la que éste luce en el libro en general.

Pudo, en verdad, en el pasaje que cita Echegaray, esgrimir Don Segundo el rebenque en lugar de la cuchillita para defenderse del tape Burgos, borracho y pendenciero. Pero —sin desconocer el hallazgo de Echegaray— cabe pensar que Don Segundo echó mano al cuchillo instintivamente al esquivar el cuerpo cuando vió al ebrio atropellarlo con el cuchillo. Todo pasó en un abrir y cerrar de ojos. Y la continuación de la escena es perfecta, aunque las frases "como un fogonazo" (¿por qué no puede verse así la rapidez de la hojo brillente del curtilla?)

"como nota de cencerro" admitan las reservas de Echegaray.

No hay novela —por magistral que sea— cuyas páginas resistan al paciente y obcecado rigor del desmenuzamiento crítico.

También la escena que completa este capítulo en la que Don Segundo dice en alta voz aludiendo al dueño del boliche, de quien acaba de separarse, dejándolo con la borrachera que ya tenía cuando él entrara: "Pobrecita la señora, seguro que áura este hombre malo le va a encajar una paliza", es criticada por el autor del libro que motiva esta nota.

Alega Echegaray que ningún gaucho que lo sea de verdad se jactaría de haber achicado con su presencia a un ebrio.

Pero quizá olvida Echegaray que las copas que tomara Don Segundo pudieron haberle hecho decir lo que, no siendo así, hubiera mantenido dentro de su silencio habitual.

Recrimina Echegaray a Güiraldes el que esgrima referencias a hechos o virtudes del personaje en tanto que los hechos están raleados. Olvida Echegaray que en la novelística de esa época había una reacción contra las obras en que la acción cubría todas, o casi todas, sus páginas.

tintivamente al esquivar el cuerpo cuando vió al ebrio atropellarlo con el cuchillo. Todo pasó en un abrir y cerrar de ojos. Y la continuación de la escena es perfecta, aunque las frases "como un fogonazo" (¿por qué no puede verse así la rapidez de la hoja brillante del cuchillo?) y Güiraldes lo era en grado sumo— es

describir las escenas, delinear interiormente a los personajes y presentarlos dando al lector una impresión no sólo de veracidad sino de belleza.

Güiraldes quiso hacer "revivir la Argentina que tiende a desaparecer" pero no aprisionándola con rigidez fotográfica. Por el contrario, su misión de poeta (empleada esta palabra en el sentido griego de creador) fué la de darle fluidez, dejando la línea inconclusa que permite, como dijo un gran artista, abrirse al infinito.

Corrobora esto el que el mismo Güiraldes (cita de Echegaray) haya sentido la tentación de desentrañar "el aspecto poético, filosófico, musical y pictórico de una raza inexpresada", sintiéndose incapaz de hacerlo.

La modestia de Güiraldes está integramente en ese sentimiento de incapacidad frente a una empresa que lo tentaba. Lejos de él la jactancia y la seguridad que un verdadero artista jamás tiene. Lo contrario —seguridad, aplomo— lo hubieran hecho fracasar en esa empresa poética, filosófica, musical y pictórica, que es Don Segundo Sombra.

Echegaray declara que Giiraldes sobrelleva el lastre fundamental de no ser novelista. Pensamos que no hay historia de la novela que mencione una técnica o una forma especial. Justamente la novela es un género literario en el que caben todos los estilos y contornos desde el de Cervantes al de Joyce.

La atención de Echegaray se fija

en un detalle que pasó inadvertido a Güiraldes y del que ningún novelista está libre. Recordaríamos anécdotas contadas por algunos de ellos. Y Güiraldes también hubiera sonreído ante ese deslizarse de las frases confundiendo el hotel de los copetudos con el boliche, en el relato. Cabe a Echegaray haber reparado en el lapsus calami aunque él mismo alegue la poca importancia que puedan tener los detalles señalados. Como tampoco la tienen las consonancias y asonancias deslizadas, por descuido, en una obra tan larga. Hubieran sido fácilmente corregidas por Güiraldes de haber reparado a tiempo en ellas.

También Echegaray —con entera buena fe— anota que de haber vivido el poeta esos *chirlos* ya no estarían en sus páginas.

Y añade que un análisis microscópico, al ser exhaustivo, ocuparía un tomo considerable. Es oportuno acotar que no menguaron las críticas exhaustivas el valor del *Quijote* para sólo nombrar al libro representativo, por antonomasia, de nuestra raza.

Pocos renglones después, Echegaray declara que a vuelo de pájaro se descubre a Güiraldes escribiendo "con el prejuicio de las modas y los modistos literarios con quienes alternó en Europa."

En verdad, Güiraldes, y cabe repetirlo, siguió las corrientes literarias de su época. Lo contrario —escribir como los que lo precedieron en el tiempo, españoles o americanos—, hubiera sido anticuado. Seguir una tradición no es permanecer atado a cánones fijos sino renovarla, enriquecerla, vivificarla.

La palabra rudimentaria —calificativo que en verdad un muchacho de quince años criado en el campo, no puede emplear— es otro de los hallazgos de Echegaray.

También acierta Echegaray cuando encuentra impropio de un guacho el pensamiento inspirado por una mujer "todo olvido de su cuerpo": "De pronto sentí que de la estúpida aventura podía quedar un comentario sucio para Paula".

Sólo que en los párrafos conque Echegaray menciona su acierto, como quien anota un tanto ganado, hay una jactancia que él mismo ha reprochado en una ocasión al personaje que representa el señorío proverbial del criollo en ocasión de quedar con lo ganado en buena ley. Así, dice Echegaray: "Es prejuicio de Güiraldes, hombre de ciudad, casado, "con libreta y todo". Cumple dejar sentado que la chanza no debe entrar en el tablado de la crítica literaria, menos aún adosada a lo personal.

Echegaray va deslizándose hacia el tema de las mujeres en la novela de Güiraldes, notando que se habla con el descuido conque se alude "a una matra, a un sobrepuesto, a unos tientos".

Ahora sí nos sorprende el asombro de Echegaray al respecto, pues sabemos que es hombre que ha recorrido el territorio de la Argentina. Es notorio que los paisanos poco

aluden a sus mujeres en sus conversaciones. Tienen poco contacto con ellas, ocasional y pasajero generalmente, sobre todo en el pasado. Esto no obsta para que, pese a su desamparo, la mujer campesina demuestre una fortaleza admirable ya que los hijos quedan siempre a su vera.

Estamos de acuerdo con Echegaray en que los especímenes femeninos de Don Segundo Sombra no
honran a la mujer, ni al gaucho ni
a la raza. Pero, lamentablemente es,
ese conjunto, un exponente veraz del
estado social de un determinado proceso evolutivo del país; puede señalarse, de paso, su similitud con el
de las repúblicas hispano americanas.

Esta vez, la verdad —por la que tanto clama Echegaray— parece haberle chocado. Si dejó Güiraldes de mentar alguna matronil figura, no es el caso de increpar su elección, pues la hizo al azar de los encuentros de los personajes de la novela, no como cuadro didáctico. Por otra parte, lo social —volvemos a insistir— está separado por altas murallas del arte.

Además —y esto a guisa de agregado—, en nuestros campos, el Registro Civil y la Iglesia estaban demasiado lejos para que el no cumplir con ellos disminuyera el concepto moral de las gentes; la mujer no quedaba soslayada por tener hijos de padre desconocido —según la ficha del Registro Civil— o no reconocidos.

Echegaray —llevado siempre por el desco de comparar Hernández a Güiraldes, escribe: "Imaginamos a José Hernández en su indumentaria desteñida de soldado raso y nos llega olor a sudor. Vemos a Güiraldes fotografiado de gaucho y lo adivinamos recién salido de la talabartería: los arneses nuevecitos que se dijera temeridad trajinarlos."

Pasamos por alto lo de la talabartería (tendría Güiraldes en la estancia sus buenos sogueros y trenzadores para no necesitar de ella) y también lo que —según él—, da especial carácter a Hernández. Pero cabe insistir en que uno y otro —en las circunstancias que vivieron— dieron una obra señera a nuestra literatura.

Sin hacer hincapié en las demasías de Echegaray para juzgar a Güiraldes dentro de una clase social, tan respetable como cualquier otra, preguntamos por qué las teorías de Carlos Marx (lo cita Echegaray) deben incidir en el terreno literario.

Lo que Hernández o Güiraldes hayan podido hacer en otros aspectos de su existencia —en un fortín o en París—, no entra en el juicio de sus obras, aunque puedan explicarlas, pues cada escritor expresa lo que ha visto, oído y experimentado a través de su particular sensibilidad. Dentro de su órbita la obra puede ser mala o buena. Si fué excelente la de Hernández, no quita por eso excelencias a la de Güiraldes, siendo modelos las dos dentro—lo repetimos— de las corrientes literarias de sus respectivas épocas.

Tampoco es pertinente considerar

a un componente de un rango social determinado incapaz de describir la realidad de lo que le ha sido dado observar en un punto del mundo por extraño que sea a su psicología. Sería limitar excesivamente las posibilidades de un escritor. Está la historia literaria tan abundosa de evidentes ejemplos que no vale la pena citarlos una vez más. Que Güiraldes haya sido hijo de estanciero o estanciero él mismo ("gaucho de días veraniegos", dice con injustificable recelo Echegaray) no invalida su genio creador ni su amor por la tierra y por sus gentes. Sus estadas en el extranjero le permitieron ver y comprender lo nacional, los contrastes, nuestra ley, según dijo alguna vez. Y repetiremos la propia expresión del poeta: "Vi a mi pueblo como un ser completo. Siempre pensé en mi pueblo. Pueblo admirable de aristocracia."

Palabras de un aristócrata para lo que su pueblo tiene de señorial, de valioso. En el capítulo X Echegaray anota dos distracciones de Güiraldes y tiene razón en cuanto a la ortodoxia del relato. Es decir, ha faltado la frase de Güiraldes especificando lo que su crítica apunta.

Así Echegaray cita la escena en que Goyo después de carnear un borrego se cuelga junto con el reserito del cabestro para izarlo. Dice Echegaray: "Si era un borrego ¿era tal su peso que necesitaron colgarse los dos improvisados matarifes para izarlo?" Faltó, en verdad, la frase de Güiraldes en que hiciera notar al

lector, no siempre advertido, el juego retozón de los muchachos.

También acota Echegaray que durante un arreo, Fabio hace la reflexión siguiente: "No teníamos agua, había que sufrir la sed por unas horas" y un rato más tarde (según Echegaray, pero es en realidad a la mañana siguiente) Goyo llama al chico: "Dejá eso no más y arrimate a tomar unos tragos del chifle que te los has ganao".

Hace al respecto Echegaray esta reflexión: "Si tenían chifles aunque contuvieran otra cosa y no agua, podían haber mitigado la sed declarada en páginas anteriores."

A esto, sin dejar de reconocer que Echegaray ha encontrado un vacío en el relato, puede objetarse que al acampar la tropa en las cercanías de un pueblo y habiendo caído el reserito contra el suelo en el sopor del sueño "como cae un pedazo de barro de la rueda de una carreta" (acertada y expresiva frase de Güiraldes) no se enteró de que los chifles fueron llenados con licor (es de suponer aunque no se mencione) ya que se lo ofrecen como premio.

Luego expone Echegaray su sorpresa ante una frase: "el paisano del facón tenía un tajo del bigote hasta la oreja" y nos hubiera agradado, dice, invertirlo desde la oreja al bigote a menos que se especificara que se trataba de un revés con el cuchillo que hubiera cortado de abajo a arriba, cosa, improbable y casi absurda. Y de inmediato Echegaray descubre algo que no pudo ser: el arma entró en el pecho del forastero, dice, y lo levantó hasta la misma altura de Antenor.

También en donde le dejan tres caballos al reserito y, de pronto, aparece otro que más tarde no vuelve a nombrarse en el recuento, llama Echegaray —con toda razón— minucias que no importan al volumen de la obra, pero que son índice, continúa, de la ligereza conque está tratada.

Pero ¿por qué es índice de ligereza lo que sólo son minucias? La palabra ligereza expresa un cariz de superficialidad incompatible con el temperamento de Güiraldes. Estas distracciones son frecuentes en los escritores que, generalmente, suelen corregirlas después de aparecida la obra, cosa que a Güiraldes la muerte impidió hacer.

En el último capítulo de su libro Echegaray se pregunta cuál es la significación y la trascendencia de Don Segundo Sombra y acto seguido afirma, con la espontaneidad que lo caracteriza: "Hemos resuelto que no es un resero." Esto lo consideramos ya indiscutible porque entra dentro de los problemas de la libertad personal para decidir lo que la propia voluntad quiere.

Más tarde explica su impresión comparando el proceso creador de Güiraldes a la estratagema de un prestidigitador: Mete "en su galera a Segundo Ramírez y saca a Don Segundo Sombra".

Pensamos que el truco corriente del prestidigitador es hacer un juego

de manos para engañar al espectador pero no trastrocando la materia, por lo cual la comparación no tiene vigencia. Pero aún admitiendo el ejemplo del trastrueque como milagro, debemos convenir que es lo que todo creador hace: de la realidad -burda o hermosa- sacar la obra personal. Y cada artista, frente al mundo -hechos, paisajes, gentesdará su intransferible versión. Y en esto estriba el valor de la obra, su autenticidad, que no es el remedo de lo que vieron otros —de ahí lo de literatura de literaturas, vilipendiado por Lugones- sino su impresión particular insobornable.

Alega Echegaray que Sombra está solo en el libro de Güiraldes "divorciado de todos y de todo hasta de la realidad. Es una isla en la corriente del poema".

En verdad, aducimos que Sombra no está solo sino que sobresale entre todos. Habla poco porque es un introvertido y porque los criollos no suelen ser verbilocuentes. De acuerdo a esto nos sorprende la observación que hace Echegaray sobre su parquedad, manifestando poco después que Sombra pasa sin dejar "un grito de rebeldía, el recuerdo de una pasión, el resplandor de un sacrificio o el rastro de una lucha".

Creemos que es así como han pasado esos hombres, con el sacrificio sin resplandor del diario vivir y la lucha sin clarines, gastándose en trabajos sin repiques de gloria.

etapas finales en el libro de Güiral-

des: "una que llamaremos el principio del fin -dice- y es cuando el reserito se entera de que es hijo del estanciero Fabio Cáceres y la otra cuando se aleja Don Segundo Sombra".

En este alejamiento final ve Echegaray la derrota del personaje "como ente humano capaz de despertar sentimientos ya que no ha podido entrañar como padrino, padre o protector".

Reproduce, después, Echegaray párrafos del libro de Güiraldes en que el reserito rememora su vida y sus aprendizajes camperos al lado de Don Segundo y continúa con los que lo muestran -ya convertido en heredero de la estancia de Don Fabio Cáceres- reaccionando contra lo que lo arranca de la existencia dura pero que lo colma.

Estas páginas magistrales de Güiraldes, por el sondeo psicológico tanto del reserito como de Don Segundo, son apreciadas por Echegaray quien vuelve a mentar la primera definición de su obra, es decir, aquello de reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes. Declara Echegaray que Güiraldes al dejar al reserito dueño de la estancia abandona su sueño para entrar en la realidad y presentar dos estratos sociales diferentes: el estanciero y el resero.

Sobre este lapso en que Don Segundo queda en la estancia del ahijado, dice Echegaray que el novelista "no vió, no pudo o no quiso Considera Echegaray que hay dos ser explícito y que la figura de Don Segundo cobra magnifica dignidad

en los últimos tramos, en proyección inversa con la involución del reserito heredero".

Luego el reserito -cita Echegaray- habla de "mis posesiones, mis heredades, un hombre culto..." Y afirma que el muchacho ha mudado, ya no es gaucho y que al correr los días pierde "las alpargatas, el chiripá, la corralera y viste botas de cabritilla, breeches, saco sport".

En realidad, Güiraldes lo pinta andando a caballo de sol a sol, domando los potros de Raucho y sirviéndose de padrinos mutuamente durante la amansadura.

No debe de haber cambiado mucho el reserito -pese a las aseveraciones de Echegaray-, cuando siendo Raucho quien lo introduce en lecturas y gustos de ciudad, es considerado por el muchacho que ha corrido campo al lado de Don Segundo "como una criatura libre de dolores, sin verdadero bautismo de vida". Y mientras oye las aventuras y diversiones que motivaban la conversación del amigo, se pregunta: "¿qué creía que iba a encontrar? La vida a mi entender estaba tan llena que meterle nuevas combinaciones se me antojaba lamentablemente infantil. Mis argumentos simples nada podían contra su fantasía y, al fin, lo dejaba desfogarse a gusto. Mi nacimiento, por otra parte, me impedía encarar ningún amorío como una diversión."

Bastan estas palabras para demostrar que no ha habido cambio espiritual en el reserito. Ha mejorado al / que Don Segundo no puede quedar-

máximo su situación, pueden ser otras sus ocupaciones y "transformarse exteriormente como un hombre culto" (Güiraldes) pero dentro de él perdurará "algo inadaptado y huraño que le quedaba del pasado."

En las últimas páginas de la novela, el reserito, según Echegaray, se desprende demasiado fácilmente de su padrino.

Esas páginas demuestran magistralmente, por lo contrario, lo que es, la sobriedad criolla para expresar sentimientos -hieratismo, estoicismo- que cualquier persona no enterada de esa modalidad puede tomar por indiferencia o insensibilidad.

El muchacho ha heredado y queda en lo suyo con la misma naturalidad que podría haber seguido siendo lo que era, o volver a serlo más adelante si las vueltas del destino lo llevan a ello, sin gritos, ni protestas, con la aceptación sabia de los que están acostumbrados al contacto con la naturaleza, a sus cambios, a su destrozar hoy lo que nació ayer tanto como a hacer brotar semillas sobre lo que perdió.

Por eso no creemos que la palabra doblez (Echegaray) sea adecuada para juzgar la actitud del muchacho cuando éste dice que era ya imposible retener a su padrino en la estancia pues "estaba hecho para irse siempre y tres años de permanencia le habían saturado de inmovilidad".

No hay doblez. Es la seguridad de

se de agregado y menos aceptar un pedazo de tierra o de pan como regalo. Para Don Segundo —y ésa era su grandeza— huella y vida eran una misma cosa.

Padrino y ahijado no hablan en los últimos momentos en que se encuentran juntos. "¿Para qué?", dice el muchacho. Reacción de acuerdo a sus temperamentos.

Echegaray cree que la ruptura se realiza cuando ya no queda nada por decir. Opinamos lo contrario. Su silencio está lleno de palabras, de sentimientos, de recuerdos, de la pena por la eminente separación. Tan lleno, que mencionarlo con las frases de todos los días es empequeñecerlo, desvirtuarlo. Quejarse es denunciar el dolor interno, es entrar en el terreno abierto de la emoción. Los hombres lo evitan. Y es un acierto más de Güiraldes. "¿Para qué?"

Otro desencuentro de Echegaray con el texto de la novela en su relación con la realidad es el abonar que mientras Güiraldes hacía erguir a Don Segundo Sombra en el bronce, Segundo Ramírez "vivía poco menos que de limosna cerca de la estancia del encomiasta".

Sin entrar en averiguaciones al respecto, damos por cierta la aseveración de Echegaray y preguntamos — permítasenos hacerlo por última vez— ¿cómo puede Echegaray confundir un problema social — digno de ser considerado y atendido en el sector que le corresponde— con el proceso creador del artista?

El artista ve y traslada la realidad, la embellece, la re-crea de acuerdo a su visión, a su inspiración, a su amor. El sociólogo puede estudiar los problemas que conciernen a su profesión a través del documento que ofrece siempre el arte. Pero no es ésa la misión del poeta.

Don Segundo Sombra, en la última página, no se le escapa a Güiraldes, como asegura Echegaray. Güiraldes lo hace irse, libre, despojado de todo, solo, porque para ser grande, le basta eso: ser.

Echegaray discurre como corolario final de su obra crítica que Ricardo Güiraldes, patrón de La Porteña no es igual con Segundo Ramírez, peón de sus heredades.

Y volvemos a insistir ¿por qué tiene que ser igual y qué mal hay en que sea uno peón y otro patrón si ambos integran una sociedad así formada y el uno no podría existir sin el otro? El mutuo respeto, la consideración, la comprensión, es lo que se debe pedir a las gentes que ocupan posiciones dispares.

No puede tener Don Segundo Sombra el final feliz que, al parecer, preconiza Echegaray cuando desea que el reserito abandone todo para seguir junto a su padrino.

La existencia de los personajes de la novela de Güiraldes no se apaga cuando al desaparecer Don Segundo, Fabio regresa "como quien se desangra", sino que continúa en los episodios que a ambos les tocará vivir en sus correspondientes circunstancias.

Pero termina Echegaray diciendo que Güiraldes deja "planteadas las circunstancias (suponemos disímiles), los estratos (ídem) y la consubstanciación imposible.

Todo ello es verdad, sólo que ello no va en detrimento de la obra porque las circunstancias y los estratos sociales de los personajes de una novela son distintos siempre, y el novelista también está en el que le es propio. En cuanto a la consubstanciación entre el modelo real y el personaje creado no puede existir. Podría decirse, más bien, transubstanciación, desde el plano de la realidad a la ficción.

Pero colegimos la intención de Echegaray: quiere dejar sentado —es el leit motiv de su obra— que Segundo Ramírez y Güiraldes pertenecen a dos estratos sociales diferentes. Lo que no alcanzamos a ver es qué mal hay en ello. El mismo caso se presentó entre Hernández y Martín Fierro para traer a colación sólo el libro que cita constantemente Echegaray.

Y llegamos al punto neurálgico o al propósito fundamental de Echegaray: Hernández abogó por la suerte de su héroe; Güiraldes hizo de la vida dura y desamparada del suyo, un poema.

Sólo que, al final, Echegaray ha

recibido el impacto de lo que echaba de menos, por la pura evocación poética de Güiraldes. Y es lo que aplaude porque es lo que le interesa, y lo que supone aplauden y seguirán aplaudiendo (según él) más allá de la belleza de las imágenes, de la re-creación de un magnífico tipo humano y de la captación en el plano estético de una sabiduría hecha, como todas, en el dolor del diario vivir.

En rigor, Echegaray ha contemplado el extendido panorama de Don Segundo Sombra únicamente desde el ángulo de su particular exigencia.

Don Segundo Sombra, reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes no es una obra improvisada ya que su autor ha llegado a su personal enfoque después de consultar afanosamente libros, folletos y artículos sobre el tema. Su propósito fundamental es que Don Segundo Sombra no se anquilose en las loas indiscriminadas de sus admiradores.

Aunque es muy reciente el advenimiento de Don Segundo Sombra a la literatura argentina para que eso pase, el libro de Echegaray puede servir como punto de partida para que la novela máxima de Güiraldes sea estudiada profundamente como expresión estética y documental de una época.

Argentinas | www.ahira.com.ar

Gertrudis Chale

ERTRUDIS Chale (1898-1954) te-U nía la obsesión de América, de América en la concreción artística de su ardua realidad y de su mito. Nacida en Austria, se estableció en la Argentina en 1934. De inmediato sintió aquí, en las inmediaciones del Río de la Plata, en Quilmes, como si el país saliera del "tercer día de la creación", y la tristeza, la angustia y también la natural delicadeza de las gentes del suburbio fué un impacto emocional para su alma sensibilísima. En pausadas exploraciones, más tarde recorrió el país: viajó a Córdoba, a la Patagonia, a Cuyo, a Salta, a Santiago del Estero, al Chuy, en la costa uruguaya y brasileña; vivió durante dieciocho meses en Bolivia, Perú y Ecuador, donde pintó óleos, temples y dibujó mucho, con la seguridad de haberse encontrado a sí misma. Nuestro diálogo se enriqueció en el curso de casi tres lustros. Y cuando su voz se acalló trágicamente, los hallazgos de sus pinturas, las páginas sueltas de su "diario", sus cartas, renacen ya para siempre en esos sorprendentes testimonios. Ha dejado una obra nutrida de razones existenciales y de rigor expresivo, en el enfoque de sus figuras criollas e indias y en sus originales visiones del paisaje. Pues así como había observado amorosamente a la gente humilde del arrabal

y de tierra adentro, llevada por su predisposición a la soledad, al sufrimiento y a la independencia, sus pinceles supieron captar con agudeza personajes que, en su concepto, son cabales criaturas actuantes de un drama viviente y desolado. Por este conducto, pudo confesar: "me dediqué a observar la vida del indígena; me senté con él en las calles y mercados, haciendo miles de croquis para poder captar su modo de moverse, sus actitudes todas. Impresionada por la belleza de su figura, que hasta en su condición más miserable guarda extraordinario interés plástico, me he olvidado de su pobreza, de su condición social. He visto al indio incorporado a su tierra como parte de ella, llevando los colores de sus arenas, de sus cerros, guardada en los ojos la desolación de la puna y en su alma la tristeza enorme de una raza quebrada en su destino humano".

Pocos artistas como Gertrudis Chale supieron adentrarse con más audacia y con más fe en nuestros espacios solitarios, en nuestros silencios de piedra, en la belleza acongojada del esquivo rostro de la Pampa y del Altiplano. Se sentía redescubridora del escondido corazón de una tierra antigua y nueva a un tiempo, a semejanza de la luz que nos ilumina cada mañana al abrir los ojos a la cotidianidad. Sus valo-

res residen en la justeza de la línea y el arabesco, en la densidad del volumen, en un color rico de sugerencias y de tonos combinados con las tierras y los ocres, en un duelo de búsqueda ardiente entre la sensible expresividad, el sutil refinamiento y la precisa dimensión metafísica. Admiró a Brueghel, a Gauguin, admiró las estampas persas y japonesas, a De Chirico, a Figari, a los muralistas mejicanos. Esos ejemplos emuladores la acercaron a su propia, intransferible expresión. Lo anecdótico y lo folklórico se despojaron de sus habituales indumentarias pintorescas, superados por la controlada disciplina plástica y estética, sin perder la realidad su potencia humana y telúrica, realidad transfigurada en substancia e imagen tensamente poética.

En Gertrudis Chale, las formas participan de una naturaleza desnuda hasta la abstracción y de sensaciones depuradas que acogen el ritmo y la frontalidad. Esas formas ascienden de una materia alisada, de pinceladas largas y horizontales como nuestra llanura y nuestro cielo, a una materia trabajada en el empaste y en profundidad, de gozo pictórico. Ascienden de "Primeras casas" y "Ultimas casas", concebidas en el sur del gran Buenos Aires, a "Pampa patagónica", "Mujeres sen-

tadas", "Mujeres de América", "El muro", "Figuras en la costa" o "Mujeres del Altiplano" y "Mercado", cuadros significativos de su sostenida producción, en los que se verifica el paso del superrealismo metafísico a una pintura táctil, expresiva, en el proceso que la conduce del documento real a la concreción sintética, cargada de sentido, o de ésta, en el límite de su intelectualismo humanizado, a la figuración estilística representativa de rasgos dominantes americanos. A través de sus cuadros, se puede trazar su cabal itinerario de fatigas y hallazgos afortunados: se asiste a sus luchas por obtener la forma adecuada a su intuición y el color que exige su cuidado, ya en sus indagaciones técnicas, ya en sus planteos artísticos; se siente y palpa su disconformismo y se experimenta el alivio de un cielo, de una fisonomía, de una actitud, de un detalle, en fin, logrado con ahinco. Sus formas, por tanto, han surgido de una necesidad de adaptación y de creación de su instrumento comunicativo, no de un mero juego de azar; tienen raíz honda en la vida y en el arte.

He ahí —descontada cierta inevitable dosis de fracaso implícita en toda búsqueda contemporánea—, la prueba de su vigilante pureza, el fundamento de su permanencia.

Argentinas | www.ahira.com.ar

ALTIPLANO, por GERTRUDIS CHALE

El Altiplano es la síntesis de sí mismo.

La altura y el aire rarificado han suprimido lo inesencial.

La tierra alta se ha tragado el paisaje; está encima de él, sólo queda su estructura, su plan, su esquema.

Las plantas, los árboles, las flores han quedado atrás y adentro.

Han desaparecido las vibraciones de aire impresionistas...

En el Altiplano hay sólo sensaciones.

El que no siente el Altiplano no puede verlo y menos aún vivirlo.

Yo pude verlo y sentirlo hasta el dolor.

En el Altiplano todo es inmenso y vasto.

Todo es claro, de esplendorosa nitidez.

El aire diáfano nos trae el horizonte al alcance de nuestras manos.

Un hombre marcha hacia él y no se aleja en la perspectiva.

El Altiplano tiene lomas y quebradas, el Altiplano tiene cerros que son como remolinos de aire congelados.

Yo a veces toco lo que creo roca... y toda una montaña me corre entre los dedos. Es arena celeste, pues el ciclo se ha apoyado en ella.

Estos mismos cielos salen de lo más hondo de estas tierras.

Salen en vapores estriados de cada hueco, de cada hondonada, espantados; o bien en nubes macizas que se desprenden del suelo, como bloques de mármol blanco, deslumbrante.

Al llegar al color del Altiplano me volví color de ocre.

El ocre aquí es la mitad de todo... si no todo.

Aquí la tierra es llana y ondulada, escarbada y comida por el viento.

El ocre es suave y áspero a la vez.

Es la tierra y se hace casa. La casa se derrumba, es otra vez tierra y ocre... y así siempre: tierra, adobe, casa, ruina, tierra.

Las llamas y alpacas: tres tonos de ocre y un cielo de metal enroscado en mis dolientes ojos.

El Altiplano se sufre también.

El Altiplano se come a la gente, les chupa la sangre y los llena de pesadez.

Tengo los pulmones ahogados y un espíritu en flor, y mi corazón late con el mismo furor del viento.

Vivo sólo a partir del cuello, por encima de mi cuerpo dolorido y en lucha con los elementos.

Bolivia, diciembre de 1946.

Breves reflexiones en torno a los teatros oficiales

La inauguración del Teatro Nacional Cervantes, tan lejos de lo que era deseable como planteo general de una Comedia Nacional, me sugiere la necesidad de reiterar algunas breves ideas respecto a los teatros oficiales, que, a pesar de lo obvias no han sido tenidas en cuenta en el momento oportuno.

En primer lugar, es necesario considerar, que a pesar de lo incipiente de la dramática nacional, un teatro oficial pagado con el dinero de los contribuyentes está obligado a ofrecer al público, lo mejor y mas constante de la dramática nacional, al mismo tiempo que en sus cuadros de actores deben figurar aquellas figuras que por sus méritos han hecho el prestigio de nuestra escena.

No quiero significar de ninguna manera que más que un teatro, sea este un museo o un asilo para quienes la nombradía ha dado derecho a retirarse del campo de batalla guardando las justas y ganadas glorias, pero sin tener ya nada que añadir a su carrera. No.

Lo que quiero significar es que en materia de interpretaciones y repertorio se impone una conciencia firme y una clara visión de los fines que debe alcanzar un teatro nacio-

De los dos problemas esenciales que plantea la reapertura del Teatro Nacional Cervantes hablaré primero de las obras a representarse. Lo más indicado sería un teatro de repertorio a la manera de los mejores teatros oficiales europeos. Esto permitiría variedad en los espectáculos, al mismo tiempo que una feliz confrontación en la manera de hacer dramática de los escritores argentinos. Y por sobretodo, dignificaría la escena con los nombres mas importantes de nuestra literatura. Debo agregar, como he oído una perpetua lamentación en torno a la falta de autores dramáticos, que esto es absolutamente falso. Quienes dirijan nuestra comedia nacional, pueden recurrir a autores que van desde Ezequiel Martinez Estrada hasta Oscar Ponferrada, desde Leopoldo Marechal a Bernardo Canal Feijóo, pasando por los nombres centrales de nuestra dramaturgia más madura, y que son los de Samuel Eichelbaum, Martínez Cuitiño y Conrado Nalé Roxlo. Vienen después los más jóvenes donde pueden incluirse desde Agustín Cuzzani a Gloria Alcorta, pasando por Wilfredo Jiménez, Vito de Martini, Pablo Palant, Juan Carlos Gené, Juan Carlos_Ghiano, Alberto de Zavalía y muchos otros. La idea de que no

existen obras representables de autores nacionales, originadas en el divismo feroz de la mayoría de las primeras figuras que sólo se interesan en los papeles exteriores o en la miopía de los empresarios, no puede ganar a un teatro oficial. Quienes lo dirijan tienen la obligación de escoger entre lo mejor que se les está ofreciendo, sin necesidad de embarcarse en aventuras que por más interesantes que sean dentro del campo del ensayo teatral, nada significan para la realización de una línea continuada de pensamiento dramático.

En cuanto a los elencos, ante lo que nos ha sido dado ver, debemos recordar que tres o cuatro nombres conocidos y dos o tres que no son sino excelentes promesas, rodeados de una pléyade de actores que recién empiezan su carrera, no son el plantel que necesita un teatro oficial. ¿Qué pasaría si el teatro Colón contratara para su temporada oficial a todos los jóvenes promisores salidos del Conservatorio para cantar los grandes roles? Supongo que nadie puede ser tan ciego como para llamarse a engaño sobre los resultados

de una tal aventura. Lo mismo ocurre con la Comedia Nacional. Nadie tie ne derecho a considerarla un taller de experimentación, sino que deberia ser el más alto galardón al que aspiraran quienes por méritos y trabajos tienen derecho a ocupar la tribuna teatral que debería ser la más alta del país. Donde los jóvenes actores pudieran foguearse junto a sus hermanos mayores y más responsables.

Y conste que esto no es un elogio de la vejez, ni de la mayoría de las glorias apolilladas que nos rondan, sino la urgente necesidad de poner las cosas en su sitio, reconociendo los méritos de los mayores y el derecho de los jóvenes a construirse a sí mismos con el diario trabajo que se hicieron los que les precedieron.

Si estas dos proposiciones anteriores, que por tan sabidas parece que han sido olvidadas, no se respetan, será inútil el dinero gastado, los discursos celebratorios de la reapertura, y el trabajo hecho, por que todo quedará en el campo de la creación artificial que cuesta mucho y se agota pronto.

FACUNDO EN LA CIUDADELA, de Vicente Barbieri, en el Teatro Nacional Cervantes.

H abiéndose acogido Vicente Barbieri al asilo definitivo de la muerte, me parece que toda actitud crítica ante su obra debe ser distinta a la habitual. Ya nada puede ser

rehecho habiendo partido quien daba vida a la obra; el diálogo polémico no tiene aquí sitio, y la obra pertenece ya a quienes vendrán mañana y la juzgarán en el conjunto de una nutrida obra poética. No obstante quiero señalar la principal virtud de esta obra, lo que para mí hace su fuerza y me indica lo que hubiera podido llegar a construir Vicente Barbieri si le hubiese sido dado frecuentar el teatro por mucho más tiempo. Me refiero al lenguaje teatral de la pieza. A pesar de ser poeta, Barbieri buscó en los libros clásicos de la nacionalidad -especialmente en Sarmiento- un lenguaje hablado, el lenguaje del siglo pasado, poderoso, vital, desechando la metáfora casi totalmente, para aferrarse al carácter emocional de la palabra, dándole así una fuerza insospechada. Lenguaje asentado en una realidad histórica, aunque aparezca estilizado levemente; lenguaje enraizado en un mundo cruel y poderoso, el de los inicios de la nación, y por lo mismo dolorosamente veraz; y por sobre todo, lenguaje, que a su lectura se nos aparece con una vibración trágica de la que estuvo ausente la representación.

La puesta en escena correspondió a Orestes Caviglia, contando con la colaboración de Renate Schottelius, Camilo Da Passano y Osvaldo Bonet y resultó según mi opinión un completo fracaso. Inducidos por un extraño frenesí de estilización, que el texto no justifica —a pesar de las palabras del prólogo—, la puesta en escena se transformó en un vasto ballet, lleno de gestos amanerados que resultarían justificados en una coreografía para una obra de Adams o de Delibes, pero que nada

tienen que hacer con el espíritu terrible del Tigre de los Llanos, según los muestra la pieza. La culminación del error me parece la escena de las suplicantes, donde la angustia, la ansiedad y el horror se hallan sustituídos por poses estatuarias inauditas para tal momento y tales palabras. En cuanto a la interpretación, debe señalarse que el afán pantomímico de Miguel Beban, rugiendo y dando zarpazos para encarar a Facundo, combinado con arranques coreográficos y actitudes dignas de Calígula, resultaron una obra maestra de incongruencia e incomprensión. Fernando Labat en el personaje de Ruiz Huidobro dió a los dos primeros actos un afeminamiento teatral insoportable, cambiando sin motivo en el tercero y convirtiéndose en un varón severo y seco que desconcertó en cuanto a la naturaleza del personaje. José María Gutiérrez dijo la parte del Vagabundo con finura intencionada, pero le faltó el misterio, la magia premonitoria que reclamaba el rol. Y Milagros de la Vega hizo de Doña Gervasia una muestra más de su talento, sin agregar ni quitar nada a su carrera magnifica. El verdadero protagonista del espectáculo fué la escenografía de Saulo Benavente, de una hermosura pocas veces comparable, con su tienda y su bosque de lanzas plantadas en el suelo. La música de Valdo Sciamarella es una de las mejores partituras de escena que he escuchado en muchos años.

El saldo de la representación es

hira.com.ar

más que negativo. Se quiso engalanar una obra en lugar de servirla prudentemente. Y cuando aún era tiempo se debió hablar con Barbieri y prevenirle de la necesidad de

cortar el texto adaptándolo a las modalidades de la representación escénica, en lugar de querer disimular sus debilidades cubriéndolo de un oropel insufrible.

LA OPERA DE PEKÍN EN EL TEATRO COLÓN

L A presentación de la Ópera de Pekín, o mejor dicho del Teatro Clásico Chino, constituyó una suntuosa decepción. Prodigiosos mimos, acróbatas, bailarines y actores forman este abigarrado espectáculo, con un despliegue de indumentos pocas veces visto por la riqueza y el colorido de los mismos. Pero lo que nos fué ofrecido, me pareció mucho más una exhibición de destreza física y de técnica expresiva, que una representación capaz de interesarnos por otros valores espirituales más hondos.

En el terreno de la pantomima debe reconocerse que los chinos son verdaderos maestros. La versión de la doncella y el botero que prueba de mil maneras la fidelidad de la joven a su amante antes de conducirla junto a él, puede ser considerada como un verdadero prodigio de realismo. De la misma manera la interpretación de Li-Shao-Chun, encarnando al Rey de los Monos, se nos aparece como de un verismo absoluto. Pero una mímica acertada no puede ser considerada, a pesar de su importancia creciente en el teatro actual, como lo fundamental de la representación.

El canto y las voces en falsete que son tradicionales en el teatro clásico chino nos alejan aún más del espíritu de nuestro teatro que las pruebas acrobáticas a que se lanzan los actores.

El conjunto no desconcierta jamás, sino que desencanta, porque
nada de lo que estamos viendo tiene la capacidad de despertar en nosotros la admiración que nos produce la pintura china, por ejemplo. Estamos ante un arte que se asienta
más en un prodigio de destreza física —no en vano se ha hablado todo
el tiempo en la crítica de un espectáculo de "music-hall"— que en
un complejo espectáculo estético capaz de conmovernos.

Por supuesto no discuto aquí el valor intrínseco del espectáculo de la Opera de Pekín sino que me pongo en el plano de un espectador austral que escoge de su frecuentación del arte oriental, los elementos que le son afines o que se siente capaz de gustar. Y deplorablemente, el "music-hall" no me causa ninguna emoción particular. Por otra parte, un espectáculo preparado para atraer a un público occidental, es decir, un muestrario hábilmente ordenado y

dirigido de lo que es el teatro clásico chino, tiene siempre que estar fragmentado o adulterado —aunque sólo sea ligeramente— por una visión que no es la original. Ignoro si es este antecedente o si simplemente es el teatro chino en sí lo que no me interesa. Pero de cualquier manera no puedo sumarme a quienes lo elogian sin reservas, sino que prefiero formar parte de los que ven en la Ópera de Pekín un pasatiempo suntuoso y bastante intrascendente.

HELLEN FERRO.

El Teatro de Sartre en Buenos Aires

URANTE el régimen pasado las obras de Sartre, como las de varios otros autores - "Monserrat", de Emmanuel Roblès, "Las mujeres junto al sepulcro", de Ghelderode, "El malentendido", de Albert Camus- estuvieron tenazmente prohibidas. Nada que hacer: esas obras no podían representarse porque eran "existencialistas" y al primer mandatario no le gustaba el existencialismo. En realidad, como tantas otras cosas que Perón decía, la condena existencialista fué un "caballito de batalla", un latiguillo en sus discursos, que le duró una quincena; pero los fieles funcionarios que lo secundaron no se atrevieron a preguntarle si había mudaron desterradas. La interdicción les daba un sabor especial y apetecible. Así fué cómo, clandestinamente, en sótanos, por invitación especial, los conjuntos vocacionales representaron algunas: hubo varias versiones de "Huis-Clos" y de "La prostituta respetuosa" (las más importantes las ofreció "Los pies descalzos" en un local casi vecino a la sede central del partido depuesto).

existencialismo. En realidad, como tantas otras cosas que Perón decía, la condena existencialista fué un "caballito de batalla", un latiguillo en sus discursos, que le duró una quincena; pero los fieles funcionarios que lo secundaron no se atrevieron a preguntarle si había mudado de opinión, y las obras continuar Era natural, pues, que al levantar-se la absurda medida, hubiera una verdadera carrera de los empresarios por conseguir los derechos de llevar a escena el teatro de Sartre (lo que dió ocasión a incidencias bastante comentadas con motivo del estreno de "Les mains sales"). Sin embargo, Buenos Aires sigue sin en-

Archivo Histórico

bertad; pero la libertad engendra la

angustia: frente a la posibilidad de

elección uno puede equivocarse. Hu-

go elige matar a Hoederer y "com-

prometerse", es decir, acepta escoger

por él mismo. Pero la presencia de

Hoederer le recuerda que cualquier

acción que intentemos dañará a los

demás, y que éstos pueden ser ino-

centes. La angustia lo envuelve. Si

lo mata, no es porque lo traicione

con Jessica sino porque cree que ha

actuado de mala fe, que lo ha enga-

nado v que "los otros" tienen razón.

Al descubrir más tarde que eligió

mal, prefiere dejarse matar antes

que prestarse otra vez al juego de

los "sucios" (los problemas que ha

creado la condenación de Stalin, ab-

solutista y tiránico como Hoederer,

dan a la pieza actualidad imprevis-

ta. También se la da un caso pare-

cido al de Hugo ocurrido en la Ar-

gentina: un joven torturado debió

"rectificar" su conducta y no estar

en contra de los ideales que permi-

tieron el libre desempeño de sus tor-

turadores). Señalo otro error en la

dirección de Narciso Ibáñez: Sar-

tre dice que Hugo "juega" con su

mujer "a representar cosas". El di-

rector no escarbó en el significado

de este juego e hizo algo "diverti-

do" de lo que es, en primer lugar,

una trasposición erótica. Los hom-

bres, aislados por su cobardía y su

suciedad, se aferran al sexo, la úni-

ca posibilidad de comunicación que

les queda con aquellos que han de-

jado de comprender o nunca han en-

tender porqué Sartre es un autor teatral tan importante y que relación existe entre sus obras y su doctrina filosófica. Las versiones de las cuatro piezas que hemos juzgado hasta la fecha (además, un conjunto independiente ofreció varias representaciones de "Las Moscas", que no vi) han sido exteriores; casi sin excepción directores e intérpretes se ocuparon más de la anécdota dramática que de lo que el autor quería decir y del significado profundo o simbólico de la pieza representada.

Malisa Zini y Alfredo Bettanin acentuaron el realismo pornográfico del personaje de "La p... respetuosa", sin interesarse en la intención "existencialista" del autor. La obra no plantea un alegato contra las discriminaciones raciales -aunque éste vaya implícito- sino que la anécdota sirve de pretexto para desarrollar ideas de carácter más genérico: la prostituta se ve envuelta en el mundo de lo absurdo, donde "las explicaciones y las razones no son la existencia" y debe aceptar o rechazar el acontecer que le ofrecen los de mala fe, los sucios (el senador) y los cobardes (Fred), los que a conciencia toleran y comparten los vicios de una sociedad porque sacan provecho de ella o no se atreven a enfrentarla. La mujerzuela, respetuosa al fin de las leyes inmo-

acatar que los otros elijan por ella y rechaza "el compromiso" de ejer. cer su libertad. (Cuando publiqué en "Qué" el comentario sobre la ver. sión cinematográfica de esta obra, lo titulé "La prostituta irrespetuosa" porque en la película la mujerzuela rompe con la sociedad constituída y denuncia la verdad. Sartre prefirió para el público más amplio de las salas de cine mostrar el camino que se debe seguir, de manera directa, sin recurrir a la reflexión del espectador).

Narciso Ibáñez Menta presentó "Manos sucias" con todo decoro. Pero incurrió en el error de seguir demasiado al pie de la letra lo escrito por Sartre, al dirigir la obra. Ignoró, o no se ocupó de averiguarlo, que cada frase o personaje tiene en el filósofo un sentido particular, en función de su doctrina. Hugo, por ejemplo, es un muchacho sí, pero no un "boy" de película americana, tontuelo, juguetón, saltarín, casi alegre, sino un estudiante francés, intelectual, poeta, de alta burguesía, unido a una sociedad de la que desea huir pero a la que lleva consigo -éste es el símbolo de las fotos que guarda en la valija- y de la que no consigue librarse. Hugo, rodeado por un mundo lleno de cosas que no desea, pero que lo aprisionan, donde no es más que una piedra que nada vale por sí misma, inerme, (su vegetar le provoca náusea, el desasosiego de no sentirse vivir), decide "actuar", ejercer su li-

hundan aún más en la gelatina que los engulle diariamente.

"Muertos sin sepultura" fué de las obras representadas la que más se acercó a Sartre. Pero las distintas oposiciones de sus personajes -los dos planos, los de buena fe enfrentando a los de mala fe, por un lado, y las dos faces de la acción, los que la agotaron y, prácticamente muertos, vuelven a la condición de "cosas" y los que están todavía actuando (los torturados y Jean, su jefe) - fueron empañadas y se hicieron difíciles de comprender por el exceso de interpretación en que incurrieron los actores. La habilidad de Marcelo Lavalle -director escénico del Instituto de Arte Moderno- no supo eludir del todo la peligrosa trampa de Grand-Guignol que tiende la obra.

"Huis-Clos" (argumentalmente repite la idea de un cuento que figura en la "Antología Fantástica", seleccionada por Bioy y Borges, titulado "Donde el fuego nunca se apaga") se llamó "A puertas cerradas" en la traducción de M. L. Regás y J. Albornoz, menos brillante y segura que la de Aurora Bernárdez. Luis Mottura, buscando un éxito de taquilla, ha alterado con fines sensacionalistas el texto original. Si algo preocupaba a Sartre era, precisamente, que su obra no fuera a salir de la realidad: su infierno es un símbolo, no un intento de literatura de ficción del tipo de las más famosas novelas de Wells. El director pretendido; aunque de ese modo se senta la obra con música sideral,

rales e hipócritas que afirman las relaciones sociales, asume el papel de cobarde. Angustiada ante el problema de su libertad de elección, condenar o no al negro, termina por

puertas que se abren solas, luces fueguinas, paredes ahumadas v, enmendándole la plana a Sartre, le agrega una absurda escena final para que los personajes arranquen con sus gritos el aplauso que la tremenda frase que cierra la pieza no lograría. Podría entrar dentro del cuadro de los de "mala fe" que clasifica el filósofo. Además, como no entiende o no le importa el sentido de la obra, la frase clave de la misma, que viene precedida de un largo parlamento preparatorio -y una de las más difundidas de Sartre: "L'enfer c'est les autres"- pasa desapercibida para el público, pues el actor acentúa la que sigue, más contundente. Otro desacierto del señor Mottura es que descubre a los personajes no bien entran —el público sabe en seguida que Inés es una lesbiana, por ejemplo-, mientras que Sartre, siempre usando imágenes que ocultan símbolos, insiste en que primero muestren apariencias -como en la vida-, se mientan, y denuncien luego sus pobres verdades para quedar, arrepentidos, los unos a merced de los otros. Porque este infierno de Sartre es la existencia misma, donde estamos obligados a vivir sin más posibilidad que una puerta que se abre a nuestro llamado, pero que no nos atrevemos a trasponer: la muerte. Estamos perdidos en un mundo donde todos nos

miran y nos controlan, como en un cuarto donde no se extingue la luz ni podemos cerrar los párpados y dejar de ver a los otros, o impedir que nos vean. Transcurrimos -veinte, cincuenta, mil años, lo mismo da; para un filósofo ateo como Sartre la eternidad tiene la duración de nuestra vida- en medio de una sociedad que no escogimos, mintiéndonos por cobardía, sin ninguna posibilidad de redención por el amor, porque los demás, al descubrir el alma que ocultamos, nos impiden siquiera fingir una pureza que no tenemos. Estamos encerrados en nuestro egoísmo, pendientes de lo que digan de nosotros, aunque odiemos lo que dicen. Y si nos confesamos, tal como está el alma del hombre actual, damos armas para que los demás nos torturen, infinitamente. El mundo, como el bronce y el mueble de la pieza, nos parece más feo cuanto más imposible es la evasión, sólo alcanzable por medio de una acción cuyo umbral tememos cruzar por temor a que luego "sea peor", o de la muerte.

Por supuesto, nada de esto vió el director en "Huis-Clos". Yo propondría al diablo, si el infierno es como Sartre se lo hizo ver a Mottura, que encierre a éste en un cuarto junto a Esquilo y a Sarah Bernhardt. Como el protagonista de la obra, no tendría nada que decirles.

LA STRADA

E s difficil, casi imposible, juzgar La Strada, el film de Federico Fellini. Sé una o dos cosas: cuando salimos de ver esta extraña, desconcertante, amarga, desgarradora película, sólo podemos analizar nuestras sensaciones. Y el análisis es terrible. LA STRADA nos ha dejado desposeídos. Otra cosa: sólo el genio cuando se nos enfrenta por primera vez, puede darnos esa sensación. Por eso es ridícula la forma en que se ha guerido criticar La STRADA en ciertos círculos, afirmando que es realista, o neorrealista, que responde a tal o cual concepción. La STRADA no responde a ningún concepto preconcebido; responde a las verdades más hondas del alma humana y, por eso, dejando de lado su realización -en la que se ha insistido demasiado- es la película más importante no sólo de las estrenadas este año, sino del cine de varios lustros, o de todo el cine.

Podemos criticar fácilmente: elogiar -por pudor precisamente hacia lo que queremos- es más difícil. De La Strada sabemos que esta película, destinada a ser un fracaso ha gustado al público, que ríe (es cierto) donde no debe reír, pero que agota la boletería; ha gustado a los críticos, que sólo han comprendido los premios ganados en

ocurre con frecuencia en nuestro país frente a las cosas que se nos escapan, o para las que no tenemos fórmulas previstas de antemano-, se ha procurado disminuírla hasta nuestra altura, diciendo, por ejemple, que es el problema de "la soledad" del hombre, que las cosas están vistas desde adentro, etc.

Así es: en La Strada las cosas están vistas desde adentro, pero no olvidemos que únicamente cuando las vemos "desde adentro", cuando las sentimos con lo más profundo de nuestro ser, con ese algo impalpable e indefinible que hay en cada uno, cuando a fuerza de sentirlas las expresamos, las cosas pueden tener valor de mito, es decir, valor exterior e interior positivo y verdadero. En cuanto al problema de la "soledad" La STRADA lo plantea y, al plantearlo, da también la solución para él que busca soluciones); esa solución que aniquila a Zampano, el protagonista, en la escena final.

La Strada es también simbólica -algunos verán en ella símbolos celestiales o maléficos, otros procurarán resistir a esa idea. Pero -respetando esas interpretaciones, que también son verdad ya que la película sugiere de acuerdo a nuestra sensibilidad particular y ahí reside pregisamente el hecho de que sea Europa. Ha desconcertado y -como genial- creo que hay en ella un

símbolo más directo y evidente: Gelsomina, la protagonista, es todo el amor que nos han reclamado en la vida, todo el amor que no hemos dado por egoísmo, por falta de tiempo, por circunstancias... es el remordimiento de ese amor sofocado ahogándonos y aniquilándonos. Y la derrota final de Zampanó es un triunfo del amor y de la solidaridad humana.

Gelsomina, ese ser que nos conmueve como un perro abandonado que nos sigue una noche, y cuyos ojos angustiados e interrogantes recordamos años después en una esquina, o como la mano tendida de una mendiga vieja en invierno en un umbral, es el símbolo de toda la piedad reprimida del mundo, de ese amor que, de alguna manera, no podemos dar más que a los seres vivos.

El equilibrista que fascina a Gelsomina puede ser un ángel: pero los cielos están cerrados para Zampanó en el último momento. Es inútil que se golpee la cabeza contra la arena y que levante desués los ojos hacia arriba; no resuena ninguna trompeta angelical, no se ove la voz de Gelsomina; no hay piedad para Zampanó. Gelsomina ha muerto y Zampanó, este hombre aboslutamente tierra, sólo podía haber hecho algo por ella cuando ella vivía. El mar sigue trazando dibujos sobre la playa y el destino es implacable para el hombre que ha rechazado el amor -más aún que el amor tal como generalmente se entiende para el

hombre que ha rechazado la piedad y la solidaridad.

Mucho podría decirse sobre La STRADA, pero creo que es disminuir al film hablar de su realización, —sin concesiones de "ninguna" especie—, del desolado paisaje de nieve, de las extrañas escenas de la boda, del niño idiota, de las caras que entrevemos.

Podemos, eso sí, añadir unas palabras sobre la extraña Gelsomina: esa muchacha que es menos que nada, cuya cara se ilumina cuando el equilibrista loco que la fascina y que le enseña el secreto del mundo. le dice que su vida quizás pueda tener la utilidad misteriosa de una piedra en el camino; Gelsomina, la semi-idiota, que imita los gestos de los demás, a quien Zampanó desdena por prostitutas o mujeres brutales, es, al fin de cuentas, paradójicamente; una "femme" fatal: un hombre muere por ella y el otro queda destrozado. Otro misterio de este misterioso film.

BIENVENIDO, MISTER MARSHALL

E L renacimiento de algo auténtico es más conmovedor que el
nacimiento mismo. BIENVENIDO, MISTER MARSHALL es el nacimiento del
cine español —que no nació por
cierto en algunas pretenciosas producciones anteriores— y es el renacimiento de lo español en su forma
más genuina: orgullo y despiadada
burla de sí mismo.

Bienvenido, Mister Marshall no es una amable sátira contra los americanos; es, sobre todo, una cruel burla de la gente que se somete a esa ayuda y que se ilusiona con ella. Y sólo el feroz, valiente y exacerbado orgullo español puede darnos esta especie de réplica a la inversa de aquella gran película que fué La Kermesse Heroica.

En Bienvenido, Mister Marshall, España se burla de sí misma, cruel, y violentamente, y el film está por eso dentro de la mejor tradición: la de Cervantes, la de los caprichos de Goya. Bienvenido, Mister Marshall, es una forma de resistir al invasor que vale tanto como cualquier otra, porque es la única permitida por el momento, y España, en esta película admirable, no vacila en ponerse de ejemplo ante el mundo, burlándose e hiriéndose, mostrando su miseria, sus llagas, su verdad.

Cuando el pueblo entero pide dones a los americanos, sólo hay un
personaje que se aleja sin solicitar
nada, único en la plaza vacía: el hidalgo. Y este mismo hidalgo, empobrecido y cincuentón como don Quijote, da después su espada para contribuir a los gastos en que ha incurrido el pueblo, ese pueblo que debe
pagar con mercaderías, en contante
y sonante, su pecado de servilismo
y de falta de realismo.

La espada del hidalgo —que altivamente nada ha pedido— se une a las dádivas del pueblo para pagar la locura: las grotescas españoladas y fiestas prefabricadas que, en la

versión verdadera de la película recibían, en la última escena, el salpicón del barro que hacían saltar los automóviles americanos.

MARCELINO, PAN Y VINO

On el conocido tema de Canción de Cuna de Martínez Sierra, —cambiando el sexo de la criatura recogida y de los habitantes del convento—, con algunas historias chuscas de travesuras infantiles "al señor cura", con un oportuno milagro, Ladislao Varda ha fabricado este film, verdadero milagro de boletería.

Marcelino, Pan y Vino utiliza todas las concesiones —sin excepción—, pero se afirma en una infalible: la infancia.

La fórmula podría ser: "Con un niño todo está permitido". Y, efectivamente, en Marcelino, Pan y Vino, ocurren todas las cursilerías y repeticiones... pero Pablito Calvo es encantador... A partir del momento en que el niño aparece, ya no se ve la película: se ve a Pablito Calvo. La gracia de Pablito Calvo, hace tolerable el absurdo milagro de la película. ¿Por qué, ya que se trata de un milagro, -y con todo el respeto que nos merece la religión católica- para qué hacer decir a Jesús tonterías que pueden leerse en cualquier revista infantil que se ocupe del Día de la Madre?

Es triste que Jesús hable para repetirnos que "todas las madres son buenas" y que "están en el cielo". Jesús podría decir frases más respetuosas para la religión, y realmente necesarias, como, por ejemplo, cualquiera de las del evangelio.

Pero el productor puede estar contento de este milagro, hecho con elementos remanidos que, aprovechando la sentimentalidad y pasividad del mundo entero, le ha dado tan pingües ganancias.

ULISES

L a historia de Ulises, que para encontrarse a sí mismo debió volver al punto de partida después de mil peripecias, es uno de los mitos más profundos de la humanidad.

Por eso la historia —noblemente contada,— tiene una extraña fascinación que sobrepasa los límites en que quisieron encerrar al film algunos críticos que, indudablemente, no conocían al "Ulises" de Homero, ni presentían su sentido profundo.

Una precisión exacta en los trajes, una atmósfera alucinante, —fuera de la historia de Polifemo, que, de alguna manera es para nuestra estragada sensibilidad algo demasiado infantil—. Una Circe que es Penélope misma, porque la búsqueda de lo primero es la atracción más profunda; la repetición de este mismo juego en el canto de las sirenas... La idea de que sólo volviendo al fondo de donde salimos, a nosotros mismos encontraremos la verdad y nos libraremos de todos los espejismos, que son precisamente deformaciones de esa nostangia pri-

mera, todo eso se conserva en la pe lícula.

Silvana Mangano —una de la mujeres más hermosas del cinetiene la dignidad de Penélope y el hechizo de Circe, con su cara de gamo y su admirable voz grave. Kirk Douglas, a pesar de estar doblado es el actor admirable que se adapta a su papel, con pasión y sin exagerarlo. Hay escenas conmovedoras y casi domésticas como en la de los pretendientes apoderados de la casa, en el reconocimiento de Ulises por un viejo perro, en el grito de agradecimiento postrado de Penélope.

SI VERSALLES CONTARA

La historia no puede darnos con precisión más que los hechos. Lo que ha provocado esos hechos, las causas finales de las acciones, es siempre susceptible de interpretaciones nuevas o fabulosas. La historia es un eterno cuento, que puede contarse de mil maneras, según la psicología del narrador. Y el cuento es tan maravilloso, que puede resistir a las chabacanerías del historiador.

Eso y no otra cosa ha ocurrido en Si Versalles contara.

mo juego en el canto de las sirenas... La idea de que sólo volviendo al fondo de donde salimos, a nosotros mismos encontraremos la verdad y nos libraremos de todos los espejismos, que son precisamente deformaciones de esa nostangia pri-

formar los personajes según su deseo... Por eso en Si Versalles contara sólo adquieren relieve las historias sórdidas, como la de Madame de Montespan.

Una María Antonieta tiesa (cuando realmente es de los personajes más ligeros y atrayentes de la historia), un Fersen tonto...; una imposible visión de Napoleón... una admirable canción de la Revolución Francesa... Chistes verdes, maridos engañados; un Versalles con fiestas venecianas... Todo sin la excusa de aprovechar demasiado el palacio y los jardines.

Pero, de cualquier manera, los jardines son admirables (aun mal fotografiados); el ambiente se impone a pesar de Sacha Guitry; y la historia de Francia —también pese a S. G.— es siempre la historia de Francia. Resultado: un film que debió haber sido desagradable, que quiso ser moralmente sucio, pero que se le escapó de las manos a su autor, precisamente porque trataba con cosas y elementos que lo sobrepasaban. Si Versalles contara es ameno. Pero no nos deja nada fuera del recuerdo de algún traje deslumbrante de Claudette Colbert, y la nostalgia de lo que pudo ser el cuento dignamente contado.

DESPUES DEL SILENCIO

L lícula que, si bien cae en detalles sensibleros y conocidos (el métá bien realizado...

dico es absolutamente bueno, los malos son absolutamente malos, etc.), es necesaria en nuestra patria.

Reconstruyendo con verosimilitud la siniestra Sección Especial de Urquiza 550, filmada rápida y ágilmente, Después del silencio, muestra al público los procedimientos de un sistema policial que debe desaparecer, que es una vergüenza en un país como el nuestro, —que se inició quemando en 1813 los instrumentos de tortura...— y en cualquier otro. Con verosimilitud —la verdad misma— y valentía, Lucas Demare filmó escenas de torturas y mostró el funcionamiento de la Sección Especial.

No siempre el argumento lo acompañó. Además se ha mostrado más el resultado de un funcionamiento, que los hilos del mismo.

El público, que sale horrorizado de ver Después del silencio, sigue sin conocer la trama que mueve íntimamente el mecanismo. Pero el hecho de que un director argentino haya filmado esas escenas violentas, terribles y verdaderas, es digno de encomio. Eso sí, al ver al actor Enrique Fava, los que hemos conocido personalmente a Lombilla, lamentamos verlo tan rejuvenecido, tan simpático y buen mozo. Y es que, dadas las fallas argumentales, en algunos momentos el torturador es más agradable que las víctimas.

Exageraciones imperdonables en un film, que por otra parte, lo repetimos, es necesario, valiente y está bien realizado.

Panorama Musical

s diciembre. En Buenos Aires. Usted es un acostumbrado ovente de nuestros conciertos. Pero ahora no. Ahora descansa. Afuera, un sol sediento, un aire cansado y un tiempo seco, van cegando todo movimiento, van estrujando todo vestigio de vitalidad. Afuera es verano. Un verano de Buenos Aires. Hasta dentro de algunos meses, usted ya no saldrá de su casa para escuchar música. Nuestras salas han entornado sus puertas y hasta que no se inicie una nueva temporada, nadie osará transponerlas. Tras ellas, les ha llegado el turno a los fantasmas que juegan en medio de su propia música, de su música silenciosa. Pensando en estas cosas, usted está retenido en su asiento. Entonces es cuando aparezco, detrás suyo, y le golpeo el hombro. No se asuste. Usted me conoce, Ya estuve aquí, bajo sus ojos, cuando páginas anteriores a estas, corrieron entre sus dedos. No vengo a traerle ninguna preocupación, ni a discutir con usted ningún problema decisivo. Ni siquiera le exijo que abandone su descanso. Simplemente, vengo a proponerle un entretenimiento: le propongo recordar. Recordar su actividad como oyente durante la temporada que acabamos de dejar atrás. Esa actividad que todos los años, usted inicia como una aluci-

por ahora digamos que termina, es que debemos confiar en su constancia y en su obstinación. (Des pués verá usted como valía la pena ser obstinado).

Un periódico especializado de nuestra ciudad, publica desde hace algunos años y hacia fines de cada temporada, una estadística de todos los conciertos que se realizaron a lo largo de esos laboriosos meses de música en Buenos Aires. He aquí un elemento de auxilio inmediato para nuestra memoria. Sobre todo. porque nos puede hacer recordar dos cosas: primero, que se han realizado una gran cantidad de conciertos (los sinfónicos, solamente, pasan de cien); segundo, que frente a esa superioridad numérica que nos distingue entre los centros mundiales de más intensa actividad musical, el saldo final con que nos encontramos al término de tan desesperado acopio, nos resulta absolutamente inútil. Ese vicio acumulativo que, de más en más, venimos padeciendo los argentinos que nos movemos en torno a la música, es lo que nos está conduciendo a un tipo de indigencia cultural de características muy particulares: la que sufren aquellos que se agotan en esfuerzos inconducentes; la de aquellos que nunca llegan al fin de su viaje, a nante aventura y termina... bueno, pesar de que los hechos demuestran

que cada vez andan más seguros y más rápido. Empero, no alcanzan a advertir que sólo les falta una cosa para que las condiciones en que se realice su viaje alcancen eficacia práctica; que, simplemente, les hace falta andar mejor orientados.

Cuesta imaginar una de nuestras temporadas musicales sin tales cantidades porque en definitiva, son los hechos reales que sirven para resumir el sentido de esas temporadas. Cuando cualquiera de nuestras instituciones musicales - oficiales o privadas- anuncia su plan de trabajo, anuncia una determinada cantidad de conciertos. Casi siempre, a este anuncio lo acompaña el que corresponde a los nombres de los intérpretes y, en algunos casos, sus programas. Si esto -que es tan excepcional- sucede, no es difícil que después de conocerlos, cualquier ovente más o menos enterado, comprenda que sus alarmas eran injustificadas: que esos programas no responden a un criterio ordenador, que ha obrado pensando en traducir esa superioridad numérica en superioridad cultural. Nada de eso; todo quedará en un simulacro, en una amenaza sin mayores consecuencias. Entonces, a estas horas, el oyente medianamente enterado, los enfrenta v sonrie.

Por eso nuestras temporadas musicales no pueden recordarse en función de un ciclo, de un plan desarrollado racionalmente, de una intención formativa encaminada a alentar la cultura del público, y en cambio

deben ser recordadas en función de hechos aislados: esta obra, este concierto, este intérprete, esta ópera. Destino trágico el de nuestra actividad musical: todo un año de música rebajado a cifras que no son más que su caricatura. Éstos son los rasgos de la etapa que terminamos de atravesar. O los signos evidentes de que sus colosales apariencias, en la práctica, alcanzan una estatura mínima.

Entonces: ¿qué habremos de recordar? Si apenas lo intentamos, todo un año de música parece escapársenos como la arena por entre los dedos. Sin embargo, si abrimos la mano, lentamente, descubriremos con felicidad aquellas avaras circunstancias que hacen de nuestras temporadas algo de posible memoria: esta obra, este concierto, este intérprete, esta ópera.

El nombre de Juan José Castro. ejerce una especie de monopolio sobre todos aquellos recuerdos referidos a la música sinfónica. Desde que hizo irrupción en su panorama, en medio de un regreso cuyos beneficios nunca alcanzaremos a celebrar cabalmente, la música que hacen las orquestas de nuestra ciudad, empezó a diferir substancialmente de la que giraba en torno a las batutas argentinas que la precedieron. De ser una actividad sin mayores atractivos, pálida y desnutrida, pasó a concitar la atención de los aficionados a través de un potencial artístico de verdaderos méritos y a responder así, al intenso interés que sus manifestaciones despiertan en nuestro público. Porque entre nosotros, la música sinfónica mueve el porcentaje de oyentes más amplio en relación con los que rodean nuestras actividades musicales.

Naturalmente, esto no quiere decir que si la mano de Juan José Castro hubiera desviado su atención de nuestra música sinfónica, esta hubiera padecido de inactividad. O que antes de él, la música que hacen nuestras orquestas no existía. Nada de eso. Quiero decir que su incorporación no se produce como la mera agregación a nuestro panorama de un director de orquesta más, sino como una de las contribuciones más importantes y más cargadas de posibilidades que registran estos últimos años.

Para los aficionados que lo han enfrentado, la labor de Castro sugiere dos consideraciones que, sin ser hostiles, al menos son opuestas. Unos consideran que vuelve a estar entre nosotros el oficio más prolijo y de más acabada terminación, al servicio de un espíritu agudo al que, antes que nada, le preocupan las formas; que vuelve a estar entre nosotros el clasificador, el virtuoso, el platónico. Otros, que su arte está hecho de una constante preocupación por la materia que maneja; que su vibrante actitud ante cada una de las obras que dirige, es el producto clarificado de la realidad de las cosas con que se enfrenta; que su labor es el resultado más o menos dis-

cutible de un proceso mental. Igna ro si el lector está por la primera, por la segunda imagen que de esta director sugiere su actividad. O como en mi caso, está por las dos Lo cierto es que, en el transcurso de la temporada que nos tiene con versando aquí, no sólo fué el di rector de orquesta que dirigió una mayor cantidad de conciertos, que estrenó una mayor cantidad de obras o que demostró -y ya a través de un orden de cosas laterales a éstasque al fin contamos con un verda. dero operista. Fué además, el director que insufló una porción de sentido a nuestra actividad y que ahora recordamos como dotado de ese tipo de misteriosas cualidades que adornan a aquellos capaces de animar lo lo que tocan.

Con ser increiblemente desmesura. da la cifra a que alcanzan los solistas extranjeros y argentinos convocados alrededor de la reciente temporada, la substancia de las cosas que de ellos ha quedado se reduce a unos pocos nombres que no nos será difícil acomodar entre nuestros recuerdos. Lo que quiere decir que nos hubiera bastado con la actuación de esos pocos, en cambio de proponernos problemas como los que se nos suscitan, cuando en una ciudad donde la música se presenta como una cosa destinada a llegar al mayor número posible de interesados, tres o cuatro -por ejemplose confabulan para presentarse el mismo día y a la misma hora. De

entre esos nombres que el tiempo ha confirmado, nos quedan algunos que es lícito comentar, porque un poco, son la crónica de las mejores jornadas de un año musical que no ha sido demasiado generoso. Aunque de la confrontación con temporadas anteriores salga ventajosamente beneficiado.

Los mejores momentos, este año. fueron los registrados en torno a dos violinistas. Uno soviético y el otro norteamericano. Uno, Leonid Kogan; el otro, Isaac Stern. El encuentro de los dos nombres no puede sino contribuir a evocar las experiencias registradas en torno a dos formaciones talladas en medio de una increible severidad y puestas al servicio incondicional de un concepto cuyo rigor no admitía ni por un momento, la oposición de términos, la media luz, la imprecisión expresiva. El oyente percibía en sus lenguajes el idioma de los hombres y se sentía edificado en ellos. Sus actuaciones no produjeron hechos meramente musicales, de esos que la gente entiende como hechos técnicos, instrumentales o individuales. Como lograron la participación vital de sus auditorios, lo que produjeron fueron otra cosa: hechos artísticos.

Jorge Fontenla que fué diseñando a Ravel a través de un ciclo que le permitió ocuparse de su obra para piano, y que habrá de trascender como uno de los intérpretes argentinos que más ha contribuído para hacernos profundizar los rasgos con-

ceptistas del constructor de Dafnis y Cloé, junto a otro argentino, Antonio de Raco, se proyectan ahora como lo más importante que haya dado un impresionante desfile de pianistas. El último, protagonizó un acontecimiento artístico tan estimable como es el que surge del hecho de que no sólo participaron de él los oventes de Buenos Aires, sino que además, y simultáneamente, militaron en medio mismo de su substancia los de los pueblos más apartados del país, los más insospechados, los menos considerados. Sus presentaciones fueron radiales y se ocuparon del ciclo integral de los conciertos para piano y orquesta de Mozart. A través de estas audiciones, todos los domingos por la noche, con regularidad cronométrica, millares de argentinos ignorados para nuestras salas de conciertos, unidos en torno a Mozart, rendían uno de los homenajes más integros que haya recibido en nuestras tierras el genio salzburgués en este año del segundo centenario de su nacimiento.

Pero los homenajes más humanos que se le rindieron a Mozart fueron aquellos donde la escena del Colón sirvió para dar vida a sus personajes; a esos personajes mozartianos que en realidad nunca la perdieron, porque son personajes sin edad definitiva; porque simplemente, son material humano. Leporello, Don Juan o Figaro, frente a nosotros, urdiendo situaciones donde en cambio de advertir las convenciones que los

sostienen como criaturas de sus dramas, entendemos que en definitiva, no son más que productos de nuestra espontánea y viva actividad imaginativa; que son el resultado de lo que nosotros mismos quisiéramos vivir ante esas situaciones.

Dos fueron las óperas de Mozart que el Teatro Colón llevó a su escenario, en un esfuerzo que habla de preocupaciones artísticas que ya se tenían un tanto olvidadas en nuestra primera sala operística. Preocupaciones que, por otra parte, pueden prefigurar las que habrán de presidir cada uno de los actos de la próxima temporada y que, sin duda, habrán de reivindicar el prestigio de que esta sala gozaba. Fué algo así como el "he dicho" de un orador que ha venido fatigando a su auditorio durante un largo tiempo a través de repetidas frustraciones. Fué lo mejor, quizá por ser lo inesperado. Después de un año de realizaciones mediocres, la calidad de estas dos últimas funciones se empinó a niveles de altura insospechada.

Una de las óperas estuvo a punto de ser magistral, y no lo fué, porque admitió una tregua en la alta calidad de sus protagonistas. Y en este sentido, Bodas de Figaro no tolera treguas. La otra, habrá de quedar en la antología de nuestras mejores representaciones operísticas y sus virtudes no podrán ser aminoradas por los años. (Por los venideros, naturalmente. Los anteriores a éstos no pueden exhibir, en relación a Mozart, más que interminables errores.)

Esta especie de arquetipo se llama Don Giovanni.

La crítica no admite anacronismos. Como oficio puede promover la ambición de enjuiciar cualquier hecho que incluya aspectos de su especialidad, así estos sean hechos que se hayan producido en tiempos remotos. (Para el tiempo especifico de la crítica, cuatro meses es "remoto"). Pero si esas ambiciones sin demasiada medida, logran una satisfacción, entonces la crítica habra perdido una de sus cualidades formales más importantes: el sentido de actualidad.

Tratar de ejercer crítica musical. ahora, sobre estas versiones que el Teatro Colón ofreció del Don Giovanni y de Bodas de Figaro, es acentuar esas discordias con el tiempo. Oueda sólo un camino: el de tratar de ubicar estas realizaciones en medio de un panorama bajamente caótico. Si ello fuera posible -y éste es uno de los atributos marginales de la crítica que mejor la justifican- habría que decir que las dos óperas de Mozart llevadas a la escena del Colón, alcanzaron el sentido que precisamente faltó a todo el desarrollo de la temporada musical que acabamos de abandonar a nuestras espaldas: el sentido de verdad.

Ultimos pasos de un año más de música en Buenos Aires, estos fragmentos de un rompecabezas, tienen el mérito de que días posteriores a ellos los reflejen. Aunque adopten las formas de un recuerdo. Aunque se escriban como vaguedades. Giovanni Battista Pergolesi: "La serva padrona", intermezzo en dos actos. Niccola Rossi Lemeni, bajo; Rosanna Carteri, soprano y Orquesta del Teatro Alla Scala, Milán. Director: Carlo María Giulini.

Hace dos holgados siglos que Jean-Jacques Rousseau proclamó a esta obra en plena guerra de los bufonistas de París, como el modelo de la naturalidad expresiva en el campo del teatro cantado. Puede ser que hoy no la consideremos precisamente como un modelo tal, pero nadie puede sustraerse a sus siempre brillantes encantos musicales y a su invariabilisima gracia. Desde su estreno en 1733 -en el que sirvió de intermedios bufos para los entreactos de la ópera seria "Il prigioner superbo" del mismo Pergolesi- hasta la fecha su actualidad artística no ha mermado un momento. Base del estilo dieciochesco de la ópera cómica, en Italia primero, y luego para la "opéra-comique" francesa, este simple juego de máscaras humanizadas, este pretexto para divertir al público luego del patetismo heroico de la ópera de "alto coturno", se prolonga por el encanto de su música, por la naturalidad de su expresividad, por la frescura de su estilo y -no por último- por la sencillez de sus medios, como una de

las muestras más perennes del más glorioso siglo de Italia. La fábula hoy no tendrá ya validez y la podremos rechazar como inconsistente, pero como evocación de caracteres por medio de recursos netamente musicales seguirá siendo una obra maestra, en la que el más depurado bel-canto y la vivacidad más auténtica, el dinamismo ágil y una comicidad ingenua se dan la mano en feliz conjunción. Pergolesi creó con esta pequeña ópera bufa, a los 23 años de edad, una joya deliciosa que bien podemos tildar de inmortal, pues pocas veces esta denominación (tan vulgarizada) responde a la realidad como en este caso.

La versión que editó en reproducción local Discos Angel es de buen estilo, responde a todas las exigencias musicales y de diafanidad en la sonoridad instrumental que pueden requerirse. Vaya pues en primer término un especial elogio para Carlo María Giulini, quien confiere a esta versión un auténtico sentido de música de cámara, y sin quitar comicidad a la interpretación de los recitativos (magnificamente acompañados al clavicembalo) guarda un singular decoro artístico. Entre los dos cantantes el más eficaz, tanto en lo vocal como en lo interpretativo es Rossi-Lemeni, quien pone en evidencia una satisfactoria musicalidad y allia.Cull.a

una línea de canto muy convincente. Desgraciadamente no puede decirse lo mismo de Rosanna Carteri, cuya voz es demasiado pesada para la parte de Despina, vale decir demasiado dramática y no puede vertir con verdadero provecho este papel tan encantador. Le falta principalmente agilidad, vivacidad, finura, no posee el suficiente sonido de cámara y mucho me temo tampoco el suficiente estilo para afrontar en un modo convincente este delicioso clima bufo.

Acerca de la grabación cabe decir tan sólo que es excelente y la reproducción es fidelísima y constituye un evidente enriquecimiento del repertorio discográfico de ópera al alcance del público argentino. (Angel LPC 11.806, long-play, 30 cms.)

Joseph Haydn: Sinfonías Nº 81 en Sol mayor y Nº 85 en Si bemol mayor "La reina". Por la orquesta de Cámara del Sarre. Director: Karl Ristenpart.

No es la primera vez que Karl Ristenpart brinda en versiones discográficas una interpretación de proverbial fidelidad. Este director y la Orquesta de Cámara de Saarbrükken se han convertido en autorizados portavoces del más depurado estilo del clasicismo musical. Todo lo que puede pedirse en cuanto a justeza, ductilidad, claridad y transparencia de los timbres orquestales, relevante musicalidad y expresión

genuina prestigia sus interpretacio. nes. La capital del Sarre se està transformando en una de las capita. les del mejor estilo musical clásico. Conocía sus versiones de Händel y refirmo ahora que las de Haydn no tienen nada que envidiar a aquellas, Uno de los atractivos mayores de dichas versiones es el hecho que Ristenpart evita toda sonoridad estridentemente sinfónica (con la que durante mucho tiempo se ha creido tener que servir también a Haydn) y rehuye a la aplicación de todo recurso excesivo en la expresividad. Por eso fluye todo con tanta naturalidad y se ajusta el fraseo a una verdadera "sintaxis" y "prosodia" sonoras. Los "tempi" han sido elegidos con inmejorable precisión.

Cada vez que se escucha cualquiera de las sinfonías de Haydn, se comprueba que una de las mayores injusticias en su apreciación por generaciones anteriores fué la de tildarlas de superficiales —bonachonamente humorísticas—, cuando en ellas fluye con deliciosa sencillez un lenguaje vivaz, múltiple, tierno y que pocas obras pueden, como estas sinfonías, reclamar para sí el elogio del más absoluto equilibrio sonoro y de proporciones armoniosas. Ningún otro compositor de su siglo ha poseido esa diafanidad en grado tan absoluto y decir eso equivale a colocarlo en el medio de la gran trilogía que integra con Gluck y Mozart y que domina la maravillosa época entre 1750 y 1800. Es prácticamente imposible señalar cuál entre la amplia veintena madura de sus 112 sinfonías puede reclamar la absoluta preeminencia sobre sus hermanas; cada una de ellas representa algo así como una fuente inagotable de legítima música en la que el refinamiento del sonido orquestal y la frescura de una indisminuída inspiración se reúnen.

La ausencia de excesos —tanto en lo profundo como en lo superficial—determina que en ellas pueda hallarse todo aquello que hace que la música constituya un lenguaje puro y abstracto y sea no obstante, sin necesidad de explicaciones literarias, una de las más auténticas y nobles manifestaciones de humanidad.

La grabación es muy fiel, la reproducción es excelente. Predominan los tonos claros y ha sido evitada toda estridencia y todo desequilibrio. Así los medios mecánicos de grabación complementan la diafanidad del lenguaje haydniano y sirven felizmente a una interpretación que bien puede considerarse proverbial. (Les discophiles Français DFA 553, long-play, 30 cms.)

Franz Schubert: Octeto en Fa mayor para clarinete, trompa, fagot y quinteto de cuerdas, op. 166. Por el Octeto de Viena (W. Boskovsky, Mattheis, Breitenbach, Hübner, Krump, A. Boskovsky, Veleba, Hanzl).

Breves datos biográficos: este Oc- pasos de una tonalidad a otra son teto fué escrito en 1824, estrenado el tan bruscos y sorpresivos que el

16 de abril de 1827. Olvidado luego y redescubierto en 1853. Vale decir, compartió el mismo destino que casi todas las obras amplias de Schubert (entre ellas la maravillosa Sinfonía Nº 7 en Do mayor). Schumann dijo de esta Sinfonía que era de "una celestial longitud, como una novela en cuatro volúmenes"; esto es perfectamente aplicable al Octeto op. 166. Ocupa una posición intermedia entre la música de cámara y la sinfónica. Además colma con la inquietud expresiva romántica la rigidez formal clásica y amplía la proporción de los cuatro movimientos sinfónicos hacia seis partes, a la manera de la va entonces superada Serenata. Cada uno de los seis movimientos está ampliamente desarrollado, siguiendo luego del "scherzo" danzarín y casi popular, un nuevo movimiento lento (andante con variaciones), un nuevo momento coreográfico que es un Minué ya agilizado a la manera romántica, y recién entonces el final que es una especie de unión entre el rondó y la forma sonata. Pero, en general, es casi imposible aplicar a esta obra el concepto rigurosamente estructural de los clásicos: tanto la forma y más aun el concepto de sucesión de tonalidades tiende constantemente a superarse y disolverse. De existir un virtual antecedente para el atonalismo éste tiene que ser fundamentalmente el Schubert de las amplias creaciones instrumentales, pues los pasos de una tonalidad a otra son

compositor crea una gama multicolor y constantemente insatisfecha en virtud de esta superación de la uniformidad tonal. De no menor gravitación es la oscilante transformación tímbrica, logrando Schubert una múltiple gama con relativamente pocos elementos fónicos.

Pero más allá de tales consecuencias estéticas, formales y técnicas, este Octeto rebalsa la más intensa poesía y es de un lirismo difícilmente superable. Representa uno de los grandes momentos de la música romántica y merecería una mayor difusión que la que tiene.

La versión es estilísticamente muy fiel. En general la calidad sonora y técnica de sus intérpretes es alta, con excepción del clarinetista cuyo sonido no es siempre satisfactorio. En cambio es magnífico el trompista (Veleba) y del mismo modo el primer violín (Boskovsky). La grabación tiene un pequeño defecto: la excesiva resonancia de las notas graves, acompañando la sonoridad del contrabajo una vibración poco grata y que rompe un tanto la unidad. Fuera de ese defecto, nada hay que objetar. (London LLC 17711, longplay, 30 cms.).

Ludwig van Beethoven: Oberturas "Leonora No 3" y "Coriolano", y Fantasía para piano, coro y orquesta en Do menor op. 80. Por la Orquesta Filarmónica de Berlín, con los Coros de Cámara RIAS y Berlinés

de Motetes. Solista de piano: Andor Földes. Director: Fritz Lehmann.

Vaya ante todo un homenaje a la memoria de Fritz Lehmann, distinguido director de orquesta alemán, fallecido a comienzos de 1956, cuyas visitas a Buenos Aires constituyeron acontecimientos artísticos de singular relieve. Este disco pone en evidencia sus apreciables condiciones de intérprete, entre las cuales las más remarcables fueron su honestidad musical, su "objetividad" frente a la obra de arte, vale decvir la ausencia de efectismos rebuscados. Sus versiones siempre demostraron que se hallaba al servicio de la obra y que ponía lo mejor de sí para lograr que ésta resaltara con toda potencia y belleza. Su técnica no ofrecía falla alguna, y su estilo era preciso. Todo esto se pone de manifiesto también en las presentes versiones. Es un Beethoven sin rebuscamientos y justamente por eso más auténtico. Pues también en las obras de Beethoven basta y sobra con lo escrito cuando un intérprete inteligente sabe transformar en sonido lo anotado -exactamente lo anotado e indicado- sin creerse obligado a añadir nuevos efectos de su propia cosecha. E interpretar "Leonora Nº 3" y más aún la tan dramática obertura de "Coriolano" es una prueba de fuego cuando se trata de permanecer dentro del exacto espíritu de la obra (y "de la letra"), pues ambas ofrecen muchos detalles que podrían invitar a un mayor subjetivismo. Y Lehmann sahe darles todo su realce. Al

escucharlas comprendemos lo mucho que ha perdido con su desaparición prematura la práctica musical de

nuestro tiempo.

No puedo esconder la gran preferencia que siento por la obertura de "Coriolano", que entre todas las de Beethoven me parece la más lograda v la más concentrada. Es ante todo en ella que Lehmann supera ampliamente anteriores versiones por la fidelidad de estilo, por la justeza y por el equilibrio de las sonoridades que logra con su orquesta. La Fantasía para coro, piano y orquesta, op. 80, es una de esas obras tildadas de "menores", menos difundidas del gran maestro de Bonn cuya ausencia de las habituales actividades concerteriles se deplora cuando se tiene ocasión, como en esta grabación, de escucharla. Es pues un singular mérito el haberla llevado al disco. Y más aún el haberlo hecho en una versión ajustada y notable, en la que el pianista Andor Földes evidencia su buen dominio técnico, su acertado estilo, su limpio fraseo, aun cuando hav algunos problemas de "touché" que no me parecen totalmente resueltos; pero son éstos los menos, por suerte. Tanto el coro como la orquesta coadyuvan con su sonoridad bien equilibrada. Y Lehmann refirma todo lo antedicho. Por lo cual sólo resta añadir que la grabación es muy atrayente. La reproducción local es buena. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-50, longplay, 30 cms.).

Un recital operístico por Victoria de los Angeles, con la Orquesta de la Opera de Roma dirigida por Giuseppe Morelli. Verdi: "Ernani, involami" (Ernani), primera escena del último acto de "Otello"; Puccini: "Si mi chiamano Mimi" y "Donde lieta uscì (La Bohème); Boito: "L'altra note in fondo al mare" (Mefistófele); Rossini: Rondó final de "La Cenerentola"; Mascagni: "Voi lo sapete" (Cavallería rusticana); Catalani: "Ebben, ne andrò lontana" (La Wally).

Pocas son las cantantes de nuestro tiempo que como Victoria de los Angeles pueden aspirar al codiciado título de "soprano absoluta". Es que en esta ocasión la tan rara conjunción de hermosa voz, técnica acertada, sentido interpretativo ajustado v expresividad genuina -"innata" quisiera decir- han coincidido. Claro está que no todo está resuelto con idéntico acierto a lo largo de todas sus versiones y muchas veces ella fuerza el aterciopelado color de su voz (tendiente casi al color de mezzo) con agudos que escapan un tanto a su control. En otras ocasiones ella demostró una desmedida preferencia por papeles lírico-ligeros. En este disco este peligro queda eludido y al permanecer más rotundamente en el ámbito de su cuerda logra magnificas versiones que harán época en los anales del "belcanto". Es ante todo en las arias de Verdi, y también en la manoseada "nenia" del "Mefistófele" de Boito

y en la dulzona aria de "La Wally" de Catalani, donde logra sus mayores y más legítimos aciertos. En la cavatina de Boito aplica una unidad de sonido y une a ella una dignidad en la interpretación que son poco comunes. También el hermoso, aunque poco cantado aria de "Ernani" es objeto de todas las galas de una generosa voz y de un temperamento intenso. Menos satisfactoria es su versión del bellísimo rondó final de "La Cenerentola" de Rossini, en el que aplica una serie de variantes sobre la línea vocal original que son de pésimo gusto por bien que lo haga.

El acompañamiento orquestal es condigno pero no emerge del plano secundario en el que el divismo coloca a los colaboradores. Técnicamente tanto la grabación como la reproducción son excelentes. Los muchos admiradores con que entre nosotros cuenta la destacada soprano española están indudablemente de parabienes. (Angel LPC 11799, long-play, 30 cms.).

Luigi Boccherini: Concierto en Si bemol mayor; Joseph Haydn: Concierto en Re mayor, para violoncelo y orquesta. Por Pierre Fournier (violoncelo) y la Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger.

Estos dos tan bellos conciertos

—que forman la base esencial de CO de R*evistas

la literatura violoncelística- son en esta versión objeto de excelente interpretación. La conjunción de Fournier con la Orquesta de Cámara de Stuttgart no puede ser sino altamente auspiciosa, y el maravilloso resultado sonoro que obtienen es digna consecuencia de tal conjunción. Ningún aspecto musical y ningún aspecto técnico están aquí resueltos a medias; todo está en su preciso sitio, sucede con la exactitud y con la prestancia que son características de la verdadera interpretación magistral. Ambos conciertos resuenan de esta manera en un modo perfecto; tanto Münchinger como Fournier proceden con un sentido de música de cámara, sin restar importancia por ello a lo que pertenece al virtuosismo, pero sin darle una solitaria preeminencia. Fournier demuestra una vez más que su maestría como intérprete y como virtuoso dependen principalmente de su estupenda musicalidad, de su identificación con la obra. Son pues dos versiones a las que quisiera denominar "sublimes".

Desgraciadamente el disco que me llegó tiene un defecto en la faz B, que corresponde al concierto de Haydn, en el que el pick-up en tres ocasiones salta por encima de varios surcos, llevándose consigo partes de frases musicales. Es una lástima, pues en lo demás la grabación es buena y de fiel sonoridad. (London LLC 17719, long-play, 30 cms.).

Arnold Schoenberg: "Verklaerte Nacht" (Noche transfigurada), para sexteto de cuerdas. Por el Cuarteto de Cuerdas de Hollywood (Slatkin, Schure, Robyn, Aller) con Alvin Dinkin (viola) y Kurt Reher (violoncelo).

Quien escucha esta obra programática y tonalísima hoy día, no logra comprender porqué ocasionó durante su estreno en Viena un tumulto entre los oyentes. Ubicada en el postromanticismo "tristanesco", engalanada con un lenguaje intensamente melódico, de clara estructuración temática, esta obra representa aquel estilo subjetivo y dramatizante que con sus tendencias atonales y dodecafónicas el mismo Schoenberg luego habría de superar. De todas aquellas innovaciones técnicas que luego harían de Schoenberg el más hermético compositor del siglo, nada existe en esta "Verklaerte Nacht", cuyo lenguaje aparece totalmente asimilado a lo que reconocemos como propio para Ricardo Strauss y Mahler, con la única salvedad que aquí hay una serie de recursos tímbricos y de matices sonoros que pertenecen estilísticamente al impresionismo. Y en estos recursos está quizás lo más renovador que ofrece esta obra, bella indudablemente, muy bella, pero en ningún modo moderna o avanzada. Es música íntima, auténtica música de cámara, refinada, creada con un detallismo puntilloso, que se sirve de un poema de Dehmel como programa o pretexto

y desarrolla una atmósfera sonora plena de sugestión.

La versión es excelente: los integrantes del cuarteto de Hollywood y los dos solistas que en este caso lo complementan son consumados virtuosos instrumentales y logran una provechosa unidad sonora e interpretativa. Tocan pues con gran dominio técnico y total fidelidad. La grabación es muy buena: la marca Capitol merece un elogio por haber elegido esta obra para incluirla en su repertorio, pues no existen muchas versiones de ella. Aun pesa sobre esta obra un raro mito de inaccesibilidad, cuando en realidad una obra como "Pelléas et Mélisande" de Debussy es para nosotros mucho más audaz que esta "Noche transfigurada" ultragermánica. (Capitol L 8118, long-play, 25 cms.).

Claude Debussy: Cuarteto en Sol menor, op. 10; Joseph Haydn: Cuarteto Nº 67 en Re mayor, op. 64 Nº 5 "Las alondras". Por el Cuarteto Loewenguth, París (Loewenguth, Fueri, Roche, Basseux).

El presente disco reúne dos obras cuya "vigencia clásica" está más allá de toda discusión. El admirable lenguaje de Haydn es un depurado síntoma de una época musical. El maravilloso sentido sonoro del cuarteto de Debussy es otro síntoma no menos genuino. Lo que el cuarteto de Haydn representa para el siglo XVIII,

lo representa el de Debussy para el modernismo, para aquel retorno a las fuentes puras de la música francesa que rehuía las influencias demasiado extrañas y buscaba en la evocación de su propio estupendo pasado artístico el impulso para una renovación de estilos. La superación de lo que alguna vez ha sido denominado como el "interregno" de la música francesa fué posible únicamente en base a una clasicidad no menos integra que la del siglo xvIII. Escribir música pura, reducir los efectismos y bucear el inmenso reino de las nuevas posibilidades del sonido desvestido de todo vestigio simbólico, y bañarlo todo en la luz y en la atmósfera de un clima musical que ha sido denominado "impresionista", fué una tarea de singular trascendencia en la que Debussy tuvo la parte más activa. Este cuarteto, fechado en 1893, forma parte de la admirable legión de renovadoras obras del gran genio de Francia. Y es, a su manera, una obra clásica que resume sus aspiraciones artísticas en un perfecto equilibrio.

El hecho de que estos dos cuartetos hayan sido registrados por el cuarteto Loewenguth hace que este disco tenga la importancia de un acontecimiento musical. La precisión, la transparencia, la eficacia en la aplicación de los recursos sonoros, la fidelidad, identificación, la prestancia del estilo, la diafanidad, la limpidez, la ductilidad del fraseo, todo esto se hace presente en estas versiones que son de las que hacenescuela. La grabación es muy fiel y no ofrece ningún defecto técnico. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-35, long-play, 30 cms.).

Wolfgang Amadeus Mozart: Concierto Nº 14 en Mi bemol mayor K. 449; Richard Strauss: Burlesca para piano y orquesta. Por Friedrich Gulda (piano) con la Orquesta Sinfónica de Londres, director: Anthony Collins.

Gulda es entre los pianistas actuales uno de los más festejados y discutidos. Efectivamente, pocas veces se ha dado tan brillantemente unido el talento a la capacidad técnica como en el caso de este pianista, pero tampoco estuvo un pianista tan expuesto como él, desde la iniciación de su meteórica carrera, al peligro de una superficialización. Pues ha abarcado casi todo lo que el vasto panorama pianístico puede ofrecerle y creció pronto más allá de los clásicos con los que logró sus primeros triunfos. Este disco es en cierto aspecto una demostración de la metamorfosis que se estuvo operando en Gulda, pues ya no es el refinado sonido, prístino y claro, que se presenta como factor más relevado, sino, por el contrario, una tendencia manifiesta hacia los efectos motóricos, un empuje más vigoroso, cuya vitalidad va un tanto en detrimento de la pureza inicial. Así es que Gulda vierte en este disco mejor la Burlesca de Strauss —obra de gran compromiso virtuosístico, además de ser una encantadora composición colmada de "esprit"— que el tan admirable concierto de Mozart. Con asombro puede notarse, y ante todo en el segundo movimiento del Concierto, una cierta pulsación opaca que pocos años antes hubiese sido imposible comprobar en Gulda. Creo que este cambio es poco favorable para el pianista, y también para la práctica musical.

Pero, con todo, son versiones competentes y de mérito. La orquesta que secunda a Gulda cumple magnificamente su cometido y logra, ante todo en la obra de Strauss, un sonido multicolor. La grabación es buena. (London LLC 17718, long-play, 30 cms.).

Giuseppe Verdi: Tedeum, para Coro y orquesta (1896); Arrigo Boito: Prólogo de "Mefistófele". Por la orquesta Sinfónica NBC y el Conjunto coral Roberto Shaw. Director: Arturo Toscanini. Solista: Nicola Moscona (bajo).

Que Toscanini, poco antes de abandonar la dirección orquestal, haya grabado la prácticamente penúltima obra de Verdi (posterior a "Falstaff") puede tener, como dice muy bien Ricardo Turró en sus comentarios de la contratapa del disco, ribetes de significado especial. Por lo demás, nos hace accesible una poco o nada conocida creación

del genio verdiano, escrita cuando el gran mago de la ópera ya había dicho su postrer adiós al tablado lírico. No creo que este "Tedeum" sea jamás una obra que alcance la difusión y popularidad del "Requiem", pero en él hay mucho bello material musical y una concentrada emoción que no busca salida en afloraciones líricas. En esta obra no puede achacarse a Verdi el haber sido teatral, tal como se le reprocha en el "Requiem"; prescinde de todo elemento operístico y transmite una fe muy profunda.

Tan admirable como es esta tardía concepción de Verdi, tan detestable es el prólogo de "Mefistófele". Nada existe en esta ambiciosa acumulación de coros y orquesta que perviva. Al contrario: cada nota es una clara demostración de la pobreza anacorética de la inspiración de Boito y de la muy dudosa técnica que poseía. Claro está que Toscanini -intérprete genialísimo del tan parco "Tedeum"- logra efectos casi increíbles en el prólogo de Boito. Pero ello no justifica su inclusión en su repertorio que siempre fue testimonio de una particular alcurnia artística. El coro excelente. Moscona no es un bajo ideal para la espectacular parte solista de "Mefistófele", pero hace lo que puede y como en este caso no es él el divo, sino Toscanini, su actuación pasa sin mayor pena ni gloria. La grabación es excelente.

(R.C.A. Víctor LM 1849, sello rojo, un disco LP de 30 cms.).

www.ahira.com.ai

Giuseppe Verdi: Arias para barítono de "Otello", "La forza del destino", "Il Trovatore", "Un ballo in maschera", "La Traviata", "Falstaff" y "Rigoletto". Por Leonard Warren (barítono), con acompañamiento orquestal. Directores: Dimitri Mitropoulos, Jonel Perlea, Renato Cellini y Vincenzo Bellezza.

Se trata de una verdadera antología de las más importantes interpretaciones de un eminente cantante de óperas de Verdi. Pues tiempo hace que Warren puede reclamar para sí legitimamente un título tal, que es galardón de honor para todo cantante. Las múltiples peculiaridades de la voz de Warren se adaptan como las de pocos otros a las exigencias expresivas de los principales personajes de Verdi (entre los que yo quiero destacar además el "Simone Boccanegra") y Warren es, también, un intérprete consciente, fiel, exento de todo alarde de falsa teatralidad. Y así lo demuestra en esta serie de versiones que son de las que indudablemente harán época en los anales del disco y en los anales del belcanto. (R.C.A. Víctor LM-1932, sello rojo. un disco LP de 30 cms.).

Recital operístico de Ezio Pinza con la colaboración de la orquesta R.C.A. Víctor, dirigida por Erich Leinsdorf y Alfred Wallenstein. Arias de óperas de Verdi y Mozart.

Pinza ha sido una personalidad destacada del arte lírico y fue princi-

palmente su presencia de actor e in térprete lo que cautivaba de un no do sensacional al público de todas la latitudes. No sé cuando fueron efec tuadas estas grabaciones, pero es de suponer que son de diversas épocas. Desgraciadamente en muchas de ellas no está presente el gran cantante Pin. za: así por ejemplo en el aria de "Don Carlos", y también en varios de los fragmentos mozartianos hay muchos problemas de sonoridad vo. cal que no están resueltos y además los agudos gritados y faltos de pastosidad demuestran que este cantante ha sufrido, por lo menos en la época de la grabación de estos ejemplos, sensibles limitaciones. Además considero que es una incongruencia grabar en italiano las dos arias de Sarastro de "La flauta mágica" de Mozart, habiendo tantas otras arias de bajo o bajo-barítono de ese autor que Pinza hubiera podido afrontar en lengua original. Notable es el acompañamiento orquestal, ante todo en la ya mencionada aria del "Don Carlos" y así también en la estupenda escena de Fiesco del prólogo de "Simone Boccanegra".

(R.C.A. Víctor LM-1751, sello rojo, un disco LP de 30 cms.).

Camille Saint-Saëns: Sinfonía Nº 3 en Do menor, op. 78. Por Arturo Toscanini, dirigiendo la Orquesta Sinfónica NBC., con George Crook (órgano) y Joseph Kahn (piano).

En el vasto repertorio de Toscanini —tan exigente por lo general—

no podía faltar este exponente del "fin de siècle" francés, composición admirablemente realizada, muestrario ecléctico de los más diversos estilos y tendencias, pero que en esencia constituye un ejemplo típico de una modalidad musical definitivamente superada. No es ahora el caso de polemizar acerca de los quilates o de las fallas de esta ambiciosa obra, ampulosa y más brillante que profunda, ni si es justificada aún su pervivencia en el repertorio, sino puntualizar la admirable nitidez de la interpretación que Toscanini logró de ella, de la intensidad con la que el octogenario maestro expone este lenguaje tan necesitado de empuje v de temperamento. Todas las cualidades positivas, geniales que Toscanini poseía en tan alto grado para la interpretación y ejecución de obras sinfónicas están patentemente presentes en esta versión. El equilibrio que logra de las múltiples masas sonoras, la ubicación exacta (no sobresaliente pero si claramente audible) de los instrumentos agregados que se amalgaman a la perfección con la orquesta, el dinamismo, la vivacidad de los "tempi", la exactitud absoluta de los matices y de las peculiaridades del fraseo, - todo ello hace que esta grabación haga las delicias de quien la escucha. La grabación es excelente, su único defecto son los retumbantes bajos (mejor los ultrabajos) del órgano que tienen una vibración demasiado insisse sabe que ese problema de los extente. Problemas de la acústica: bien

tremos bajos (como el de los extremos agudos) aún no ha sido totalmente resuelto. (R.C.A. Víctor, LM-1874, un disco LP, de 30 cms.).

Johannes Brahms: Sinfonía Nº 3 en Fa mayor, op. 90. Por la Orquesta Sinfónica de la N.B.C., director: Arturo Toscanini.

La minuciosidad, la prístina exactitud, la honestidad a toda prueba que Toscanini pone al servicio de todo lo que interpretó a lo largo de su prolongada vida artística han ido siempre milagrosamente unidas a una intensidad en los recursos expresivos que hicieron que sus versiones siempre havan sido eminentemente convincentes. Algo así sucede en esta versión de la tercera sinfonía de Brahms, obra que cuenta entre las más bellas y perfectas creaciones orquestales del romanticismo. Respeta hasta en sus más mínimos detalles todo cuanto la partitura ofrece y le confiere una singular vitalidad. Es una versión modelo. La grabación es muy satisfactoria y por lo tanto singularmente recomendable.

(R.C.A. Víctor LM-1835, sello rojo, un disco LP, de 30 cms.).

Bela Bartok: Concierto para orquesta. Por la Orquesta Sinfónica de Chicago; director: Fritz Reiner.

Una de las mejores consecuencias de la implantación del "long play" es

que una gran cantidad de obras hasta hace poco consideradas no comerciales (entre las que cuentan la mayoría de las obras de música moderna) sean ahora accesibles al aficionado. Bienvenida pues, también por su gravitación como obra modernísima, la versión de esta magnífica partitura bartokiana, ejemplo como pocos otros de la síntesis que el gran compositor húngaro logró entre los elementos de la vieja música popular magyar, por él estudiados, con los recursos de la tradición de la música occidental. No es éste el lugar para propiciar una larga explicación acerca de esas excelencias, baste por ello señalar que es una obra que sigue haciendo época y cuya gravitación en la música de nuestro tiempo es incalculable y que es además una obra de una gran belleza. De gran belleza y de singular vitalidad. La versión dirigida por Reiner es admirable, con una total y utilísima distribución de los tan diversificados planos sonoros, sin quebrar por ello en nigún momento la más perfecta unidad. Este elogio Reiner lo debe compartir lógicamente con la excelente orquesta de Chicago. Es un disco, además, de alta fidelidad sonora, y constituye un legítimo placer escucharlo.

(R.C.A. Víctor, LM-1934, sello rojo, un disco LP, de 30 cms.).

Maurice Ravel: "Daphnis et Chloë", ballet en un acto. Por la Orquesta Sinfónica de Boston con el coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Director: Charles Münch.

La presente sinfonía coreográfica, con su complejidad rítmica, su fascinante riqueza de timbres, su total lógica del devenir sonoro puede aspirar al título de la más perfecta partitura que se haya escrito para "ballet" antes de las creaciones de Strawinsky. Ravel llegó en ella al "climax" de su primera madurez y manejó en ella de un modo admirable la riquísima paleta sonora que había heredado de los primeros impresionistas. La versión que Münch realizó al frente de la orquesta de Chicago posee todas las condiciones que hacen que una interpretación sea fiel espejo de la realidad sonora prevista por el compositor. Además, la grabación es de singular nitidez y provee, con un excelente empleo de los recursos acústicos, un perdurable testimonio de tan fiel y tan convincente interpretación.

(R.C.A. Víctor LM-1893, un disco LP, de 30 cms.). "La conjura de Xinum", fábula guerrera

por Ermilo Abreu Gómez.

E sta fábula guerrera debe ir a las manos de todos. Su faz, vista por los hombres de hoy y de mañana, ya fué vista por los ojos de los hombres de antes. Muchos son los que ahora la verán de nuevo. Está escrita, podríamos decir pintada, de tan real y rica en imágenes y sucedidos, por mano de varón nacido allí donde acaecieron esas cosas, tierras de estrellas y silencios. Su prosa hiere fria y cortante. No hay tiempo a encogerse de pavor. El vértigo de la muerte produce la muerte. Vacío de los ojos hacia adentro, no de los ojos hacia afuera. ¿Es presente? ¿Es pasado? ¿Ocurre? ¿Ocurrió? ¿No habrá un tiempo por inventar, ya existente en los verbos y las conjugaciones para este sucederse de cosas que sucedieron, pero que se quedaron sucediendo y siguen sucediendo? La sangre golpeada, la que corre por nuestras venas no ignora nada. Nuestra historia no está toda escrita. La escribimos cuando se nos abre una vena y surge el canto, la protesta, o una relación como ésta que nos traza Ermilo Abreu Gómez de la guerra-triste que nos hicieron, que nos hacen, tan diferente de la guerra-fiesta, de aquel batallar bailando de los hombres

con máscaras y tatuajes que los volvían invisibles. Las cosas se hicieron demasiado visibles para nosotros indígenas de nacimiento, pensamiento o vocación. Nos hieren. Preferimos la yema del dedo al ojo, la adivinación al oído, el presentimiento al hecho. Somos lo que está antes o lo que está después, y al mismo tiempo lo que está antes y después. Sin estas peregrinas explicaciones nadie acabará de penetrar a fondo el texto ya sagrado, porque ya está escrito, de "La Conjura de Xinum", su persistencia de sueño real en ese aparecer y desaparecer de los hombres, de los pueblos. ¿Cuándo guerrearon? Hoy, hoy ... están guerreando en esas mismas tierras, bajo el sol que alumbró aquella guerra y alumbra la de hoy, la de siempre, la del indio desposeído y el explotador insaciable. Pero se nos va la lengua y es mejor tragarse el idioma de fuego, como Ermilo Abreu Gómez se lo traga, para no quemar con la ira lo que debe seguir consumiéndose sin llegar a ceniza, ardiendo en algún lugar de la tierra, en una isla entre costillas, en nuestro propio corazón. ¡Pronto que la cosa es así!

ferente de la guerra-fiesta, de aquel batallar bailando de los hombres guir ardiendo, espinando, desasosevestidos de pájaros, árboles, sueños, gando. ¿A quiénes? A los que la

lean. A los que la lean no les quedará paz. Con ella alegamos lo nuestro, alzamos de nuevo los brazos con aquellos hombres al lanzar nuestra proclama en reclamo de nuestras tierras y sus beneficios y de algo que vale más, de nuestra dignidad de hombres, y algo que aún vale más, de nuestra dignidad de americanos. Pero, ante quién, ante quiénes nos presentamos. No somos descreídos, pero son los dioses los que ya no creen en nosotros. La tragedia del hombre materializado hasta los huesos, no nace de no creer en Dios o en los Dioses, sino de algo más terrible y definitivo, nace de que Dios o los Dioses son los que ya no creen en él. ¿Ante quién nos presentamos?

Nuestra literatura tiene que ser presentada ante alguien. Es un alegato de buena prueba, de bella prueba, en reclamo de los que por nuestro verbo hablan, piden, claman, lloran, se arrebatan, protestan, ríen con risa de máscaras o se conforman con callar. Nos presentamos ante los pueblos, clanes, tribus hombres-oidosde-naciones, ojos-de-naciones, corazones, manos, pies, entrañas, orejas, frentes, bocas, lenguas-de-naciones. Ellos oyen. Ellos saben que Ermilo Abreu Gómez no escribió la pintura de esta fábula guerrera para deleite de atontados por los elixires de las letras, sino como testimonio bajo el cielo, sobre la tierra de lo que sucedió en su Yucatán que fué lo que sucedió en mi Guatemala. Quiénes habrá que se hayan quedado, después de la lectura de esta verídica.

fábula, con el sabor desnudo de sa prosa. Las palabras casi no tocan los hechos, los conforman, son mol. des de arcilla verbal que al desha. cerse dejan el hecho tal y como fué. tal y como es, porque el hecho to. cado por la palabra no pasa, es siempre. Quiénes habrá que elogien en "La Conjura de Xinum" la desnudez del idioma, la falta, el ahorro de adjetivos, sabia artesanía de maestro en el arte de escribir, ya que esta falta de adjetivos permite reflejar en el texto el espacio vacío de arenal, hierbajo, aerolito y ciudad cósmica en que acaecieron los hechos que se cuentan. Y en este escenario despoblado, la tormenta del uso de verbos que saltando sobre los sustantivos, presta a las frases, a los párrafos, a las páginas una movilidad propia de guerra de guerrillas, Quiénes habrá que se enamoren en "La Conjura de Xinum" del agualluvia-miel que en forma de ternura hace resbalar nuestro corazón, humedece nuestros ojos y nos corta el respirar. Nosotros nos quedamos con todo eso y con el testimonio.

La gran literatura americana ha sido siempre testimonio de nuestras luchas. La literatura indígena, oral y escrita; el alegar de los españoles, empezando por Bernal; los prerrománticos, y los románticos dejaron testimonio en sus obras del batallar del hombre americano, tal y como ahora, en forma ejemplar, lo realiza Ermilo Abreu Gómez, reviviendo en fábula guerrera algo que hizo "llorar al cielo y llenó de pesadumbre el pan

de maíz", bajo el fulgor de las estrellas que vieron el ahorcamiento de Cuathemoc, a quien hoy clamamos en alta voz, a gritos, a gritos:

-¡Padre nuestro que no estás en

un lecho de rosas, santificadas sean las plantas de tus pies y hágase, Señor, tu voluntad de lava!

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

LETRAS ARGENTINAS

Riesgos de la novela argentina

ECIENTEMENTE han aparecido K varias novelas de escritores cuvas edades oscilan entre los treinta v los cuarenta años. De Luis Mario Lozzia, Domingo sin fútbol (Editorial Sudamericana); de Eduardo Dessein, Su generación (Editorial Nova): de David Viñas, Los años despiadados (Editorial Letras Universitarias); de Francisco Jorge Solero, La culpa (Ediciones "doble p"); de Abelardo Arias, El gran cobarde (Ediciones Tirso). Primeras novelas publicadas, las de Lozzia y Solero; segundas, las de Dessein y Viñas; tercera, la de Arias.

Aunque Arias haya concebido su relato alrededor de la atormentada conciencia del protagonista, y Lozzia en las casualidades de un domingo porteño en que llueve, todas ellas se acercan en la voluntad de crear a una literatura sincera, que desenmascare aspectos del vivir nacional de los últimos lustros, los años des-

piadados del personaje de Viñas. Ficciones que testimonian dolidamente, con ritmo de la sangre más que de la razón, coincidiendo así con la tradición más consecuente de nuestra novela. Si se agregan a estos títulos los de otros relatos aparecidos en los últimos años se confirma el peso de los compromisos del escritor con el hombre argentino en una etapa histórica de crisis. H. A. Murena, Marco Denevi, Alberto Rodríguez (h), Adolfo Jasca, Federico Peltzer, Julio Ardiles Gray y otros pertenecen al grupo de escritores unidos en las auscultaciones y diagnósticos de la vida de los últimos años; todos ellos pertenecen a esa generación que José Luis Ríos Patrón ha llamado de los castigados. Alienta en ellos la misma pasión gentilicia que animó a los novelistas que han ido dando la historia menuda de las quiebras más significativas de nuestro desarrollo civil: la tiranía de Ro-

alli a.Colli.al

sas, los desastres sociales y económicos que se extendieron entre el 80 y los primeros años de este siglo, la revolución del 30 y los desacuerdos políticos de los lustros inmediatos.

Ante la inclemencia de crisis en que la Argentina parece hundir hasta las más simples confianzas de los bien intencionados, los novelistas se afanan por hurgar en las causas que las motivan, creando personajes que exponen con prevenida persuasión los motivos de enfrentamiento del hombre con sus circunstancias. Literatura sincera, a veces cruel, que ha concluído en el pesimismo que se cierra a todo atisbo de recuperación. Se ha concebido, en las ficciones, un país atacado de incurable enfermedad, que contagia con sus morbos a cuantos lo habitan.

El norteamericano William Barret define al existencialismo narrativo como la búsqueda de lo concreto. Reconoce así las ventajas de un método expositivo que permite replantear viejos problemas del hombre, intensificando las relaciones entre las experiencias personales y ciertos valores metafísicos. En tal sentido, puede afirmarse que casi todas las novelas argentinas de los últimos años son existencialistas. Sus creadores han buscado en ciertas realidades las cifras de los riesgos gentilicios, haciendo de sus propias experiencias -y de aquellas que certificaron como acosados testigossímbolos generacionales. Hay en ellos una metafísica, que surge de la

rrir histórico, sin que se asegure en sistemas, si puede hablarse de sistemas en estos escritores, si es que estos jóvenes reconocen las posibilidades del sistema.

"Chacun ne connait de sa vie, que le roman qu'il s'en fait"- ha pues. to como epígrafe de L'Intouchable Pierre Bettencourt. Rehaciendo esta universal comprobación, puede afirmarse que nuestros novelistas jóvenes no han conocido de la vida sino la novela que les han dejado concebir. La soledad y el exilio del argentino sensible, entre múltiples acosos cotidianos y el peso de la creciente injusticia, han empujado a estos escritores a un mundo fragmentario. Su concepción de la vida ensombrece todas las perspectivas, permitiéndoles reconocer un solo aspecto del mundo, el que manifiestan sus relatos. Sus vidas fueron apresuradas y difíciles; la inclemencia y la injusticia resultaron las respuestas constantes a sus actos más libres o inocentes. El sentido de una culpa colectiva, generacional, se ha reforzado en ellos, en acusaciones personales y como brusco enjuiciamiento de todo el país, al que ellos pertenecen y del que no quieren evadirse por la literatura. En lugar del escape, prefieren una inmersión violenta y consecuente en los motivos de la menguada realidad que reconocen.

experiencias — y de aquellas que certificaron como acosados testigos—
símbolos generacionales. Hay en
ellos una metafísica, que surge de la
experiencia personal en el transcu
Maltratados y desorientados, los
nuevos novelistas buscan en la literatura una morada, afincamiento
que les exalta las opresiones limitadíexperiencia personal en el transcu-

reconocer. De sus experiencias mavoritarias y de sus lecturas ha surgido una concepción de la novela, que se diversifica en menguados matices. Reaccionan así contra la literatura de ficción mayoritaria en nuestro país, buscando al mismo tiempo modelos que apoyen el brujuleo de sus rutas. La novela argentina después del 30 está marcada por la inexcusable presencia de Eduardo Mallea. Para casi todos los nuevos, Mallea resulta un escritor frío, que debilita el acierto de sus intuiciones con el desarrollo medido y rígidamente intelectual de la composición narrativa; se aleja así de la caliente pasión con que se animan los términos de sus reflexiones sobre la misión del intelectual contemporáneo. A los otros novelistas, se los acusa de literatos que enmascaran las verdades argentinas, escribiendo con pudores temáticos y expresiones recatadas, cuando no sobre el riesgo exclusivo de la invención. Una suma de juicios confirmaría estos balances, tanto por parte de los narradores como de los críticos jóvenes que los acompañan.

Ante tales rechazos, se destacan mentores en el pasado nacional. Se han aceptado unas pocas obras: la de Eugenio Cambacérès ("primer novelista argentino", recuerda Solero en su dedicatoria), la de Francisco Sicardi, la de Roberto J. Payró, la de Roberto Arlt. Todo lo demás es literatura, confirma la fuerza de las negaciones, con ingenua simplificación lapidaria. Tanto o más cer-

canos se han sentido los modelos extranjeros, buscados entre escritores surgidos de las crisis más notables del mundo contemporáneo. Más que los novelistas de Francia -a pesar de evidentes deudas con Jean-Paul Sartre y con Albert Camus-, se han leído los de Italia y los de Estados Unidos. De Italia, la posguerra trajo una generación de novelistas apasionados y sinceros, que aprendieron de los norteamericanos la valentía expositiva de hechos que combaten y apremian a los hombres. Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Cesare Pavese, Carlo Coccioli, Alberto Moravia pueden señalarse en esa constelación de preferencias, pero se les adelantan, reiterados e incitantes, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck y aquellos que sobre sus huellas reabrieron los claustros del relato norteamericano. A las lecturas se suman otros estímulos, no menos valiosos; los del cine neorrealista, italiano y francés, de los últimos lustros.

Así espoleados, por circunstancias inmediatas y por lecturas y espectáculos, los escritores se dedican a la novela con absorbente preocupación de verismo. La suya no es una actitud pasiva ante la realidad, sino una búsqueda y rebúsqueda de aquellos motivos que, en suma de coincidencias, destacan los posibles actos condenatorios. Esta intención se define ya en los títulos; Dessein, Solero y Viñas han adelantado términos esenciales de la modalidad acusatoria. Su generación subraya el

primero, invocando la idea representativa del fracaso de los protagonistas, el pintor Alberto Gutiérrez y Estela, su amante; La culpa de Esteban Galíndez, el protagonista de Solero, resume a su vez las culpas de los otros personajes de esta inclemente narración; Los años despiadados en que vive el niño de Viñas, turbado por desagradables presencias familiares, lo hace indefenso frente a las crueles agresiones de sus compañeros. En la novela de Lozzia, una serie de encadenados sucesos enseñan a una adolescente y a una niña las miserias de los propios actos y las debilidades de quienes las rodean; ni siquiera la entrega física puede ser cumplida libremente por Lucrecia, una de las protagonistas. El gran cobarde del relato de Arias, el bibliotecario Horacio, termina su existencia quemándose junto con los libros a los cuales sirvió por años, última protesta de una serie de exasperaciones de incomprendido y acosado. Todos ellos, niños, adolescentes y adultos, se reconocen como animales entrampados, que en las estrecheces de la trampa desahogan los instintos, llegando a la ciega desesperación de la bestia.

Estas historias fundan un mundo sin confianzas, donde los actos más espontáneos aparecen anulados por la inclemencia del prójimo; no es posible vivir libremente, porque nadie acepta las diferencias de los demás. De ahí la importancia de los actos sexuales, violentos y obsesivos para Viñas, Solero y Arias, mientras desfiguran el tono de las novelas de Dessein y de Lozzia con pasajes que sorprenden en el relato.

El sexo es tema raigal en la literatura contemporánea, particularmente en la novela. Desde el gozoso desenfado de Colette hasta la obsesión del pecado en Graham Greene, sus interpretaciones varian desde las innumerables actitudes frente al mundo en que se sitúan los narradores. No faltan en estas posibilidades las que hacen de las relaciones sexuales un signo más de la crueldad humana, acentuando los temas del torpe asalto o de la turbadora prepotencia; los americanos del Norte han insistido en tal confinada visión, que puede ejemplificarse con abundancia morbosa. Esta parece ser la actitud a que se aproximan riesgosamente algunos nuevos novelistas argentinos. Niños violados por sus compañeros de correrías, cópulas inusitadas, pasiones incestuosas, desencuentros del amor, aparecen y reaparecen con retorcida abundancia, como se encadenan los ejemplos de ciertos análisis patológicos, en particular los tan difundidos del psicoanalista Wilhelm Steckel, que se ha leído en nuestro país con más o menos confesable curiosidad.

Tratando de acentuar el verismo de las situaciones, los novelistas recaen en el retorcimiento de los temas, diluyendo así su eficacia, pues se desequilibra la economía del relato. En reacción contra una novelística desvaída o falsamente intelectual, repiten nuevos motivos de

enclaustramiento, que desfiguran un solo aspecto de la vida, gustado con mal sabor de boca. Dentro de las posibilidades expositivas, tales procedimientos se hacen falsos, en la ambición de caracterizar la conducta de toda una generación de arcentinos. El sexo es para este ámbito novelístico otro motivo de rechazo, de asco, de torpeza, del mismo modo que ciertas relaciones familiares y que algunos contactos sociales. En tales motivos físicos se buscan los orígenes de las conductas, anulando los caracteres esenciales del hombre en lo espiritual.

Ya hace años Jorge Luis Borges señaló entre los ingredientes de la mentalidad porteña una jactancia del dominio sexual, que llega a celebrar a quien es activo en la cópula de dos hombres. Segura certificación de viveza y prepotencia, de ser más rápido y fuerte que el pasivo; actitud ya destacada por algunos narradores del suburbio, en especial el portuario, que tanto se aproxima al de otras ciudades puertos de las más diversas costas del mundo. Hacer de esta torva inconducta un signo esencial de la época argentina, implica una injusticia para los elementos tan disímiles de nuestra realidad social. Es cierto que los novelistas narran casos individuales, pero pretendiendo que tales vidas resuman las modalidades de una etapa argentina. El lector sabe que ocurren estos hechos y que suelen sorprenderlo en seres cercanisimos, pero también sabe que el hom-

bre no crece solamente en tales perturbaciones. Todos conocen el caos cloacal que se desliza lenta y seguramente en nuestra república, particularmente en Buenos Aires, pero una mayoría de argentinos prefiere seguir viviendo en la superficie del mundo y dirigir sus miradas hacia lo que está al nivel del aire libre, o elevarlas más alto. No es cobardía en todos (como parecen creerlo Viñas y sus apologéticos presentadores), sino responsable búsqueda de una conducta que quiere comunicarse con fervor caritativo. No siempre se escribe aplicando sin amor desgarrantes terapéuticas; el alivio suele lograrse con mayor eficacia cuando se respeta la parte sana del cuerpo transitoriamente abatido por ciertos morbos. Por otra parte, los médicos espirituales deben huir de la excluyente insistencia en el diagnóstico, que concluye en la exhibición alardeante de las lacras. Todas ellas, situadas en una sensación de fracaso y de abulia, que tampoco es la tónica esencial de la Argentina contemporánea. Las épocas recién pasadas fueron malas, pero no las peores en la historia del país: exaltando las desgracias próximas parece que se despreciara o ignorase la historia profunda de nuestra incipiente y periódicamente desbaratada democracia. Por otra parte, la razonable confianza en la recuperación es hoy lo más vivo en el país; afirmaciones en la caridad y en la esperanza, más que resquemores y estrechadas acusaciones.

No se rechaza el peso de los actos brutales y sucios en el tono de la novela, como no se niega su importancia en la vida cotidiana. La insistencia en ellos disminuve su valor ilustrativo, tanto en la novela como en la vida, sobre todo cuando en la primera aparecen ligados a una serie interminable y monótona de impresiones desagradables. La vida del niño que protagoniza la novela de Viñas es destrozada por la suma aplastante de tales ascos, que no le dejan un momento de paz; no hay nadie a su alrededor -ni sus padres, ni su hermana, ni sus compañeros— que lo recuperen para una vida responsable. No todo está podrido en Dinamarca, sino una parte del gran cuerpo nacional; para que esta gangrena pueda reconocerse sin engaños, deteniendo su avance, es preciso que se la ausculte junto a la parte sana. El existencialismo novelístico requiere la plena aceptación de la vida, no sólo de sus aspectos más torpes. Tal es el riesgo corrido por algunos novelistas argentinos recientes: mostrando una sola faz de la existencia nacional, la han deformado, limitando sus posibilidades creadoras. Si se compara la última novela de Arias con sus creaciones anteriores -Alamos talados y La vara de fuego- y la de Viñas con su relato anterior - Cayó sobre su rostro-, resulta fácil destacar lo que ambos han perdido en esta limitación temática. Las comparaciones en Solero, como en Dessein y Lozzia, pueden hacerse dentro del

mismo relato, reconociendo de qué manera se enriquecen creativamen. te cuando superan la proclividad a lo sexualmente turbio (muy atenuado en la novela de Lozzia, como en la de Dessein).

Los riesgos temáticos se acentúan por las técnicas narrativas mayoritarias: el simultaneísmo de acciones, el contrapunto y el raconto introspectivo y definitorio; también, deudas con creadores esenciales de la novela europea y norteamericana. Posibilidades expositivas que acentúan la tendencia testimoniante de las novelas.

Quizá se desmesuren estas modalidades en el deseo de comunicación plena con los lectores. El tono de la novela argentina posterior a 1930 destacó las diferencias entre el escritor y los posibles dialogantes de la lectura; se escribía para personas con una cultura especial, o para escritores, desdeñándose el mundo mayoritario de los lectores medios. El impacto sincero de Arlt -fuera de las innumerables concesiones a la vulgaridad y las trabas partidarias de Manuel Gálvez- mostró de qué manera podía lograrse un fervor comunicativo que muy pocos novelistas nacionales han alcanzado. A pesar de su éxito popular, Arlt nunca se aposentó excluyentemente en ciertos ámbitos temáticos; la brutalidad de algunos pasajes, escasos, no agotan a sus criaturas, que viven en todas las esperanzas y riesgos del hombre, desde la profunda añoranza de Dios hasta los hechos más

turbios. Su afán peculiar de verismo huscó en todas las modalidades humanas, sin conformarse torpemente con una sola, la subterráneamente sexual. El verismo testificante de la novela argentina solicita este equilibrio, el que ejemplifican los maestros invocados por los novelistas recientes. Sólo el hombre pleno nuede convertirse en símbolo del vivir nacional, por desgraciadas y agónicas que sean sus etapas; los recortamientos coinciden en la fragmentación humana que se condena

en quienes hacen del personaje literario un pretexto de juegos intelectuales. Tampoco deben olvidar los nuevos escritores la inteligencia del hombre, los triunfos de la razón, sus adhesiones a los valores morales o a los dogmas religiosos. Debe escribirse la historia narrativa de las constantes resistencias que se vivieron durante los años de la dictadura.

JUAN CARLOS GHIANO

LETRAS ESPAÑOLAS

Bousoño o la revelación del misterio de lo poético

spero que les haya sucedido a otros también: y es que cuando se frecuentan los medios intelectuales españoles se traba contacto con jóvenes de calidad, muy a menudo universitarios titulados o estudiantes de filología. Hemos sospechado en esto algo más que una coincidencia. Por supuesto, no ignoramos que la filología española figura, con justos títulos, hoy como antes de la guerra, entre las escuelas con más crédito en el mundo. Vive aún -y ojalá que por muchos años ese gran maestro que se lla tancia de Américo Castro. Pero que-

ma Don Ramón Menéndez Pidal. Pero no se trata de la existencia de una personalidad mundial, plantada como aparición solitaria en un páramo. Los filólogos españoles forman una corriente, de fluencia continua, que se ensancha, se desparrama, se bifurca -afortunadamente- según avanza, y es más caudalosa de generación a generación. hasta alcanzar a esta grave juventud española de hoy. Sin duda, emigraron al extranjero, por efecto de la guerra civil, valores de la impordaron filólogos de la categoría de Dámaso Alonso y Lapesa, Zamora Vicente y otros...

Un rasgo de la escuela española de filología consiste en la frecuencia con que se da el investigador que, a la vez, se dedica a tareas de creación literaria, a menudo como poeta (justamente el caso del propio Dámaso Alonso, brote maestro de una importante rama de filólogos españoles).

Este hecho, muy común, bien pudiera ser indicio de que la filología española, además de una especialización erudita de perfecta solvencia, es otra cosa más... ¿No será una manida de cultura en un sentido muy amplio? En principio, cuando uno se encuentra ante el florecimiento, en términos de gran generalización y abundancia, de alguna especialidad científica o técnica, en determinado país, está obligado a pensar que el fenómeno no puede existir en una soledad insular. La razón es obvia: toda disciplina del pensamiento necesita de otras disciplinas para formarse y sostenerse. Pero si la rareza del aislamiento se diera, a pesar de todo, lo sensato sería pensar que, al cabo de cierto tiempo, la rama floreciente o muere o prolifera suscitando la aparición de otras expresiones culturales, hasta restaurar el árbol del saber (que por alguna profunda causa es un árbol, viviente, y no un tormo señalero o un monolito).

Si lo dicho es verdad, y es verdad, cabe esperar un vigoroso revivir cultural en España, cuando la ocasión sea llegada. Sin duda, el trauma de la guerra civil quebrantó, por lo pronto, el renacimiento de la cultura española que se había producido en este siglo; la presión política subsiguiente al conflicto sofocó, bajo un moide rígido, el mutilado cuerpo de la cultura española...

Todo esto rompió estratos y extravió veneros. Con todo, la fuerza vital de España que estaba en marcha desde fines del siglo XIX, prosiguió su puja bajo los escombros...

Pero suspendamos esta divagación para hablar hoy de uno de estos profesores españoles que es, a la vez, filólogo y poeta o, en otro orden, poeta y filólogo. Se trata de Carlos Bousoño que pertenece a las generaciones posteriores a la guerra.

Carlos Bousoño se dió a conocer, primero, como poeta (Subida al Amor, 1945 y Primavera de la muerte, 1946). Hacia otra luz es el título de su último libro de poemas, editado por "Insula", donde recoge algunos versos ya publicados y otros nuevos que se cubren bajo esta rúbrica: En vez de sueño. Pero no es el Carlos Bousoño poeta quien motiva esta nota sino el teórico del arte literario, y ni siquiera el autor de libros excelentes como La poesía de Vicente Aleixandre y Seis calas en la expresión literaria española sino el joven profesor a quien se debe la Teoría de la expresión poética, obra muy conocida, pero en estos días con nueva novedad porque está a punto de reimprimirse

con ampliaciones y posteriores hallazgos.

Antes de que Bousoño hubiera publicado su libro, se creía que lo poético era "misterioso". Continúa siéndolo, sin duda, pero no en el mismo sentido que antes de aparecer la Teoría de la expresión poética. El misterio subsiste en cuanto a la indole y esencia del mundo poético y a la aptitud del hombre para tener acceso a ese mundo, a esa esfera. Pero no hay tal misterio en lo que atañe al "procedimiento" expresivo que antes se confundía en la inefabilidad indistinta de la poesía. Carlos Bousoño ha desmontado los recursos de expresión de la poesía logrando sistematizarlos, reducirlos a esquemas válidos para el esclarecimiento general del lenguaje poético.

Una síntesis de la teoría de Bousoño puede dar idea del aporte realizado por este joven lúcido y... "misterioso".

La poesía —dice él mismo— es comunicación de un contenido anímico. En los contenidos anímicos los elementos afectivos y los elementos intelectuales se dan juntos, fundidos en un complejo que forma cuerpo único, sintético. Ahora bien: la "lengua" (término que Bousoño distingue del "lenguaje" cotidiano) no está hecha para transmitir estados anímicos sintéticos y únicos. La lengua es genérica pues opera con fichas, con conceptos susceptibles de ser usados como las piezas de un mecano para construir variadas figuras. Las fichas de la lengua le sirven a

todo el mundo. Por lo mismo, no le sirven al hombre real que necesita volcar su contenido anímico complejo y único, inasible para la "lengua". Pero aquí aparece el "lenguaje" (ya no "lengua") de la poesía que no es genérico sino específico o, mejor, propio, para el caso, del poeta que lo necesita, continente y cuerpo del contenido anímico a expresar. ¿Cómo se forja el lenguaje poético? Se forja merced a un mecanismo de sustitución del instrumento expresivo analítico, genérico, común, de la lengua, por otro instrumento sintético y único. El aparato de esta sustitución es lo que Bousoño ha desmontado y puesto en claro.

Pero la sustitución se da igualmente en otras formas de comunicación, en otros productos de la mente, como el chiste y el absurdo. Si esto es así, está claro que la sustitución no es el elemento caracterizador de la poesía. Por de pronto, para que haya poesía es preciso que se produzca, en el lector, en el oyente, un asentimiento al contenido anímico propuesto por el poeta. El asentimiento ha de ser previo al placer estético.

En el chiste vemos un contenido anímico que nos parece fruto de un error psíquico e igual sucede con el absurdo. Pero en el chiste sabemos el porqué de ese error y en el absurdo no lo sabemos.

chas, con conceptos susceptibles de ser usados como las piezas de un mecano para construir variadas figuras.

De ahí deduce Bousoño la ley del asentimiento. De la ley del asentimiento se desprende el problema de Las fichas de la lengua le sirven a la moralidad en el arte y en el chis-

penumbra.

te, y otros temas no menos importantes. La teoría culmina con el estadio de los supuestos de la poesía, de dos clases: culturales y psicológiocs. Esta última palabra indica ya que la teoría de Bousoño alcanza a esferas ajenas a la literatura propiamente dicha.

Nótese que Bousoño define la poesía por la nota de la "comunicación" y registra como uno de sus elementos esenciales el "asentimiento". Estos datos harán menos sorprendente una de sus conclusiones: que la poesía es objetiva. ¿Cómo objetiva? ¿Quiere decirse que la poesía es algo puesto ahí afuera, como las piedras y los árboles que existen con independencia de que el hombre exista o no exista? No exactamente. La objetividad de la poesía se da en un cierto territorio que no es sólo la mente de tales o cuales individuos humanos. El territorio de objetividad de la poesía está "entre el poema y el hombre". Es una objetividad relativa al hombre, y sólo al hombre, no al Arcángel San Gabriel o al habitante de Júpiter. Esto tiene una sugestiva derivación filosófica, muy tentadora...

Temo que esta síntesis deje escapar entre sus enormes mallas lo mejor de la teoría de Bousoño. Pero quizá sea útil al lector, a pesar de una falla tan fácil de sospechar.

Algo nos intriga: ¿un hombre que así desmonta los recursos de la expresión poética, con atrevida lucidez, podrá ser, él mismo, poeta?

to, delgado, de una vitalidad que llega, a veces, a la embriaguez, al frenesi- lleva dentro a dos Bouso. ños: el razonador de estricta disciplina intelectual y el inspirado, intuitivo, místico. Estas dos personas prevalecen altenativamente. No es nuestro propósito, ahora, hablar de la poesía de Bousoño, pero a modo de indicio de la duplicidad anímica de este hombre, citemos la sola estrofa que sigue, de uno de sus poemas amatorios:

Decírtelo tan suave cual agua en el venero a ti nocturno leve que a mi alma se [acostumbra a ti, botón de lumbre, aire fino de enero. puerta abierta al silencio, rosa de la

Si tuviéramos espacio y aptitud para analizar esta estrofa valiéndonos de la técnica del propio Bousoño seguramente aprenderíamos mucho acerca del poema analizado y acerca de la teoría de su autor. A falta de ambas cosas diremos lo que podría decir cualquier lector sensible y atento.

Y es que el poeta crea aquí un espacio de mística intimidad, ámbito excavado en una dimensión espiritual, fuera de todo orden racional o sensible (y sin embargo, de otro modo, "sensible", también). La imagen del "venero" que mana suavemente suscita este efecto de refugio, de hueco o caverna donde el al-Sí. Porque Bousoño —un joven al- ma contempla, arrobada, algo inefa-

ble v amoroso: el "botón de lumbre" que ilumina la cueva misteriosamente, con lenta luz. Esta cueva mística tiene una puerta - "puerta abierta al silencio"- lo que supone un espacio cerrado al que la puerta da acceso. Y este espacio es de silencio... Dentro, está la "rosa de la penumbra", en una entreclaridad intima que evoca el amor, un erotismo extremadamente delicado, y a la par de concentrada intensidad...

Está visto, creo, que un analista de la poesía, no sólo un analista formal, técnico, sino un psicólogo que desmontó el aparato expresivo del poema y aun del poeta, puede entregarse con ingenuidad a la creación.

Con esto terminamos, pero no sin decir que las teorías de Bousoño, por su incursión en lo psicológico, han de tener efectos de estímulo y de fecundación también en la ciencia. Es lo que me parece.

Madrid, octubre 1956

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

LETRAS ITALIANAS

Formación de un clima común en la narrativa

I - Alguna vez se ha dicho que la nueva narrativa italiana es un fenómeno de posguerra. Si se considera que no pocas de las novelas italianas recientes más difundidas tratan, efectivamente, de la guerra o de sus consecuencias, y respiran en esa atmósfera de tragedia y, si se agrega que el neorrealismo italiano, bajo cuyo signo suele colocarse esa narrativa, empezó a interesar al mundo justamente en ese período, aquella afirmación parecería acertada. Pero, en realidad, el acierto es aparente, y tal que engendraría efectos

engañosos. El primero de los cuales consistiría en colocar esa literatura en un plano documental y contingencial, en hacerla considerar como producto directo de las circunstancias y vicisitudes antes que del espíritu y de la cultura. Sin duda, ha habido, y todavía lo hay, un fenómeno literario de posguerra; pero no se extiende a toda la literatura, no toca de manera esencial a las fuerzas literarias más significativas. Guerra y posguerra han dado, a lo vivo de la literatura italiana, temas -en verdad tremendos, de desnuda humanidad v.aiiii d.COIII.di

sangrante—; y han sido para los autores, en cuanto hombres, una experiencia humana, moral, más o menos profunda, más o menos trágica, y decisiva para la definición del carácter, de las ideas, de las posiciones, del tono emotivo, del espíritu.

La libertad, traída por la liquidación del viejo régimen autoritario e inhibitorio, fué la atmósfera favorable para que los escritores pudieran expresarse sin más control que el de la propia conciencia y el del propio gusto artístico. De pronto, el escritor italiano se encontró un poco como un sobreviviente en medio del desastre, entre las urgencias de la vida que debía continuar. Pero ese sobreviviente tenía en sí, bien puede decirse con alcance general, aptitudes hechas a través de una larga preparación espiritual y artística; y se valió de la imprevista libertad para dar juego, como mejor podía, a esas aptitudes. La dramaticidad de las circunstancias fué estímulo y materia. Pero la literatura es arte y expresión; y la realidad, por más extraordinaria que sea, no hace literatura si no se convierte en arte y en expresión. En el diario de Corrado Alvaro encuentro dos apuntes que explican todo eso mucho mejor que largas consideraciones críticas y técnicas. Uno de ellos dice: "Ha ocurrido un hecho importante. Ninguno de los protagonistas logra definirlo, o narrarlo. Un fulano, que nada tiene que ver, un ocioso, un espectador, hace la historia del hecho. Es el artista". El otro apunte dice:

"La señora S. me cuenta que ha perdido a su madre, asesinada por los nazis mientras obstruía la puerta para que no se llevaran a su hijo, Una cosa sublime, como saben hacer las madres. La hija parece atur. dida por ese heroísmo, como si con. tara un hecho que no es cosa de hoy: busca expresiones literarias, compa. ra a su madre con Santa Cecilia, Para un sentimiento profundo y sin. cero, busca una vestidura, y sólo en cuentra la retórica. Hay que acos. tumbrarse a hablar humanamente". En el primer apunte está definida la relación entre realidad y escritor, entre hecho y expresión, entre vida y arte; y se ve que el resorte de esa relación consiste, como decía, en una aptitud, en una capacidad del espíritu. En el segundo apunte se da un ejemplo de errónea relación entre hecho y expresión; pero no es esto lo que ahora más interesa subrayar, sino el sentido de la última afirmación de Alvaro, de aquél: hay que acostumbrarse a hablar humanamente. He aquí, definido, el carácter de la nueva literatura italiana, desde que, decaído el dannunzianismo, esa necesidad de hablar humanamente fué sentida más o menos por todos. El mismo Alvaro negaría una interpretación demasiado fácil y romántica del primer apunte, es decir del artista sólo como predestinado, y del arte sólo como inspiración. Recuerdo que, en uno de nuestros encuentros de Roma, me decía: "Hay que trabajar todos los días, cavar sistemáticamente; a fuer-

za de cavar y cavar uno llega alguna vez a tocar el fondo firme, la piedra". La predestinación no vale si no es cultivada, la inspiración es estéril si no está sostenida por un asiduo trabajo. En resumen, el hecho artístico es también un hecho cultural, no es nunca una expresión aislada y ocasional, sino un fruto que nace y se desarrolla a la vez de la aptitud personal del artista v de un dado clima humano, moral, ideal, social, vale decir, cultural. Y tanto más es así cuando no se trata solamente de una expresión singular y excepcional, sino de un movimiento, del proceder de toda una literatura.

II - Inmediatamente tras la actual narrativa italiana, ha habido un intenso trabajo literario de muchos años, una de cuyas fases podemos identificar en cierta crisis revisionista y analítica de los géneros literarios, que tenía por fin reconducir esos géneros a su fuente poética. Implicaba una reelaboración del lenguaje, para hacerlo adherente a las necesidades de la expresión exacta y al ritmo ágil de la sensibilidad moderna. Era casi un recomenzar desde el principio. Recordaré La Ronda: los escritores agrupados en torno de esta revista volvieron a aprender a escribir, desde el fragmento al capítulo, para pasar luego -los que pasaron- del capítulo al cuento, al relato. Antes de La Ronda, ya se había tenido el fragmentismo intuicionista. Los rondistas eran una pequeña minoría, pero directa o indirectamente influveron; representaban una vanguardia en la revisión que toda la literatura italiana, en modos diversos según las tendencias y los momentos, va venía operando; restringían el campo literario, pero en esta reducción trabajaban con fineza. Los que entre ellos, o entre los más influídos por ellos, se inclinaron a la narración, por lo general asumieron un tono de evocación en un halo lírico o derivaron hacia intenciones de ensayo; típico es Giovan Battista Angioletti, cuyas primeras obras no es necesario recordar a título de ejemplo, pues resulta más probante de aquellas características una de las últimas, su reciente novela La memoria, en la que todo está realmente evocado y asume sabor y aspecto encantado y extático, recuerdo que se convierte en visión poética casi atemporal. Es curioso, sin embargo, el hecho de que de entre los rondistas haya salido el que había de llegar a ser el más empeñoso y abundante novelista italiano contemporáneo, el novelista cuya obra más se acerca a la definición de la novela como historia de la vida: Riccardo Bacchelli, el autor de la más vasta, temporal y populosa novela italiana escrita en este siglo: Il Mulino del Po.

III — Ensanchemos el cuadro y remontémonos a los tiempos de la primera guerra mundial: fué la gran prueha de conjunto para Italia, y de

ella pudo verse claramente lo que de maduro e inmaduro había, incluso desde el punto de vista literario, en la vida y en el espíritu italianos. No se tuvieron entonces en Italia libros de guerra del tipo de los de Barbusse o Remarque, sino algunos libros de exaltación heroica y con frecuencia retórica; y, sobre todo, modestos, y a veces excelentes exámenes de conciencia, búsquedas del hombre y del italiano en el soldado. En los primeros, la guerra era mero hecho estético o escenario para la glorificación o la autoglorificación; en los segundos, en cambio, la guerra era fondo y ocasión para la prueba coral que daba a cada uno la posibilidad de confundirse y reconocerse en los otros; y ello, con aparente paradoja, podía llevar al individuo a descubrir un nuevo y desolado género de soledad: la soledad de cada uno en medio de todos. Estamos, con esto, en el drama de Pirandello; podríamos agregar que, con la guerra, la humanidad italiana ha entrado, en cierto modo, en una atmósfera pirandelliana, dada por una conciencia clara y aguda de si; a la vez que, por contraste, fuera del individuo, por la falta de algo seguro y válido para todos, que hiciese de base o sostén.

Bontempelli escribió que la debilidad, la tragedia de D'Annunzio reside en el compromiso poesía-acción. Una poesía que quiere convertirse en acción, fácilmente se queda a mitad de camino, y puede caer en la retórica. Tenemos la prueba de

ello. El poeta D'Annunzio se que. mó en el combatiente o en el héros D'Annunzio; moralmente, la acción de éste, del héroe, decae en la glo. rificación que de ella hace lo que sobrevivía en D'Annunzio del poeta, y que ya no era sino dannunzianis. mo: en el Notturno, admirable por su prosa, no hace en el fondo sino transportar al protagonista de II fuoco desde el plano esteticista al plano de una guerra que le permite ĥacer hermosos gestos. Este libro ya pertenece, idealmente, al Vittoriale, monumento y símbolo donde D'An. nunzio, después de la poesía y después de la acción, fué a enterrarse en una soledad que, en vez de verdadera y pensativa soledad, era sobre todo celebración de soledad, vale decir, nueva forma de dannunzianismo. El D'Annunzio creador, grande y verdadero, es el de antes, el que termina con las Laudi; después no quedan más que "faville del maglio", chispas del martirio: no sobrevive más que el dannunzianismo. Y es curioso observar que si el período de la primera posguerra es el momento de Pirandello, lo es empero solamente en las conciencias individuales, no llega a informar la conciencia colectiva ni a determinar destino colectivo. En cambio, en el plano de la vida pública, de la política, digamos de la acción, ese período es típicamente dannunziano: no sólo porque vemos la prédica dannunziana de la voluntad de potencia encarnarse en el régimen oficial, sino también por el carácter

que tuvo aquella guerra; la cual todavía había sido concebida y combatida en el ámbito resurgimental, completaba el Risorgimento, era una integración de Italia, un esfuerzo más tendiente a "hacer a Italia". Había sido guerra de pueblo. Pero, oficialmente, aquel esfuerzo, en su prosecución y en su solución postbélica, no se desarrolló en sentido popular, sino que se revistió de espíritus dannunzianos: imperio del superhombre, pueblo en función de coro obediente y celebrante. Y, en apariencia, Italia fué toda un Vittoriale. En apariencia, pues ello no hizo sino alimentar el subterráneo contraste entre la conciencia del hombre y la vida oficial, que en literatura era el contraste Pirandello-D'Annunzio; o, mejor dicho, pirandellismo-dannunzianismo. La prueba y las consecuencias se tuvieron después, entre el '40 y el '45: y también la solución.

IV — Cuando, en literatura, decimos Pirandello, no entendemos significar una influencia literaria de Pirandello en el verdadero sentido de la palabra; literariamente, Pirandello, por lo menos de manera directa, influyó quizás más fuera de Italia que en Italia misma. Pero Pirandello encarnaba el espíritu activo y condividido de la parte realmente operante en la literatura italiana, aunque luego cada uno tendiera a soluciones propias y no formalmente pirandellianas. Por otra parte, observando con atención, se

verá que el trastrueque producido por la primera guerra mundial instaura en política al dominador, pero termina con él, en cambio, en literatura: es decir, pone término a aquel período en que en Italia parecía que no se podía ser sino carduccianos o anticarduccianos, pascolianos o antipascolianos, dannunzianos o antidannunzianos; en resumen, estar a la zaga o en contra de la gran figura dominante que todo lo llenaba de sí; y esa división excesiva y simplista dejaba en la sombra todo lo demás. Si D'Annunzio es la última figura dominante de la literatura italiana, Pirandello es el primer escritor italiano que puede llegar a la grandeza del arte y a la celebridad mundial sin aplastar a les otros, sin dejar de seguir siendo, si bien altísimo, uno de los tantos que significan algo en el cuadro de una literatura: hombre entre hombres, escritor entre escritores. Esto es muy importante, es señal de mayor madurez, de ensanchada conciencia cultural colectiva. Y esta conciencia coloca asimismo a los dominadores de ayer, D'Annunzio, Pascoli, Carducci, entre los otros, reduciéndolos a sus verdaderas proporciones y a sus verdaderos valores - y, en definitiva, salen ganando en la perspectiva de la historia literaria.

tivo y condividido de la parte realmente operante en la literatura italiana, aunque luego cada uno tendiera a soluciones propias y no formalmente pirandellianas. Por otra parte, observando con atención, se zi, Svevo y Borgese, Moretti y Bac-

chelli, Panzini y Cicognani, Bontempelli y Palazzeschi y Alvaro. Estos escritores, y otros que no se nombran, no están vinculados más que por una tradición común en sentido lato y por sus distintos empeños frente a la modernidad, los problemas del mundo y del arte actuales. Y en los dos sentidos se desenvuelve, en efecto, el proceso de la conciencia cultural, y, por lo tanto, también del trabajo literario. En el sentido de la tradición, vemos agigantarse, sobre todo, la figura de Leopardi. A través de Leopardi no sólo se buscan las formas y los sentidos de una más alta, esencial y rigurosa poesía, sino también un pensamiento más desnudo y humano. Para muchos, Leopardi es el punto de referencia desde el cual se revé toda la poesía clásica italiana, y también el punto de la gran tradición desde el cual puede partir la nueva poesía. En cuanto a la prosa y, sin más, a la narrativa, Francesco Flora cita un pasaje narrado de las prosas leopardianas que sería, según él. un ejemplo aún no igualado de moderna narrativa. Aun sin tomar demasiado en consideración ese juicio, queda en pie el hecho de la profunda influencia ejercida por Leopardi en los espíritus, en el lenguaje. Podemos identificar esa influencia donde menos creería uno hallarla: por ejemplo, en el teatro de Ugo Betti; por ejemplo, en ciertas páginas narrativas de Cesare Pavese. Se ha dicho que años antes de que se hablara de literatura existencialista, el

teatro de Betti ya era, bajo varios aspectos, existencialista. Yo he sido amigo de Betti, y tuve frecuente trato con él, y sé que en aquellos años Betti ni sospechaba semejante cosa. Oí a Betti hablar de muchos escritores, italianos y extranjeros; pero, entre el, 30 y el, 35, por lo que se refiere a tendencias, teorías o movimientos, sólo le oí hablar de dos; del unanimismo, (Jules Romains) y del contenidismo, del que se hizo promotor él mismo, desde Roma, con poca suerte, empero. Lo que hoy podría definirse como existencialista, en Betti, era en él un eco del pesimismo leopardiano.

En el campo narrativo, y siempre en el sentido de la tradición, era sentida la necesidad de volver a Giovanni Verga, como al clásico más próximo y como al ejemplo de lo que Pirandello definiría como "arte de cosas" y no de palabras. Verga podía reconducir hacia Manzoni; pero Manzoni aparecia demasiado absoluto en su mundo moral; y detrás de él se extendían casi tres siglos poco menos que vacíos.

V — Lo que había antes de esos tres siglos resultaba ya muy lejano. Por esto, más que a superar esos tres siglos en busca de las fuentes de una tradición propia, Manzoni remitía al gran movimiento europeo, y entonces el campo se ensanchaba y enriquecía extraordinariamente con la narrativa inglesa, francesa, española, del setecientos y del seiscientos; en todo caso, de este campo

ensanchado era posible remontarse, sin discontinuidad, a la tradición italiana lejana, desde el quinientos de Bandello y Cellini al trescientos de Boccaccio y Sacchetti. En cuanto al camino señalado por Verga, conducía al naturalismo europeo, pero también presentaba la limitación del regionalismo italiano, limitación que él mismo, especialmente en I Malavoglia y en algunos cuentos, había superado; pero lo había logrado poniéndose, por así decir, fuera del tiempo, en un plano que ya no era el de sus intenciones veristas, sino, sencillamente, el del gran arte clásico. Y si esto, lograr expresiones firmes y definitivas, es legítima aspiración de todo artista, no es sin embargo lo que se necesita para alimentar un movimiento narrativo viviente en el sentido de intereses más inmediatos, expresión del propio tiempo. Y todos podían ver que la rica narrativa europea tendía a metas generalmente menos absolutas, pero mejor arraigadas en la contemporaneidad, más próximas a los problemas del hombre, de la vida, de las vicisitudes individuales, morales y sociales, más dirigidas a explorar al hombre y a representar el juego de relaciones de la convivencia. En resumen, una narrativa más comprometida; pero más interesante y más próxima a la realidad de los lectores y más connaturalizada con su propio tiempo.

VI - Faltaba en Italia, pues, una

habido una brusca interrupción, que había durado alrededor de tres siglos; y los grandes narradores italianos del pasado se presentaban aislados. La discontinuidad, sin embargo, era de la vida, antes que de la literatura. De Roma habían partido la gran idea católica y la idea imperial, que animaron toda la Edad Media. La Catolicidad logró crear una unidad espiritual de Europa; pero el Imperio fracasó en el intento de crear una unidad política europea. En el período anterior a la formación de las grandes nacionalidades, reina en Europa cierto equilibrio: hay una comunidad espiritual que sigue siendo romana; y en ella se concilia relativamente la falta de cohesión política, o sea, se atenúa el fracaso del Sacro Imperio Romano. La impotencia del Imperio facilita el nacimiento de las nacionalidades que se van afirmando poco a poco; y llegará un momento en que ellas reducirán también la unidad espiritual de Europa a un plano de pura virtualidad. Ahora, Roma no es Italia, pero está en Italia; o sea, materialmente no es más que un pedazo de suelo italiano; pero, idealmente, Roma es más que Italia: es urbis y es orbis; así se produce el absurdo aparente de un contenido mayor, bajo cierto aspecto, que el continente; y lo rompe. Italia es, en cierto modo, víctima de las fuerzas o ideas universales engendradas por Roma. Es el campo de influencia más inmediato al centro de la Catradición narrativa continua; había tolicidad; es la zona en que se proalli a.Cull.al

ducen los más apretados choques entre Imperio y Papado, primero; entre grandes nacionalidades y Papado, o entre una y otra de las grandes nacionalidades, después. Las nacionalidades liquidaban la idea imperial; pero la formación de las nacionalidades era combatida también por la Iglesia, comprendiendo que, además de marcar el ocaso del Imperio, rompía o debilitaba la unidad espiritual: y donde mejor podía combatirla era en Italia. Interesante recordar a propósito, que, según Bernard Shaw, Juana de Arco ha sido quemada no tanto por hereje como por heroína nacionalista. El hecho es que Francia, España, Inglaterra, estaban bastante lejos de Roma; en cambio Roma rebosaba sobre Italia. Por lo cual asistimos a dos procesos contrarios: mientras las grandes sociedades nacionales francesa, española, inglesa, se definian, se organizaban, se desarrollaban, la sociedad italiana se disgregaba, se desmenuzaba, se diversificaba y se estancaba dentro de numerosas, pequeñas y artificiosas fronteras.

Obsérvese que los grandes movimientos narrativos se dan en los pueblos que tocan su plenitud como tales. La novela -como el teatroes un género que tiene estrechas relaciones con la realidad social, de la cual recaba sus intereses vitales, y a la cual se dirige como a su público. La novela española se desarrolla cuando España domina medio mundo; la novela inglesa cuando Inglaterra se expande; la plenitud

de la novela francesa coincide con la plenitud de la sociedad francesa, sobre todo después de haber sido replasmada por la revolución burgue. sa, de influencia mundial; la novela rusa nace cuando la vasta sociedad imperial es un hecho y empieza a estar impregnada de fermentos revolucionarios. En resumen, los novelistas españoles, ingleses, franceses, rusos, se encontraban en anchos teatros donde obraban los más vivos intereses humanos; en tanto que el escritor italiano, desde el quinientos en adelante, tuvo que adaptarse a la medida de teatros locales o regionales de pequeñas cortes y señoríos; o bien, evadirse hacia lo fantástico o lo abstracto. Si retrocedemos al trescientos, vemos que cl cuadro italiano era muy otra cosa: entonces Dante, Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, eran ciudadanos del mundo. Tenían una pequeña patria lugareña, que era una comuna popular; pero esta comuna estaba situada en la parte por entonces más viviente de Europa, de una Europa que tenía una unidad de espíritu. Para comprender cuán poco dividían los confines comunales, y cómo, por encima de ellos, se ensanchaban y eran compartidos los intereses humanos, basta leer el Decameron: esos florentinos que huyen de la peste, por todo se interesan y de todo participan, son florentinos en la plenitud del carácter florentino, pero tienen -y representanuna viva conciencia amplia y efectitólica, en el sentido de universal; y la obra de Boccaccio hace tradición no sólo para la literatura italiana, sino también para las mayores literaturas europeas; más: en las que, entre éstas, han tenido mayor desarrollo las formas narrativas, se puede advertir su herencia mejor que en buena parte de la italiana. Se puede, por ejemplo, trazar una linea desde los cuentos de Boccaccio a las Novelas Ejemplares de Cervantes; y hasta de Boccaccio a Balzac: y no sólo por los cuentos droláticos, sino sobre todo por la Comedia Humana en la que el empeño de representar toda la sociedad de una época recuerda, en proporciones ampliadas, el idéntico empeño a que res-

pondía el Decamerón.

Pero, como se ha dicho, aquella continuidad, que obra fuera de Ita lia, se interrumpe en Italia misma, y, para verla reanudarse, tenemos que llegar a los comienzos del ochocientos, al Jacopo Orois, a Manzoni, a Rovani, etc. Estamos en el Resurgimiento, y la vida reconquista a la literatura. Primer gran problema: el del idioma; el italiano se había convertido en un idioma áulico, en una especie de latín al que recurría la alta cultura, y frente al cual estaban, en función de heterogéneo vulgar, cien dialectos. Fóscolo observaba, precisamente, que el italiano era tan sólo una lengua escrita; admirable lengua para expresar cosas supremas o solemnes; pero alejada de los movimientos espontáneos del ánimo, de las necesidades

corrientes de expresión; y, en realidad, exceptuando a los toscanos, los italianos, para expresarse en su propia lengua nacional tenían que hacer el esfuerzo de traducirse de sus respectivos dialectos. Recordemos a Manzoni, que se bañó en las aguas toscanas del Arno para reescribir I promessi sposi.

La prolongada disgregación habia creado situaciones pesadas, de dificil fusión, formas asumidas por la vida que se había cristalizado en ellas durante siglos de inercia, localismos reales o psicológicos que, naturalmente, no fueron resueltos así como como así por la unidad política: ésta hizo a Italia, pero no podía improvisar de pronto una vida italiana. El proceso de formación de una vida italiana, en que las diferencias locales y regionales se allanaran, de una vida italiana común a todos los italianos, y que colocara al país a tono con el ritmo moderno, debía ser forzosamente más lento y laborioso que el de la formal unificación política. Y, en efecto, empezó antes que la unificación política y prosiguió hasta mucho después, hasta llegar casi a nuestros días. Y generalizar el idioma, hacerlo instrumento natural y espontánco de expresión para todos, y abrirlo a las nuevas necesidades, era la tarea de carácter cultural más importante. Y es precisamente en la narrativa (como en el teatro), que deben valerse de un lenguaje viviente v coloquial, dende el proceso de conquista del idioma, del lenguaje, ha sido más

vamente europea o, mejor dicho, ca-

arduo y más positivo, pues era paralelo al ritmo con que dicho proceso se cumplía en la vida misma.

VII - Es interesante considerar que en el novecientos aumenta en Italia el gusto por la lectura de autores extranjeros, a tal punto que, por momentos, parecería que nadie lee a los autores italianos. Traducciones generalmente excelentes han divulgado y divulgan todas las literaturas. No han faltado, de vez en cuando, gansos capitolinos que dieran la alarma ante la inclinación extranjerizante que se convertía, según ellos, en sofocación para la literatura italiana. Semejante inquietud estaba fuera de lugar. Había, y hay, naturalmente, una parte de curiosidad snob, manía de cosas lejanas y desconocidas por superficial exotismo y cosmopolitismo. Pero había, también, un afán de curarse del provincianismo. Era una actividad necesaria de informarse y ponerse al día, ensanchar los horizontes, revivir experiencias en el plano mundial, solidarizarse con la vida de los otros países, practicar aquello de que el comercio con los otros enriquece: querer ser como todos, cuando hay aptitudes originales, conduce a ser sí mismos de manera más consciente. Después de todo, la cultura italiana necesitaba ganar el tiempo perdide, y podía hacerlo sin temor de perder sus caracteres propios al ponerse en contacto con otras culturas, pues en esos contactos es donde se encuentra en su elemento propicio, porque

siempre, en sus grandes momentos, ha sido una cultura de espíritu universal, y así como siempre ha acogido elementos venidos de afuera, así también siempre ha engendrado fuerzas capaces de obrar más allá de los confines, y aun cuando incorpora formas o valores foráneos sabe o intuye que en ellos hay algo que proviene de su propia substancia.

Por otra parte, los mismos intelectuales, los escritores, los artistas, precedían al público en el esfuerzo de ponerse al día con el movimiento mundial. Algunos escritores, entre los más representativos de hoy, hasta parecen haberse formado según una determinada literatura extranjera no menos que según la italiana. Había — y hay— en esta tendencia, más que una busqueda de corrientes literarias, de puntos de partida o de modelos, el estímulo de una no aceptación de la limitación nacional del espíritu, de la vida, de la literatura.

VIII - Con el regionalismo ha ocurrido un fenómeno aparentemente curioso pero explicable. La primera fase ha sido llevar las regiones a un plano general. En otros países esto se ha producido lentamente a través de siglos de unidad nacional. Pero en Italia la unidad es reciente, y hasta hace cien años un breve viaje podía ser, para cualquier italiano, una verdadera emigración. En Manzoni, Renzo emigra con una caminata a pie de veinte kilómetros, de Milán al río Adda, del otro lado del cual ya era otro Estado. En algu-

nos países, como Francia, las regiones convergen desde hace siglos hacia un punto, una capital efectiva, París, que es centro, ápice, punto resolutivo de contacto de Francia con el mundo, órgano de la fusión francesa y de la universalidad francesa. En Italia no hay una capital y hay muchas capitales.

Roma no es la capital de la vida italiana. Es la capital del mundo católico; podría decirse también que es la capital histórica del mundo occidental, pero para los italianos es solamente la capital política de Italia. Vale decir: Roma es más y menos, a la vez, que la capital efectiva de la vida del país. Desde ella no se tiene la suma de esta vida. Se tiene universalidad o de orden histórico o de orden religioso; pero son algo así como abstracciones permanentes, inmensas en el tiempo y en el espacio. En contraste con este modo absoluto e ideal de universalidad -lo romano-, está lo local - lo romanesco. Caemos del latín al dialecto, y ninguno de los dos es el italiano. Prescindiendo de lo político, de lo histórico y de lo religioso, Roma sería una capital regional, como cualquiera otra de las grandes ciudades italianas: Milán, Turín, Venecia, Florencia, Génova, Nápoles, etc. Todas comparten aún hoy, en mayor o menor medida, la función de centralizar la vida italiana, y el resultado es paradójico: es la descentralización nacional en contraste con la polarización regional. Pero todas aquellas ciudades han sido efectivas capitales de diferentes Estados; todas tienen títulos de historia, de cultura y de vida para ejercer cada una función propia, a veces de alcance universal; sin embargo, ninguna de ellas resume, en esta función, a toda Italia.

Toda la vida práctica italiana comprueba esta situación, y si quisiéramos definir el centro de la vida italiana diriamos que ese centro no podría resultar sino de una dislocación real de los distintos centros, lo que es la negación de un centro; o de la suma ideal de los distintos centros, lo que de momento se presenta como abstracción, pero que, en la práctica, vemos funcionar, por ley de gravitación, como un sistema planetario. Aquella suma ideal es Italia, la idea, el concepto de Italia. Se podría indagar la presencia -y los vaivenes- de este concepto en toda la literatura y cultura italianas, desde sus comienzos: en Dante, en Petrarca, en Machiavelli, en Leopardi. Era en ellos un concepto de patria, pero de patria grande e ideal, casi como podría ser hoy el concepto de Europa para los europeos. Esa idea es el centro, el sol del sistema planetario de las "capitales" regionales italianas. Cada una de ellas debe referirse a aquel sol abstracto. Prácticamente, la función que en Francia se concentra en París, en Italia está repartida entre sus muchas "capitales". Que Roma, con su posición geográfica, su inmenso prestigio, su actual función política, su crecimiento como ciudad moderna, su asimilación de gentes del norte y del sur, se encamine a encarnar, como efectiva capital, la idea Italia, al igual que París encarna la idea Francia, es cosa posible desde hace menos de un siglo; pero aún se halla en proceso de llegar a ser.

Mientras unos escritores incorporaban sus provincias o regiones a la literatura nacional, otros no querían pertenecer a ninguna provincia ni región; considerando el regionalismo como un mal que era preciso superar, iban, aparentemente, a lo abstracto. Umberto Fracchia, nacido cerca de Génova, decía que no era genovés, sino italiano de cualquier parte de Italia. Desarrolla su novela Angela en una ciudad que no se nombra, que no existe, que es una síntesis de ciudades italianas, en la que cada elemento vale por lo que es, independientemente de sugestiones locales, históricas, particulades y pintorescas. Un día pregunté a Bontempelli si era lombardo, y me contestó que, aunque había nacido en Como, no era más lombardo que veneciano, romano, florentino o napolitano; es decir, que era italiano; lo cual, más aún, significaba que no pertenecía a un lugar, sino a una época. Alvaro, como Fracchia, tampoco nombraba los lugares de sus cuentos y novelas. Gli indifferenti, de Moravia, son Roma, y no podrían ambientalmente serlo más; pero en la novela ni siquiera se nombra a Roma, sólo hay ciudad. La intención de estos escritores era clara: dar realidades esenciales y ne-

cesarias, no comprometidas por toques pintorescos, demasiado sugestivos y particularistas. Naturalmente, había una intención polémica en semejante actitud -común a muchos escritores sobre todo en el período 1925-1935, conviene precisar la época-; y esa intención debía ser superada, so pena de quedar en planteos genéricos y vagos. Era preciso poder volver a determinar los lugares, a nombrarlos, sin quedar atrapados en su limitación, sin incurir en localismos. Y ello ha ocurrido. Vittorini, al nombrarlos, siente la necesidad de advertir, de explicar; dice, el encuadrar en un ambiente una vicisitud: humana "En Milán, como en Shangai, como en Nueva York, como en París..." y esto significa: en Milán, casi tan sólo como determinación de espacio en este tiempo. Otros escritores, ya no necesitan advertencias: como Alvaro en L'etá breve, Moravia en La-Romana. La Gazzetta Nera de Piovene es una novela de ámbito europeo; La luna e i faló de Pavese juega sobre dos planos y tres tiempos de una vida: un plano piamontés y un plano norteamericano; un tiempo de la infancia, un tiempo de la emigración y un tiempo del retorno. Hay ya una conciencia perfectamente al día con el mundo. Y quizá podría indicarse una novela de Vittorini, Le donne di Messina (1949), cuyos protagonistas son individuos y multitudes, cuyo tiempo es el de la posguerra y cuyo espacio real es todo el de la perínsula y las islas

italianas, donde agitarse, circular en todo ese espacio es una necesidad de la misma vida, como es una necesidad de los individuos del extremo norte buscar su compensación en el extremo sur, y viceversa, y reconocer "esta tierra igual que reúne, llamándose Italia, lugares tan diferentes entre si como Bari y Bologna, Catanzaro y Génova"; donde todos pueden, desaparecida la barrera divisoria del frente de guerra, repetir: "decíamos adiós a los seres queridos que habían sido nuestra fantasmal compañía durante los dos años de la soledad y corríamos a abrazar a desconocidos, a cumplir en ellos nuestro retorno al mundo y el retorno del mundo en nosotros"; y donde un numeroso grupo de prófugos y desarraigados de todas las proveniencias regionales puede reunirse y entenderse para fundar un pueblo nuevo; quizás podría indicarse esta novela, decíamos, como la obra narrativa en que más explícitamente liquidadas aparecen las limitaciones y particularidades regionalistas, absorbidas por una realidad capaz de contenerlas y asimilarlas. Y el pueblo que fundan esos prófugos, italianos de todas partes, en un lugar imprecisado de los Apeninos, expresa simbólicamente que va cualquier punto puede ser capital.

IX — Ya se va viendo, pues, que la nueva narrativa italiana no es un producto improviso del tremendo sacudón de la guerra, sino gradual resultado de un largo proceso en

que intervienen muy distintas fuerzas y que, desde el punto de vista estrictamente literario, representa un paciente trabajo de generaciones. Lo que puede decirse es que ha habido una especie de coincidencia entre la solución de ese proceso y la solución de la guerra. Por otra parte, ya muy avanzado el ciclo de unificación en la vida y en las conciencias, la autonomía en materia de destino nacional ha disminuido en la necesaria coparticipación del destino de Europa. Todo esto, después de haber sido presentimiento, se ha convertido en conciencia para la literatura italiana.

Moravia, en un breve prefacio escrito para la traducción japonesa de La Romana, precisa lo que quería expresar Vittorini cuando daba una ciudad como simple determinación de espacio en este tiempo; y así fija, con validez para si y para los otros escritores italianos, la posición de la nueva literatura. Dice: "La Romana" describe acontecimientos italianos, con personajes italianos y condiciones italianas; pero yo confio en que estos personajes, estos acontecimientos, estas condiciones, tengan carácter suficientemente universal para poder interesar inclusive a los lectores del Japón. Me conforta en esta fe la convicción profunda, adquirida sobre todo en estos últimos años de la guerra y de la posguerra, de que no existen fronteras morales, culturales, en suma humanas, sino solamente políticas y geográficas; de que el mundo es unitario y de que, .dilli d.COIII.di

con pocas variantes, la humanidad vive, sufre, piensa y siente de igual modo, así en Europa como en Asia, así en Italia como en el Japón".

Y Giuseppe Ungaretti, en el prefacio escrito para una antología de poetas recientemente señalados por un premio, dice: "Cuando yo empezaba a publicar, en 1913, las cosas estaban mucho más embrolladas, y un poeta no podía ponerse al trabajo sin un fuerte anhelo innovador. Hoy existe un clima común: quiero decir que se ha redescubierto la profundidad de una lengua, que hoy tenemos un oído mucho menos bárbaro que en los primeros lustros del siglo. Es la primera cosa que el lector notará (en esta antología) y en seguida notará las orientaciones distintas de cada uno".

Estas palabras nos parecen referibles a toda la literatura italiana de hov, a la narrativa no menos, ciertamente, que a la poesía. Lo que hoy existe realmente es un clima literario común, alcanzado por madurez cultural y de conciencia, y, en ese clima común, el libre juego de las personalidades. Puede decirse que los escritores de hoy tienen el acento del propio lugar de origen, pero en el lenguaje que hablan, aquel acento es apenas una especie de nota familiar, intima.

ATTILIO DABINI.

LETRAS FRANCESAS

Antonin Artaud y su obra(1)

A aparición del primer tomo de L las obras completas de Antonin Artaud es tal vez el único acontecimiento importante de esta opaca temporada literaria. Al cabo de ocho años de la muerte del escritor se reúnen los textos inhallables de este hombre que se situaba a sí mismo más acá de la literatura, de este espíritu extravagante, que el genio y vela) textos escritos a máquina o la locura se disputaban. Durante muchos años (Antonin Artaud había nacido en 1896 y sus primeros Tome I. Ed. Gallimard, París, 1956.

escritos son de 1923) su nombre bordeó las orillas de la befa y el escándalo, sin que se llegara a saber a ciencia cierta si estábamos ante un inspirado o ante un demente. Disfrutaba de esa gloria soterrada y silenciosa que mantienen algunos admiradores, pasándose (del mismo modo que se protege la llama de una

1 Antonin Artaud, Oeuvres complètes,

páginas arrancadas a las hojas de una revista. Antonin Artaud está por fin en la calle, a la luz del día. Ahora podremos saber, finalmente, si es el vidente extraordinario anunciado por algunos, si es el hermano miserable y glorioso de Rimbaud, de Lautréamont y de su contemporáneo Henri Michaux.

A este primer tomo de sus Oeuvres (que, como puede imaginarse, nos ha inspirado un interés apasionado) sólo habremos de reprocharle el no incluir referencias. Los textos se publican sin ninguna indicación cronológica o bibliográfica, y no se ha considerado necesario añadir una biografía sucinta del escritor. Sin estos puntos de apoyo, el lector está en peligro de perder pie, pues los escritos son muy disímiles. No hubiera estado de más el recordar los episodios de ese martirio sin tregua y sin gracia que fué la vida de Antonin Artand.

Artaud se inicia en 1923, escribiendo versos laboriosos, imitados de los poetas simbolistas, que manda a Jacques Rivière, entonces un gran pontífice literario. Rivière los rechaza, pero esto origina una correspondençia muy interesante entre estos dos espíritus tan distintos. Rivière tiene la cabeza bien asentada y una profunda fe cristiana, pero se deja conmover por la angustia agresiva de su interlocutor, en quien se presiente ya un irreprimible desorden mental. "Padezco una terrible enfermedad del espíritu escribe Artaud-. El pensamiento me abando-

na en todos los planos... Soy víctima de un derrumbe central del alma, de una especie de erosión, a la vez esencial y fugaz del pensamiento... ¿Se me quiere condenar a la nada con el pretexto de que sólo puedo dar fragmentos de mí mismo. . .? Sufro no sólo en el espíritu, sino en la carne y el alma de todos los días. Esa inaplicación del objeto, que caracteriza a toda la literatura, es en mí una inaplicación a la vida. Puedo decir, realmente, que no estoy en el mundo, y esto no es en mi un gesto espiritual... Mis debilidades tienen raíces vivas, raíces de angustia que llegan al corazón de la vida, pero que no poseen la confusión de la vida, y en las cuales no se percibe ese hálito cósmico de un alma sacudida en sus fundamentos mismos. Pertenecen a un espíritu que es incapaz de pensar su debilidad, pues si fuera capaz la expresaría con palabras densas y operantes"

La desesperación de un espíritu que se siente a la vez lleno de luces maravillosas y de desequilibrio, que lucha vanamente por encontrar su plataforma, esa especie particular de desesperación, que formará la sustancia de los escritos de Artaud, está ya completa en sus primeros esbozos.

Jacques Rivière procura fraternalmente ayudarlo y alentarlo. "Me parece -escribe Rivière - que esa erosión mental, que esos estragos interiores, que esa destrucción del pensamiento que se presentan en el espíritu de usted, no tienen otra cau-

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

sa que la excesiva libertad que usted mismo les concede... El único remedio contra la locura es la inocencia de los hechos".

En otra carta le dice: "Sin embargo: ¿es verdad que no tengo ningún medio de llegar a comprender sus tormentos? Usted dice que "un hombre sólo se posee a sí mismo por claros repentinos, y que hasta cuando se posee, no se alcanza completamente". Ese hombre es usted; pero yo puedo decirle que también lo soy yo. No conozco nada que se parezca a sus "tornados", ni a esa voluntad perversa que "ataca al alma desde fuera", y a sus poderes de expresión. Pero, aunque sea más general y menos dolorosa, la sensación que tengo a veces de mi inferioridad ante mí mismo no es por eso menos clara... El que no conoce la depresión, el que nunca ha sentido a su alma atacada por el cuerpo, invadida por la debilidad, es incapaz de percibir ninguna verdad en el hombre... Sin duda la salud es el único ideal admisible, pero cuando existe en un ser desde el principio, le oculta la mitad del mundo".

La existencia de Antonin Artaud ya no será otra cosa que una lucha permanente contra el naufragio de su razón, una batalla incesante para conservar, para dejar constancia escrita de las iluminaciones que su pensamiento, por fugaces instantes, le deja entrever. Verdadero mártir intelectual, más doloroso que el héroe de la fábula, que se dejaba devorar en vida, Artaud sabía que êl

tenía cosas que decir, que era necesario que esas cosas fueran dichas, pero no tenía la fe ciega y tranquilizadora del poeta que se entrega a la fluencia de las palabras. Y luchaba para apresar en sus origenes un pensamiento que continuamente se le escapaba. "No se trata -dice en 1928, en L'Ombilic des Limbes-de lograr que el pensamiento dé pasos en falso o se desborde. Lo esencial es que se produzca, que se encienda, aunque sus fuegos no sean cuerdos... Los que se quejan de las insuficiencias del pensamiento humano -añade- confunden y ponen en el mismo plano erróneo a estados perfectamente diferenciados del pensamiento y de la forma, de los cuales el más bajo ya no consiste más que en palabras, mientras que el más alto es espíritu".

Después describe, en términos conmovedores que no excluyen una extrema precisión clínica, el carácter de su angustia: "Hay una angustia ácida y turbulenta, penetrante como un estilete, y que al quebrantarnos tiene el peso de la tierra, una angustia relampagueante, marcada por abismos, apretados unos junto a los otros, como chinches, como una especie de gusanos endurecidos, que tuvieran todos sus movimientos fijados, una angustia en que el espiritu se estrangula y se cercena a sí mismo, se mata... Es una congelación de la médula, una ausencia de fuego mental, una carencia de la circulación de la vida... Hablo de una ausencia de abismo negro, de una

especie de sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimiento, y que es como un indescriptible golpe de abortos".

En 1927 los Cahiers du Sud publicaron su primer texto importante, Le Pése Nerfs. Estos fragmentos de un diario infernal nos describen torturas morales de una intesidad tan intolerable que Baudelaire y Kafka parecen haber gozado, en comparación, de una especie de apacible dicha. El autor está en ese estado particular al cual lleva una angustia generalizada. Pareciera que cada músculo, cada víscera, piensa por su cuenta. El hombre se convierte en una madeja de almas, y cada una de ellas quiere encontrar remedio a su mal, organizar su destino. Ya no se es el dueño de sí mismo, sino una profusión de seres en los cuales el yo busca inútilmente refugio. Así es que, para Artaud, la cómoda distinción entre alma y cuerpo ya no existe más. Todo él es alma, o cuerpo, como queráis. La carne y el espíritu forman una unidad y ésta se recrea por la asociación de pánicos particulares. "Todas las cosas me alcanzan, -escribe Artaud- en la medida en que afectan mi carne, que coinciden con ella, en el punto mismo en que la agitan, no más allá. Sólo me conmueve, sólo me interesa lo que se dirige directamente a mi carne... Cuando el alma se sustrae a la lengua o la lengua se sustrae al espíritu, y esta ruptura marca en las llanuras de los sentidos una es-

pecie de gran surco de desesperación y de sangre, entonces se produce el gran dolor que corroe no la corteza ni la estructura, sino la substancia de los cuerpos".

Desde el fondo de estas tinieblas (y tal vez esté aquí la lección de esta interminable agonía) Artaud queda convencido de la verdad, de la utilidad de su vocación, y se enfurece de no poder realizarla. "La vida seguirá -dice en Le Pése Nerfslos acontecimientos se sucederán, los conflictos espirituales se resolverán y yo no participaré en ellos. No tengo nada que esperar ni del lado físico ni del lado moral. Para mí es éste el dolor perpetuo de la sombra, la noche del alma, y no tengo una voz para gritar... He elegido el reino del dolor y de la sombra como otros han elegido el de la irradiación y la acumulación de la materia. Yo no trabajo en la extensión de un reino determinado. Trabajo en la duración única".

L'Art et la Mort, publicado en 1929, se compone de textos a la vez fragmentarios y acabados, en los cuales a veces tenemos la impresión de alcanzar al fondo del ser. Son realmente esos golpes de sonda que Rimbaud aconsejaba practicar en lo inconsciente. Encontramos aquí una meditación inolvidable sobre la muerte, en que las angustias del gran paso se describen con tal minuciosidad que creemos escuchar a un resucitado. ¿Acaso la vida de Artaud no estaba hecha de muertes suce-

En 1925 se vincula al surrealismo, pero se aparta de este movimiento después de unos meses. "Tengo demasiado desprecio por la vida -declara- para creer que un cambio que se produjera dentro del cuadro de las apariencias pueda cambiar en algo mi destestable condición". A sus ojos el surrealismo, demasiado preocupado por ampliar los apoyos que tiene el hombre en el universo, ha perdido de vista que habría que contribuir a provocar "el desplazamiento del centro espiritual del mundo, el desnivelamiento de las apariencias, la transfiguración de lo posible".

A fin de quebrar ese semisilencio al cual lo forzaba su desorden mental, Artaud intenta acercarse al cine y al teatro. Escribe argumentos, desempeña papeles importantes en el Napoleón de Abel Gance y la Juana de Arco de Dreyer. También trabaja con Charles Dullin y en 1937 pone en escena e intepreta él mismo Los Cenei, obra llena de crueldad lírica y de situaciones dramáticas extremadas.

Lo conocimos en esos años. Sólo salía al atardecer, bajo los efectos del opio, con la mirada perdida, andrajoso, presentando todos los rasgos de una profunda decadencia física y moral. Se arrastraba por las terrazas de los cafés de Montparnasse y después bordeaba interminablemente los muros del cementerio próximo, declamando frases incomprensibles. Lo seguíamos a lo lejos, apenados y apiadados. "Mi lucidez es completa —escribía entonces a su

médico— más aguda que nunca: lo que me falta es un objeto al cual poder aplicarla, la sustancia interior... Esto va de mal en peor. Mis tormentos son indescriptibles. Llego a preguntarme si no me veré obligado, muy pronto, a dejar todo e ir a encerrarme en alguna parte".

En 1938 Artaud deja todo. Lo encierran en el manicomio de Rodez y conoce el infierno de las camisas de fuerza y los shocks eléctricos. Alli estuvo nueve años. Cediendo a la presión de los medios literarios, la administración lo pone en libertad en 1946. Pero es un muerto viviente. Todavía puede proferir unos hermosos gritos, publica sus Lettres de Rodez y un admirable ensayo sobre Van Gogh, su hermano más próximo, el suicidado de la sociedad. Pero estos escritos de sus últimos días nos conmueven menos profundamente. Artaud parece estar ya del otro lado del espejo, donde la comunicación se vuelve muy difícil.

Algunos críticos muy penetrantes comentan la importancia de estos mensajes y descubren un sentido esotérico en el maleficio colectivo, del cual Artaud, en sus últimos escritos, pretende ser víctima. Ya sabemos que los psiquiatras —esos maniáticos— hablan al respecto, con más desenfado, de una manía persecutoria.

Pero nosotros continuamos admirando, respetando (y temiendo) esta primera parte de una obra en que se expresa un hombre a quien han arrojado vivo a las tinieblas de la muerte. Antonin Artaud murió en el hospital de Ivry el 4 de marzo de 1948. "Durante toda su vida —escribió su amigo Arthur Adamov— fué una víctima voluntaria y singularmente acorralada del drama corriente y común a todos los hombres". Pero esta víctima tuvo el valor de

luchar a fin de dar una forma de comunicación a los fragmentos de verdad extraídos de las profundidades. Su voz empieza a hacerse oír. En pocos años se habrá vuelto fraternal y tendrá un tono familiar para todos.

FELIX GATTEGNO.

LETRAS INGLESAS

Angus Wilson

ABRÍA que ser austero como un II minero para no apreciar algunas escenas de Hemlock and After, cuando la ironía se pone al servicio de la homosexualidad para marcar el compás de una danza macabra donde los más bellos son, como en la vida, los más tétricos y los más desfigurados por las muecas de la estupidez. No se adaptaba esa novela a los cánones en boga (protagonistas jóvenes de clase media que infringen solamente la convención de no entrar por la ventana y se enamoran de señoritas universalmente codiciables); tampoco practicaba su autor la composición visual como Henry Green o la minuciosidad lingüística como Compton Burnett. Sus méritos técnicos eran comunes pero lo que describía cierto y no descripto todavía, novedad facilitada

por la ambigüedad o miseria con que otros tratan en buscadas narraciones a ese cinco por ciento de la población que por lo menos no da la impresión de poseer gustos indefinidos.

Recuerdo de aquel libro con predilección a una dama muy obesa que se dedicaba a establecer "contactos" entre personas de sexo o edad incompatibles, para dulcificarles la vida permitiéndoles satisfacer sus mutuas pequeñas debilidades; recuerdo las fiestitas que organizaba metódicamente esta señora, sobre todo la celebración intima, a cargo de un ilustre arquitecto vanguardista, del noveno cumpleaños de una niñita rubia. Pero también recuerdo la curiosa intención ética del autor. en última instancia decidido a reconocer que faltar a un artículo de

Argentinas | www.ahira.com.ar

la moral convencional es como faltar a cualquier otro o faltar a todos, quedando sin moral, ya que en resumidas cuentas no existe una moral no convencional capaz de sostener en pie una sociedad entera, la que se caracteriza justamente por no poder siquiera sostenerse con la convencional. Sintetizando aún más de lo que Angus Wilson podría humanamente desear de un lector, diré que Hemlock and After recomendaba a los homosexuales guardar castidad, al mostrar cómo se hielan sobre la cara las risas de la noche despreocupada.

Suponiendo que entre la generación de Graham Greene y la actual de John Wain haya mediado otra, habrá sido probablemente la representada por Denton Welch y Angus Wilson. Tanto en la poesía como en la prosa inglesa (y no solamente inglesa) la degradación parece ser constante, por lo menos desde la década del veinte, y uno siente que Welch es ya inferior a Evelyn Waugh aunque todavía superior a Kingsley Amis. Los cuentos de Wilson, su primera novela y Por Quien Doblan las Cloches, me instaban a esperar con interés su reciente Anglo Saxon Attitudes. (Secker and Warburg, Londres). También en este caso el título incluía una alusión literaria, recordando esa página feliz de A Través del Espejo, de Lewis Carroll, donde aparece un mensajero que hace cosas sumamente raras; cuando Alicia pregunta por qué le contesta el Rey: "Es un mensajero

anglosajón, y las actitudes que adopta son actitudes anglosajonas; sólo incurre en ellas cuando está contento".

Más de cuarenta son los personajes que adoptan extrañas actitudes en el libro de Wilson; todos cuidadosamente definidos, y algunos tan atinadamente reales que hasta parece posible proseguir el diálogo con ellos fuera de la novela. Cuando esto ocurre, no se puede negar que el autor es digno de elogio aunque también nos tortura y tantaliza porque son tantas las curiosidades que el encuentro con una nueva persona idiosincrática nos inspira, y que sólo muy parcialmente las respuestas de un libro nos permiten satisfacer, que inconscientemente esperamos otra novela de la misma mano para ampliar esa información deficiente. aun sabiendo que sólo lograremos así ampliar la curiosidad con nuevos personajes y nuevas situaciones en las que tampoco podremos intervenir.

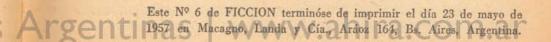
De estas cuarenta y tantas figuras recientemente agregadas a la nítida colección de Angus Wilson yo seleccionaría ante todo a un señor benéfico que ha heredado unas casas y que las alquila, pieza por pieza, solamente a personas de vida turbia o al margen de la ley, manteniendo con amorosa atención del detalle mobiliario y decorativo una especie de pensión para prostitutas, taxi-boys y rateros en ciernes, sin inmiscuirse en su vida privada y exigiéndoles como condición única de

ingreso la seguridad de que se encuentran en graves dificultades; este señor anda siempre con un plumero en la mano, tiene cabeza de tortuga y usa tricota de cuello alto para poder también replegar la cabeza como las tortugas. En segundo término, escogería a una señora que siempre hace intervenir en la conversación detalles físicos de sus más incógnitos parientes, y a una famosa historiadora medievalista obsesionada por demostrar que los rites cristianos son todos de origen pagano.

Pero ni el profuso y al mismo tiempo endeble argumento de la novela nueva perfecciona o supera la trama que sostenía la galería más simultánea que sucesiva de Hemlock and After, ni sus personajes son tan vivaces o por lo menos brillantes. O

mejor dicho, los personajes más brillantes son los más secundarios, y la fugacidad de su aparición no alcanza a sostener la lentitud que resulta de una eficaz tendencia a evocar el pasado, perceptible sobre todo en los personajes principales. La pureza y la penetración del retrato no hace menos mediocre el rostro de los retratados, y el lector termina por preguntarse cómo intenciones tan distintas pueden llegar a verse relegadas tan a segundo plano por la técnica devastadora de la novela tipo "vida de una familia", hasta sugerir similitudes superficiales entre estas Actitudes Anglosajonas de Wilson, Brideshead Revisited de Waugh y Eyeless in Gaza de Huxley.

J. R. WILCOCK.



Con motivo de "LOS DOS RETRATOS", de Norah Lange 1

L comienzo de Los dos retratos, A Norah Lange pone ante nuestros ojos algunos de los chirimbolos hipnóticos que manipula con diabólica maestría. Retratos y, ¡tan luego!, un espejo de pared nos clavan en el epicentro de un cataclismo psicológico adagio, rallentando e assai gioioso. Primer efecto de su artilugio: estamos obsesionados; quiero decir que hemos entrado a formar parte de la novela. Explicado en otros términos: el poder sugestivo de la obra de Norah Lange reside en que es capaz de infundir al relato esa fuerza de vida que hace de la obra de arte, de las imágenes de las cosas, la verdadera realidad en la paradoja certísima de Unamuno. El mundo es creado por la fantasía del hombre, y Norah Lange nos comunica tal facultad mágica al hacernos partícipes del acto de recrear, en su verdadero sentido, la realidad de lo que hemos vivido. Y como esa facultad yace dormida en nosotros y ella la despierta, su obra nos somete a la perplejidad de que estamos evocando en nosotros mismos, del fondo misterioso de la memoria, recuerdos ajenos que nos pertenecen. Norah Lange está recordándonos lo que habíamos olvidado. Y, si he logrado expresarme con alguna claridad y sensatez, reconozcamos en ella ese don del narrador que despliega

ante nuestros ojos imágenes fasci. nantes, don que ya poseyó, en grado supremo, el viejo Homero. Ejercía sobre los oyentes de sus cantos el poder magnético de subyugarlos por la ficción, como la batalla en que habían participado no lo lograra. Un gran escritor se subroga al héroe, v Homero, más que Agamenón, es quien de lejos manda. La importancia de la obra de arte está en razón directa del poder de evocación que ejerce sobre el espectador, y un corazón sencillo o un cuerpo deformado por el trabajo, pueden imponernos su grandeza tanto o mejor que la vida de Ciro o el Zeus de Fidias. Lo grande no es grande, por lo regular, y Norah Lange sabe que la lupa es uno de los utensilios que restituyen a las cosas minúsculas su justa dimensión. La lupa del espacio y la lupa del tiempo.

Necesito extender este preámbulo. Toda obra maestra nos coloca, desde el primer contacto con ella —contacto es la palabra— en situación subordinada, en la relación de mando y obediencia, que consiste en reconocer fuera de nosotros, doquier, acaso, una potestad a la que debemos someternos, que nos somete. Las obras de Norah Lange nos someten

¹ Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 196 págs.

a ellas y a ella, en ocasiones con despotismo. Tienen, entre otras que procuraré enumerar, la virtud de imponernos desde la primera frase del relato una obediencia de ese orden, que es la misma de piloto a tripulante. Sabe construir, sabe transitar el dédalo, sabe trasmitirnos directamente sus estados de ánimo -muy complejos siempre- y, lo que es raro entre nosotros, tan descuidados para lo histórico y lo artístico, sabe escribir en gran estilo. Me decido a bosquejar esta nota laudatoria, porque temo que se confunda su obra silenciosa en todo sentido, en el maremágnum de nuestra producción periodística, y también que se descargue sobre ella la crítica encomiástica. Incapaz, lo confieso, de ubicar esta nueva obra de Norah Lange -Los Dos Retratos, ni las demás-, dentro del marco de pacotilla que encuadra el panorama agreste de nuestras letras, debo acudir a las comparaciones y metáforas para expresar lo que no sé cómo de otra manera. ¿Esta escritora argentina, pertenece a la familia de los escritores argentinos? Su parentesco entronca en un árbol genealógico de otra raza. Étnicamente es así, por lo pronto. Numerosos nombres se me ocurren, desde Jacobsen, hasta Kafka. No me refiero al parecido fisonómico cuanto al tipo de sangre que hace posible, entre ella y los demás congéneres intercambiables entre sí, los elementos de vida, la transfusión. Sugiero varios de esos numerosos nombres; Emily Bronte,

Virginia Woolf y Katherine Mansfield; Guillermo Enrique Hudson, Rainer María Rilke y Marcel Proust. Si se quiere, además, Edgar Allan Poe y William Faulkner; como suenan. Una relación sucinta de valores básicos me bastará; el ver lo que no existe, es de Virginia Woolf; el revivir lo vivido que está vivo, es de Hudson; el revivir lo que ha muerto, simplemente, es de Proust; el fantasmagorizar lo real sin alterarlo, de Rilke, el excluir lo ornamental y lo que ofusca, es de Mansfield; el hacer convivir a los vivos y a los muertos, enseres y cosas, es de Poe; el empavorecer lo cotidiano, es de Faulkner. Si estoy equivocado, cuando muera lo advertiré. Todos ellos son autores medularmente realistas, en quienes la realidad se da en abstraídas imágenes especulares. Enfrente, pero en otro plano y en otro mundo, está la real realidad. Se da en la imagen pura de sí misma, liberada de accesorios materiales, "realidad intima, realidad real, realidad eterna, realidad poética o creativa". - Unamuno-. Desisto, por impotencia de ningún intento de mejor explicación. ¿Y Emily Brontë?

Vemos porque recordamos. ¿Qué narración no se basa en recuerdos? La diferencia consiste en qué es lo que se recuerda y qué es lo que se olvida. Regularmente el novelista tiende a parecerse al historiador, en cuanto recuerda casi con infalible necedad, lo que es inmeritorio recordar. Los realistas dogmáticos —de cuño historicista— corrientemente ol-

vidan lo esencial y recuerdan lo accesorio. Debo violentarme y mencionar dos nombres, uno de ellos de mis contados ídolos: Zola y Tolstoi. Nos engañan, haciéndonos creer que han recogido el vino en las uvas, que han podado las ramas superfluas, y nos entregan un manojo de follaje, desdichadamente admirable. Tras ellos vienen los que recogen las hojas arrojadas, los recolectores de residuos, Kafka ante y sobre todo.

Toda fotografía, todo realismo, en fin, es un fraude. Es porque el presente es instante tan fugaz que no lo gustamos sino después de fenecido; y contiene tanta sustancia humana y trágica, que lo dejamos transcurrir cuidándonos de no calar su entraña. Porque nos da miedo descubrir que vivimos el mundo en que vivimos -otro-. Ya se ha dicho que, bien pensado, el presente no existe y que el futuro tiene infinitamente más realidad. Hasta se ha dicho que todo ha sido filmado en la eternidad y que ahora se proyecta. Esta disgresión seudofilosófica es indispensable para penetrar en el mundo pretérito pero no transcurrido de Norah Lange.

Dejaré las otras similitudes, porque no me propongo escribir un libro sobre esta escritora admirable. Y como me complacen las similitudes, las imágenes metafóricas, me limitaré a un somero cotejo con Kafka. En comparación con las últimas de Norah Lange, Personas en la sala y Los Dos Retratos, las novelas de aquel autor son complicadas y ricas de episodios, anécdetas y ca-

racteres. En las de Norah Lange de verdad, si, aunque nunca ocurre nada ni sabemos a quiénes es que no les ocurre nada, sucede algo, algo muy secretamente escondido. Nunca sucede sino lo mínimo indispensable para que creamos que algo sucede; y aunque no sepamos a quiénes es que no les está ocurriendo nada, ni dónde estamos, ni con quiénes, ni si nosotros estamos ahí, entendemos que eso ha ocurrido en todas partes. Muchas, muchas veces no existe ni el vacío del otro lado de los muros de la habitación donde nos parece estar porque estamos, si es que esas habitaciones tienen muros de los que penden retratos y espejos. Puede decírsenos: "se veía el patio", "daba a la terraza" y eso no pasa de ser un truco. Estamos en una región cualquiera del espacio infinito esterilizado de ocupaciones. ¿Dónde está ese lugar? - ¿en la calle Tronador siempre?-, ¿quiénes son las personas que hablan y no se entienden (esto es lo normal), o es que imaginamos, por nuestra cuenta y torpeza, que de verdad hablan y están ahí? Pues no se nos dice que están, aparecen y desaparecen -porque hay un espejo grande reflejándolo todo-, y acaso los forjamos nosotros leyendo: "Entró", "salió", "Levantó un mosquitero" -; había un mosquitero?-, "torció la cara", también son trucos. Ni sabemos si visten la tela de los sueños o de la vida, ni si son buenos o malos -las dos cosas siempre, sigilosa, mancomunadamente-, cómo se llaman, en què se ocupan, por

qué están vivas -supongamos-, aqui y no en otra obra. Elena, Ernesto, Teresa, Jacquette: trucos. Podrian estar en otra novela, haber esperado a la siguiente; en ésta podría haber, supliéndolas, otras que no están ni hacen falta —destino de todos los fantasmas-, y no nos sorprendería. Apenas se nos indica: "él", "ella", "la abuela", "los hermanos"; v esto sirve para aumentar nuestra perplejidad, no para tramar el relato; pues si fueran K. o "el fogonero" sabríamos mucho más, y por añadidura no nos engañaríamos creyendo que sabemos algo. Entonces, ¿qué ocurre aquí? ¿Dónde están la mesa, el espejo, la cómoda, el retrato, la silla, la hermana? Además, v para colmo, no hay nadie; estamos solos, Ievendo. Ningún ruido. Sin embargo, lo vemos y escuchamos todo en esta cámara neumática donde el sonido muere antes de nacer. Nada hace ruido, crepita, suena; no se oye ninguna música y no cae ningún objeto efectitivamente sólido; o estamos sordos.

Los objetos familiares que en nuestra infancia y juventud hemos visto iguales con indiferencia, se nos irisan en la lectura, y nos parece que exactamente es un recuerdo que guardábamos en secreto y en olvido. Sócrates creía que sólo habíamos vivido las ideas que descubríamos en nosotros de nuevo. Nos recordamos, leyéndola. El poder de evocación -que el nombre de Sócrates profundiza en la repetición del eterno retorno- es tan poderoso en Norah

atesoro numerosas escena de Cuadernos de infancia (pero ¿quién era Miss Whiteside, si se llamaba así y si no la extraigo de Dickens?); o de Antes que mueran. La niñita que se tragó la hoja: los saltos cabalísticos sobre las baldosas, sin pisar las junturas; el tratamiento de belleza desnudándose bajo la luna, el perro que limpia los platos, lamiéndolos; la criada que se lleva a Valencia un puñadito de tierra argentina, el viejo tordillo del padre; más o menos una frase: "recorro, dándome coraje, la casa para poder contemplar el rostro de las cosas que no se asustan de seguir viviendo."

¿Cuál es la virtud personal, típica de esta escritora? No podría decirlo, porque su consumado arte de contar en excelente prosa, es una cualidad accesoria. Pienso en un poder extraordinario de fijación de un presente inmóvil que, como en el caso de Hudson y de Proust, le permite animar con nueva vida la real, la de los recuerdos, el pasado. Provectando "el film", o aplicándole la lupa del tiempo. Si es que podemos decir, sencillamente, recordar, como si tal fenómeno fuera sencillo o explicable. Conocimiento de cómo se debe mirar de nuevo lo que se ha visto, sentido taoístico de la vida -no filosófico; Dios nos libre-, valoración de lo esencial, establecida una perspectiva de valores, lo accesorio y circunstancial al fondo y a los lados. Y todo emplazado con fino discernimiento y maestría -a lo Ucce-Lange, que después de veinte años, llo o Massaccio-, Múltiples cualidades, graduadas, ordenadas, organizadas, sabiamente reconstituídas, empero en una fusión en un todo del que correctamente no se podría aislar ningún elemento, porque ninguno es independiente. Nuevas aplicaciones sobre un todo ya concluído, con cada obra nueva, con lo que va enriqueciéndose, henchiéndose en sí misma, sin aumentar ni dilatarse, la Obra Completa que podría titularse: "Cuadernos de una realidad recuperada de allá lejos y hace mucho tiempo".

En cuanto a otros valores fundamentales: ironía, femineidad auténtica, tersura espiritual y moral de los relieves escabrosos, mediumnidad alucinatoria, espantosa presencia de lo habitual, etc., exigirían un tratamiento minucioso y extenso. Un libro. No lo puedo escribir ahora, supuesto que pudiera. Diré, no más: valor semántico del espejo y, correlativamente, su inmutabilidad mortuoria.

Lo que yo siento con aterrador instinto pánico, en la lectura de Norah Lange, constantemente y rodeándome, es la muerte. El mundo de Norah Lange no está vivo en la memoria —y si lo he dicho es un error— sino muerto. En su novelá pavorosa y jovial todo pudo seguir dormido, sin despertar de su infinito sueño. Más; puede seguir muerto. Los elementos que nos suministra como ambiente pertenecen a los símbolos funerarios: espejos, fotografías, flores, molduras, vestidos en alcanfor, rostros con rictus y mue-

cas sempiternas, miradas de reojo, situaciones duplicadas en el cósmico espejo del tiempo, moviéndose inmóviles como imágenes proyectadas en un cine mudo. La semántica de Poe y de Rilke, simplemente. Todo está muerto, muerto, muerto. Las personas caminan misteriosamente, como los fantasmas; entran y salen—¿por las puertas?— como podrían hacerlo a través de las paredes. El lector sordo se entera de que suenan sus pasos, de que hablan, si traduce en voz el movimiento de los labios.

Maneja con taumaturgia de párvulo lo que existe y lo que no existe. Sabe asociarlos, en razón de ser dos verdades absurdas e increíbles, lógicas e irrefutables, el espejo y la muerte. En verdad que en el espejo se sumergen y emergen las imágenes vivas -ella lo dice-, pero también ocurre eso con la muerte misma, y para el caso están los aparecidos. Swedenborg confundía los ángeles y los paisanos, hablaba con las apariciones como con los transeúntes, y esto le pasa a Norah Lange. ¿Qué otra cosa, si no aparecidos y desaparecidos, son los personajes de sus novelas? ¿Y qué otra cosa acontece en el más allá de los espejos? Una biografía de ellos es lo más inconcebible que se pueda imaginar, excepto una fotografía. Los conocemos, o las conocemos -en sus novelas sólo hay mujeres, si no recuerdo mal y si he penetrado en los laberintos psicológicos—, y son tal cual porque ignoramos cómo son.

Pues nada más inconcebible para lo lo que no existe, para lo maravilloso, que lo racional —si existe.

Además, para decirlo de una vez, hay duendes. Están escondidos en los rincones, bajo las carpetas, en los cajones de las cómodas y roperos. Los muebles y enseres ya fueron usados en las casas de Poe. Y Norah Lange también está habitada por duendes. No mentiría si dijera que es un recipiente de duendes, que está -y me apenaría asombrarlahabitada por duendes, tal como las casas embrujadas. Y aunque este hospedaje, ingrato, sin duda, sea condición sine qua non para que un novelista lo sea de verdad (Dostojewski, Melville, Shakespeare (sic), Balzac), pocos han reconocido que los recuerdos los habitan, como ella. Lo dice muchas veces, sin asustarse. Tampoco hay de qué asustarse, si se trata de fenómenos naturales.

Por cierto que Norah Lange no hace ostentación de sus fantasmas, ni se plane de un hospedaje que no puede evitar, pues, ¿qué hacer?; tampoco son evitables los parásitos intestinales. Sus novelas dan miedo por culpa nuestra; no sabría decir si porque paradojalmente carecen de todo "utillage" melodramático -Faulkner sabe bastante de esoo porque los disimula de alguna manera, infiltrándolos, diluyéndolos, incorporándolos al relato por el método de la brujería. Cuando quiere nos aterra, y nos aterra cuando no quiere. Nos rodean duendes, fantasmas, espectros vivos, como es natu-

ral, y acabamos por palparnos como si todo fuera simple, evidentemente fantasmal. Las habitaciones posesas más bien que habitadas nos dan miedo porque hemos vivido en ellas sin saberlo hasta ahora, y porque quizá seguimos viviendo en ellas todavía. Miedo a una muerte universal, acaecida hace millones de años. El miedo, pues, que se siente durante la lectura no proviene de lo que leemos, sólo, cuanto de lo que nosotros contenemos, asimismo, de seres abolidos, como los utensilios siguen conteniendo a quienes los usaron anteriormente. Usado: ésta es una palabra clave. Pues, ¿dónde podrían estar los que usaron las cosas sino en las cosas mismas? Y ¿qué serían las cosas si sólo existieran cuando se las usa por primera vez, o nosotros sin las que contenemos?

Necesito insistir, según mi costumbre pedagógica, común también en los que hablan con acento extranjero. Todo lo que Norah Lange cuenta, todo lo que con arte mágico o taumatúrgico pone ante nuestros ojos, moviéndose, gesticulando, con apasionamiento -sí, con apasionamiento-, está muerto. Tiene la sagrada, indescriptible, irrefutable realidad de la muerte. También en cuanto está purificado, redimido, filtrado, ennoblecido. Ya no nos engañan, porque han perdido su reverberación ilusoria, la que estaba en nuestros ojos. Y en este aspecto de su obra me placería detenerme, porque implica también valores de su estilo, de su don de contar, de su

maestría de dominio sobre el lector. Lo redimido y lo purificado. Hay siempre en su malicia - ¿y por qué no en su perversidad?-- lo puro y lo cándido que se dice del armiño porque no se contamina de lo que toca. Lo puro y lo cándido, atributos en cuanto pueda ser diferenciado de la pureza y la candidez, pues ya esto no tiene mérito ninguno de serlo. Pureza y candidez se dan en estado nativo, no son cualidades; se las posee a veces como una desdicha. La obra de Norah Lange está redimida, y no sé decir nada más. No necesita las especies estimulantes del Eros erótico para condimentar sus situaciones y conflictos con interés humano. Diría que las pasiones tienen en ella el sabor de lo obnubilado por el uso, por lo tanto equivalente a lo desconocido u olvidado, tal el sabor del pan y el agua, que se recobra en el hambre y la sed. Eramos lectores freudianos sin saberlo, y Norah Lange, en la apostura de Jung y Adler, descubre que el Eros erótico tiene otras apariencias y otros hábitos. Nos prueba que la extrema limpieza de cuerpo y de pensamiento, es posible en el hervor de la pa-

sión. Es claro, como insinué, que la palabra de efigie desgastada por su intensa manipulación, no tiene aqui la acepción corriente. Pues las pasiones, gramatical y biológicamente femeninas, disfrutan del mismo privilegio de las cosas materiales; ser imágenes especulares y cotidianas de la realidad. Y la mención del espejo espero que vuelva a darnos noción cabal de qué quiero expresar y no puedo, de que trátase de uno de los valores implicados o diluídos en los méritos de su extraordinaria maestría de novelista. Las pasiones, como los seres, batidos en el plano de lo esencial; convertidas en imágenes de sí mismas. Es el espejo, otra vez, elemento fantasmal y en absoluto indescifrable, sostén de mis metáforas: símbolo que se me ocurre el más feliz. Y como es utensilio por excelencia femenino, me encuentro por él y por esta circunstancia, instalado en el corazón de la obra, femenina sin Eros erógeno, de la obra de Norah Lange. Y en este punto debo demorarme, para exponer amplia y deleitosamente el tenia. Pero estamos cansados. Seguiré otro

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

EL ESTANQUE, por Estela Canto, Ed. Goyanarte, Buenos Aires, 1956, 141 páginas.

ONVIENE centrar la atención, para comprender mejor esta curiosa y extraña novela de Estela Canto, en dos pasajes. Uno dice: "Hay

cosas que no se dicen, pero que se saben muy bien. Yo comprendí, al meter la mano en el agua, cuando mis dedos quedaron helados y en-

durecidos, como de mármol, la profundidad terrible de este estanque". Y el otro: "Rió también, respondiendo al presentimiento de aquella risa invisible. Sus presentimientos se mezclaban. Todo era, a la vez, divertido e idéntico. No veía las diferencias de las cosas. El mundo era violento y alegre. Su hija tenía una cajita de música. Jacinta se parecía a Medinar, su marido muerto, y ella empezaba a olvidar la cara de Medinar. Todas las caras eran iguales: sólo el sentimiento y la expresión las diferenciaban. Alguien reía, oculto entre los matorrales que rodeaban al estanque. Era alguien que estaba de acuerdo con ella, que compartía la confusión de sus sentimientos". Los dos pasajes son explicativos. La novela, presidida por un elemento mágico, está llena de cosas que no se dicen -más propiamente, que no se pueden decir- pero que de algún modo se intuyen o presienten. Más: diriase que este es el modo de conocer que conduce a Estela Canto a resultados poéticamente significativos. El segundo pasaje traduce bien la manera, tranquilamente alucinada, que tiene Estela Canto de narrar, a la vez que da la clave de sus personajes, porque todos, en esta escritora tienen o quieren tener su "cajita de música", un motivo secreto de vida que es también el punto por el que tocan o evitan el mundo. Pero hay algo más: aquella declaración de igualdad o indiferencia de las cosas en una confusión de sentimientos. No ignoramos que pue-

de resultar arbitrario y peligroso, como método crítico, referir al autor lo que el autor refiere a un personaje. Pero en este caso tal vez sea lícito correr el riesgo, porque es muy probable que la autora haga un poco de confesión a través de Manuela y Jacinta. En suma, Estela Canto, como escritora, nos parece Jacinta que mete la mano en las aguas mágicas del estanque en cuya profundidad llega a descubrir la imagen secreta de las cosas y algo así como la visión de cual debería ser la vida de las personas que la rodean, si estas personas se decidieran a vivir con sinceridad. Pero no en balde Jacinta, esta niña precoz y vidente que en su imaginación consuma el destino de los demás, y quiere ser para cada uno la ayuda que le permita realizarse, y llega al punto de suprimirse cuando se figura que su existencia hace de impedimento para alguien; no en balde, deciamos, Jacinta se suicida, arrojándose precisamente al estanque de sus descubrimientos, para dejar libre de seguir su camino a su madre, Manuela, esta mujer que está sola y busca protección al mismo tiempo que, contradictoriamente, siente en sí una vocación a una libertad radical, y se ve falseada en lo que la han convertido las circunstancias y su carácter, y tiene una profunda necesidad de realizarse, a la vez que está movida por una desarmada y sensible curiosidad hacia el mundo; necesidad y curiosidad que crean en ella una contradic-.dlll a.COIII.dl

ción más, de naturaleza más intima, que se manifiesta en su afán de pintar (y en la genericidad de lo que pinta: casas, cuando vive en la ciudad; árboles, cuando se instala en la quinta); en suma, de pintar lo circunstante; y empieza a querer pintar figuras, personas, cuando la tocan el fracaso sentimental de su vida, y luego la tragedia; es posible que esto -entrar en la vida por la puerta de la doliente experiencia personal- fuese lo que necesitaba para poder empezar realmente a pintar personas y a ver las diferencias: porque hasta entonces veía que "todas las caras eran iguales", y sólo cedía a lo que compartía "la confusión de sus sentimientos".

Así pues, el hecho es que al cerrar la novela dejamos a Manuela ante el umbral de un cambio decisivo; es posible que desde ese momento Manuela empiece a ser realmente la que debe ser y realice, de esta manera, su conquista humana. Análogamente, sentimos a Estela Canto, como escritora, sin que sepamos exactamente porqué, en el umbral de una decisión importante. Sin duda "El Estanque" es una obra realizada, con toda probabilidad la más madura de la escritora, la de trazo más seguro, sea en el dibujo de los personajes, cada uno de los cuales adquiere fisonomía y tono, sea en la composición de la historia, casi diríamos del mito, construído con ritmos y sentidos graduados en un desarrollo de poética organicidad. Decimos mito, porque la novela se

resuelve en sentido simbólico, mítico: acaso con intención demasiado deliberada y evidente. Y por esto, así como por la obediencia al signo mágico, "El Estanque" pertenece a una forma de novela cuyos arquetipos modernos podrían ser el "Orlando" de Virginia Woolf o ciertos relatos de Bontempelli; aunque no es necesario ir tan lejos, pues se le podría encontrar una afinidad cercana en Borges, sobre todo por la intención en cuanto a los significados y por cierto cerebralismo predominante. Conviene anotar que Bontempelli y la Woolf suelen trazar parábolas más apartadas de la realidad, o, mejor dicho, más mediata o remotamente alusivas a la realidad, y desarrollarlas en un tono entre poemático y humorístico, con un uso más decididamente fantástico de la psicología y de los valores morales; en tanto que Estela Canto recurre más bien a la rareza fría, y es absolutamente seria; y aunque echa mano al elemento mágico, y prodiga imaginación y felices anotaciones poéticas, hace minuciosa psicología y sitúa su extraordinaria historia en un plano y en un clima que quieren ser realistas. Y es aquí, ante esta duplicidad de planos, de la que resultan casi dos novelas en una, donde creemos que ha de producirse la decisión de Estela Canto, a la que nos referíamos hace unos instantes. Es posible, en resumen, que el extraño sacrificio de Jacinta tenga tanto sentido para la propia Estela Canto como para Manuela. No seria la

primera vez, por lo demás, que un personaje trabaja, permitasenos decir así, para su autor. Por ejemplo, Adriana, la protagonista de "La Romana", parece haber llevado de la mano a su creador, Moravía, que hasta entonces se había encontrado circunscripto como escritor en una esfera burguesa, al encuentro de la más vasta, y humanamente universal, esfera del pueblo: véase lo que va del Moravia de "Gli Indifferenti" al Moravia reciente de los "Racconti Romani". ¿Por qué Jacinta, al librar a Manuela obligándola a

enfrentarse con la propia realidad, no habría de librar también a Estela Canto de lo que ésta tiene -o tenía- de Manuela? Después de todo, ha deshecho el encanto del espejo mágico al romper la superficie del estanque arrojándose en él; y una de las conclusiones de la novela es que el estanque será segado y los habitantes que vivían en esa especie de suspensión e irrealidad de la misteriosa quinta saldrán a vivir al mundo de todos.

A. D.

ARGENTINA: IMAGENES Y PERSPECTIVAS, por José Luis Romero, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956, 159 páginas.

A indagación de nuestro ser es-L piritual como comunidad y país, ha sido tema de interminable preocupación entre los ensayistas argentinos. Desde aquella fabulosa La Argentina de Ruy Díaz de Guzmán, primer intento histórico de interpretación de estos pueblos, hasta la Argentina de José Luis Romero, ha corrido mucha agua bajo el puente, en el lapso de casi tres siglos y medio.

Somos unos de los pueblos que más se ha inquirido sobre sí mismo, y acaso uno de los menos puestos de acuerdo consigo mismo. Todo indica que la Argentina se encuentra en una etapa problemática todavía, de lo que no es aventurado deducir davía a la configuración definitiva de nuestro ser.

Decir en qué medida existe una Argentina, se ha tornado un tema seductor para los escritores de nuestro propio pueblo, después que tantos viajeros -ingleses principalmente en tiempos de la Colonia y de varia nacionalidad en el siglo pasado v lo que va del presente, han pretendido redescubrir a la Argentina. En esto de interpretar, felizmente los argentinos han demostrado más finesa y profundidad que los llegados de afuera, salvo las dos excepciones de Ortega y Keyserling, que aunque dolorosas, nos han dicho algunas verdades. Aparte de ellos, resta el nombre de un afanoso investigador que acaso no hayamos llegado to de lo americano, incluído naturalmente lo argentino, y cuyo nombre no puede olvidarse: Waldo Frank.

Una sucinta búsqueda por las letras argentinas, nos enfrenta con los nombres de autores que ya han calado con seriedad en el tema, aportando sectores interpretativos con los que algún día elaborará el ensayo definitivo el talentoso intérprete que esperamos: Sarmiento (Facundo), Agustín Alvarez (¿Adónde vamos?), Joaquin V. González (La tradición nacional), Juan A. García (La ciudad indiana), entre los antiguos, y Mallea (Historia de una pasión argentina), Scalabrini Ortiz (El hombre que está solo y espera), Ricardo Rojas (Eurindia) y Martínez Estrada (Radiografía de la Pampa), entre los más contemporáneos. No es éste el lugar de citas más exhaustivas ni de algunas otras obras de los ya citados, porque el análisis no es para encerrarlo en pocos líneas. Ponemos nuestra atención ahora, en las tesis del profesor Romero, que tiene dada la última palabra en el asunto, dejando en el recuerdo a Echeverría, Ingenieros y Korn.

De los numerosos ensayos que componen el libro Argentina: imágenes y perspectivas, los más atractivos y generales son los que integran las primera parte, pues en ellos se encierra la teoría de Romero sobre la res argentina. Para mayor precisión, tal vez baste citar un solo capítulo, pues está aquí, en síntesis, todo su pensamiento. Es el titulado Los elementos de la realidad espiritual argentina, uno de los más sus-

tanciosos de todo el volumen. La teoría de Romero propone una interpretación del espíritu argentino a partir de tres tipos de mentalidades que han ocurrido hasta el presente en el país: la mentalidad criolla, la mentalidad aluvial y la mentalidad universalista.

La primera, según el autor, corresponde a una Argentina que ya no existe, y se caracteriza por ser un estilo de vida argentino, vertido de una concepción originaria hispánica. Cuando se frustra esta mentalidad por el advenimiento de algunos hechos y acontecimientos nacionales y extranjeros, adviene la mentalidad universalista, caracterizada por el ansia de una urgente y sustancial transformación, a fin de que el país se incorpore al ámbito del mundo occidental. Las profundas conmociones motivadas por el encuentro de estos dos estilos de vida, suscita la aparición de una tercera mentalidad, la aluvial, en que nos encontramos en la actualidad, en actitud expectante, hasta que logre consolidarse y adquirir una fisonomía definitiva, pues aún no ha madurado este proceso. El estilo aluvial de vida se hace patente en la realidad por una serie de ingredientes típicos, de los más diversos órdenes, y en que se entremezclan lo político, lo social, lo económico, lo folklórico y lo artístico. Romero deposita su fe en la Argentina aluvial, que aunque no ha perfilado aún su forma definitiva, está rebosante de virtualidades y promesas. Con este capítulo ensamblan los

referentes a la situación de las masas en la Argentina y el drama de la democracia argentina, que completan en estos aspectos el esquema interpretativo.

En rápida apreciación, puede notarse que Romero coincide con sus antecesores Sarmiento, Joaquín V. González y Mallea, en que la Argentina no está aún configurada en una unidad sintética, ni formal ni fundamental, lo que no permite resumir sus caracteres en una fórmula simplista. Estamos en la etapa de la problematicidad, o si se quiere, de transición. Los viejos planteos de capital y provincia (Sarmiento), polaridad espiritual (Joaquín V. González), Argentina visible y Argentina invisible (Mallea), que dejaban pendiente el sincretismo unificador, no han sido resueltos por la nueva tesis, y esto por una razón fundamental, que apunta con precisión también Romero: estas antinomias, que pudieran armonizar en la mentalidad aluvial, están aún en proceso.

Como novedad conceptual, el planteo de Romero se separa de los antecedentes mencionados en que ofrece

un panorama triple, en contraposición al doble o polar de todos los demás. Sigue, sin embargo, la vía historicista en la interpretación del fenómeno argentino, esto es, la de los cortes longitudinales. Se mantiene a prudente distancia de anteriores criterios (como el de unitarios y federales), ya superados en este siglo y advertidos a su tiempo por el talento de Korn, que previno a los intérpretes de la Argentina del peligro de todo análisis que partiera de la hermenéutica constitucional o jurídica.

El más grave peligro que ha sorteado la nueva tesis es el de la subjetividad, que habría resultado anticientífica. En la advertencia preliminar, el autor expresa su afán de imparcialidad y de liberación de prejuicios, postulado irrenunciable para tareas de esta naturaleza. El cumplimiento de este requisito, certifica al lector de la honestidad inquisitiva del ensayo y lo defiende, al mismo tiempo, de alegatos también subjetivistas. Con este nuevo aporte, una vez más la sustancia básica de nuestro pueblo y su alma se reactualiza como tema de vigente interés.

LAS METAMORFOSIS DE PROTEO, por Guillermo de Torre, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1956, 334 págs.

E L simbolismo mitológico de Pro-teo, en cuanto le había sido dada la facultad de cambiar de forma, presta justificación a esta nueva obra de Guillermo de Torre, que es una colección de ensayos y artículos de las anteriores de don Guillermo:

literarios diversos pero inspirados por un mismo espíritu de objetividad crítica y una intransferible visión de los fenómenos estéticos.

Esta obra trae la conocida marca

erudición, información actualizada al día, riqueza expresiva y sagacidad de conceptuación crítica. En el capítulo que trata de los escritores españoles contemporáneos, el calificado crítico hace desfilar a Ortega, Gómez de la Serna, Jiménez, Hernández, Salinas, Cansinos-Asséns, D'Ors y García Lorca, y entre los extranjeros, figuran artículos sobre Gide, Rimbaud, Mallarmé, Cocteau, Valéry Larbaud y Apollinaire. De los clásicos, Lope de Vega, Eça de Queiroz, sor Mariana Alcoforado y Goethe. Cierra el libro una serie de ensayos temáticos sobre el nacionalismo literario, la unidad del idioma español, el teatro y la primera mitad del siglo xx, en lo artístico y literario.

Una variedad tan extensa de asuntos, dificultan la presentación bibliográfica de este volumen. Más expeditivo sería presentar al autor, si no fuera ilógico presentar lo demasiado conocido. De todos modos, la publicación de este libro nos facilita la ocasión para hablar de un tipo de crítica literaria incorporado en nuestro país por el maestro español.

Guillermo de Torre, que en su momento tuvo mucho que ver con la creación del ultraísmo español de la primera posguerra y, consiguientemente y en forma indirecta, con el argentino de Borges, González Lanuza y demás cofrades, ha dedicado lo más constante de su vocación al ensayo crítico.

Como tal, se ha colocado en una razonable equidistancia de la crítica

tradicional española, a media distancia del abrumador historicismo de Menéndez y Pelayo y la efusión romántica de algunos otros. Hubo un momento en que la autoridad de don Marcelino había llegado a ago. tar la posibilidad de nuevos rumbos a la crítica española, y los estudiantes y aun los profesores se hacían lenguas del autor santanderino. Parecía anticientífico mencionar las obras españolas sin aludir al juicio que Menéndez y Pelayo había dejado escrito, y hasta se hacía sospechosa -al menos en algunos claustrostoda interpretación que no trajera la consabida cita del erudito. Los tiempos cambiaron, y puede presumirse que los estudiosos y estudiantes están ahora con don Ramón Menéndez Pidal.

Queda, lamentablemente, un vastísimo sector de la literatura española que no ha sido enfocado por este último crítico, principalisimamente, la literatura contemporánea. Azorín es ante todo, un recreador en critica, y por ello en sus notas y juicios hay una mitad propia y otra del criticado. Sus artículos valen tanto como ensayos originales, es decir, como nuevas obras. Y en igual medida en que prima este criterio judiciario, sus artículos se apartan de la severidad y rigor científicos. La crítica de Guillermo de Torre, en cambio, es científica sin dejar de ser ella misma estéticamente bella. Y sobre todo, es actual, y mejor, actualista.

El autor de Las metamorfosis de

Proteo es buen español, sin ser por eso un españolista a ultranza. Queremos decir que la perspectiva hispánica de su amor no lo ha cegado para la visión de las luces foráneas. Sus libros muestran la universalidad de sus amores y acaso por esto mismo, su labor en la Argentina haya encontrado tanto eco y tanta acogida. Guillermo de Torre es una voz española en nuestro país, un nuncio de la cultura de su tierra, pero tanto como español es europeo, y tanto como antiguo, moderno. Los argentinos parecemos estar un poco molestos

de exclusivismos culturales, y sor varios los paternalismos artísticos que hemos rechazado, entre ellos el hispánico, si bajo este rótulo se pretende designar una trayectoria excluyente y unilateral en nuestro porvenir estético. En varias herencias hemos participado y varias deudas tenemos. Guillermo de Torre nos ha traído un mensaje español, no hispanizante, actualizador, no arcaizante, y por ello su palabra ha encontrado aquí el calor y la emoción que en otra parte, más obligada que nosotros, se le ha querido escamotear.

CANTICO EN LA HOGUERA, por Carl Zuckmayer. Trad. J. Rovira Armengol, Editorial Losange, Buenos Aires, 1956, 110 págs.

E N la Nochebuena del año 43, hacia el fin de la guerra, un grupo de patriotas franceses murió quemado en el incendio del castillo de Haud-Chaumond, al que prendió fuego una patrulla de ocupación alemana, por delación de un traidor francés a sueldo. Con este tema tomado de una crónica periodística, el gran dramaturgo alemán ha traído a la escena la tragedia de la traición, en su más alto grado mundano.

Apartadas las peripecias impuestas por las reglas de la dramaturgia en el desarrollo de la acción, y la localización histórica del suceso, queda como definitiva la motivación psicológica del crimen de Louis Creveaux, que presta su alma y su obra al asesinato en masa de sus compa-

triotas, activos miembros de la Resistencia francesa durante el período de ocupación germana. En la hoguera del castillo, perece un sacerdote, Francis, que inspira a los mártires, en el momento de las decisiones últimas, el perdón de los victimarios, por amor de Dios y sublima el acto patriótico en acto religioso; Blanche, una joven francesa, que lleva en su vientre el fruto del amor del propio delator; Francine, hermana del sacerdote, que es unida en matrimonio, al filo de la muerte, con su amado Marcel, lo mismo que Silvester, radiotelegrafista del grupo alemán, que enterado del asalto, escapa para morir junto con su novia Sylvaine; Michelle, hija del jefe de la guardia móvil francesa del lugar, y otros patriotas unidos entre si por

la amistad y el servicio de una causa común.

El planteo del drama supera la finalidad simplemente cívica y patriótica, y se adentra en la psicología profunda de los personajes, que actúan por móviles nacionalistas, religiosos y humanos, según la concepción que cada uno de ellos tiene del mundo en que se vive. De una y otra parte, alemanes y franceses, los buenos luchan contra los malos, en la medida que lo permiten los acontecimientos, para evitar sacrificios y maldades inútiles. Sprenger, jefe policial del grupo de ocupación, actúa por principios egoístas y deshumanizados, convencido de que la ley de la vida es pegar y pegar, hasta que den los pulmones, porque la vida y la muerte son igualmente dignas de desprecio y de odio. Representa el mal gratuito, sin razón, porque supone que se debe escupir sobre la vida humana. Louis Creveaux, el traidor francés, simboliza la ausencia total de ideales, y en última instancia, el desprecio por toda aspiración a un mundo mejor y al amor al ser humano.

La historia de este traidor no supera, en cuanto realización teatral, a Le Traîte de Lenormand, y fuera de parangones temáticos, no llega a la altura poética o dramática de muchas obras contemporáneas. Hay un tono constante de interés, parejo y mantenido, que sin embargo no logra conquistar totalmente la emoción del lector y -- presumimos -- tampo- no os améis demasiado, co la del público.

La nobleza espiritual de la obra, la redime, eso sí, de algunas imperfecciones, y en este orden de méritos, lo más notable es la finalidad purificadora que se desprende de ella. Simultáneamente con los cuadros en que intervienen personajes reales, se insinúan en las escenas o juegan en escenas interpoladas, una serie de personajes simbólicos, el Padre Viento, La Madre Escarcha, El Hermano Niebla y dos Angeles, que encarnan el simbolismo profundo del drama. La tesis de Zuckmayer es de redención final, con lo que Cántico en la hoguera deja de ser una crónica dramatizada de la última guerra para convertirse en una obra de literatura catártica, cuya tesis podemos sintetizar en este enunciado: El mundo es culpable de todas las impiedades y sacrificios que cometen los mortales. Unamos los mortales todo lo que el tiempo desune y no dejemos desatar el mal, que luego nos seguirá implacable. Entretanto, alabemos, ensalcemos y glorifiquemos al Señor eternamente, pues es amable y su bondad dura eternamente.

Los dos ángeles que abren con un cuadro simbólico el primer acto, quitan las esposas y las rejas de Louis Creveaux, el traidor, pronunciando su categórica sentencia:

"...el mal os habrá sucedido a vosotros

y es obra vuestra. y si esta obra es buena, y si es mala, no digáis:

fué obra de otros. No digáis: fué obra de otro pueblo. No digáis [jamás:

fué el enemigo. Decid siempre: fui yo, un hombre con su nombre, que nace una sola vez, que ha nacido

para morir, pero que vive para sobrevivir a la muerte.

EL ASALTO, por Enrique Silberstein, Ediciones La Reja, Buenos Aires, 1956, 145 páginas.

To hace muchos años, unos desconocidos asaltaron una sucursal bancaria instalada en el barrio de Flores de esta ciudad, y se levantaron con la bonita suma de dos millones de pesos argentinos. La opinión pública tuvo durante una quincena comidilla para las conversaciones y conjeturas de la calle. La prensa lanzó con bombos y platillos la noticia y se solazó periodisticamente con los pormenores del hecho. La pareja de asaltantes, de distinguidos modales y desusada cortesía, no había maltratado a ninguno de los empleados, que fueron maniatados y respetados en todos sus derechos humanos. Hasta llegaron los delincuentes a aflojar el alambre que ataba las muñecas de uno de los empleados, porque se había quejado de la molestia que le causaba. Un porteño de la calle, anónimo comentarista del hecho, acotaba a propósito del asalto, con solemne filosofía: Ojalá no los encuentren. Se han portado correctamente y no han hecho mal a nadie. El Banco es rico y ellos, seguramente pobres. Los autores del delito, si no falla nuestra memoria, no lograron ser aprehendidos. A no causan impresión distinta: un

Un hecho similar se desarrolla ahora en la novela de Silberstein, con la diferencia de que aquí los millones robados se esfuman en cenizas al quemarse el vehículo en que huyen los autores del robo. Pero queremos entender que la trama del hecho en sí no ha sido el intento esencial del autor, sino más bien la descripción psicológica de ciertos tipos anímicos de nuestro Buenos Aires, o acaso, un matiz de algunas almas porteñas.

Silberstein presenta los detalles de la preparación y consumación de un asalto, con un tono de sano humorismo, que pone al lector de parte de los asaltantes, quizás porque el atraco ha sido realizado con una total irresponsabilidad de conciencia, una vaciedad de contenido tan rotunda, que no permite atribuir a los responsables una intención malvada, detestable, ruin. Son asaltantes simpáticos, bondadosos, que roban con la misma disposición de ánimo que los niños el dulce de la alacena. En el pequeño mundo de los maleantes, se intercalan otros pintorescos personajes de la urbe, cuyas actitudes

cantor de tangos que se convence de su carácter mitológico popular y acciona con una suficiencia de genio irrisoria; un agente de policía que confraterniza con los delincuentes y se lamenta de la pérdida del fruto del asalto, porque con ella ha perdido también la comisión que pensaba obtener por su silencio; un boxeador de pujos no menos fanfarrones que el cantor, y una secuela paradigmática de mujeres de la carrera y demás personajes de la calle porteña.

Por supuesto que El asalto -ni esta nota bibliográfica- no es una apología del delito, ni mucho menos una censura catónica de nadie. Es

una novela risueña, amable, dadivosa, con mucho de humor y algo de sátira. Si le buscáramos una parentela literaria en las letras argentinas, sería muy difícil encontrarla, por la novedad del tono. Quizás lo más ajustado sería calificarla de divertimento literario, al modo de algunas obras europeas contemporáneas, con insinuaciones de chestertonianas.

El asalto pide la relectura de aquel famoso hombre que está solo y espera, de Corrientes y Esmeralda, con que Scalabrini Ortiz denunció algunos matices del alma porteña. Y además, trae el inexorable recuerdo de aquel otro hombre de la calle del que hablábamos al comienzo.

EL GRAN TIRANO Y EL JUICIO, por Werner Bergengruen. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1956, 262 páginas.

IN un imaginario estado rena-L centista, el Gran Tirano, príncipe del lugar, asesina por un acto de conciencia principesca a Fra Agostino. Mantiene en secreto su delito y ordena que se realice la investigación del hecho, al jefe de su guardia personal, Massimo Nespoli. Por el mismo tiempo, fallece en la ciudad un antiguo y venerado noble, Pandolfo Confini, sobre quien recaen las acusaciones por causa de una fraguada confesión escrita, encontrada en su lecho de muerte. Como las leyes de la ciudad prohiben dar sepultura cristiana al cadáver de un presunto criminal y los bienes del

difunto deben ser confiscados si se comprueba judicialmente el delito, comienza en torno del juicio una ola de mentiras, intereses, acusaciones, cohechos, falsas declaraciones, amcnazas, sobornos y un sinnúmero de maldades

Participan a su manera y según el interés que los mueve en el proceso, gran parte de los habitantes de la ciudad de Cassano: Massimo Nespoli, que teme perder su crédito de funcionario diligente y eficaz; Monna Vittoria, esposa del difunto Confini, y amante secreta al mismo tiempo del tal Nespoli, que no desea perder los bienes de la familia ni-

tampoco perjudicar a su amigo de alcoba; Monna Maffalda, anciana hermana del difunto, que vela por la honra de la familia y el buen nombre tradicional; Diomede, hijo del presunto culpable, dispuesto a cualquier intriga por salvar los bienes patrimoniales de la familia al mismo tiempo que la infamia delictuosa imputada a su padre; Cabeza de Rábano, sucio anticuario del lugar y experto conocedor de manuscritos y escrituras, que lo mismo ha falsificado la primitiva declaración que está dispuesto a testificar su inautenticidad, según el monto de la paga; don Luca, párroco del Santo Sepulcro; la Gallinita, una jovencita perdida del oficio, que se presta a cambio de monedas a declarar que en la noche del asesinato el señor Confini ha estado con ella, y a cambio de otras más, a decir que no.

La ola de maldades y miserias provoca la justa indignación de un oscuro tintorero, Sperone, que se confiesa autor del crimen para detener el torrente de pecados desatado, en el que poco a poco se ha complicado toda la ciudad. El Gran Tirano, juez de la causa, reúne en una gran audiencia final a todos los testigos y actores y se declara autor personal del crimen. Justifica en altas razones de estado el delito, y confiesa haberse servido del hecho consumado para poner a prueba la capacidad de mal de sus súbditos. Todos han sido tentados por el mal, todos han caído en él, incluso el místico y sala tentación de ganar el cielo por el sacrificio propio, que es en definitiva un camino más corto y expeditivo que el de la cotidiana paciencia, resignación y sufrimiento. El Gran Tirano, a su vez, es acusado de haber caído en la tentación de guerer parecerse a Dios y actuar sin necesidad, jugando insensatamente con la falibilidad humana.

En el fondo de la obra, subyace en general, el problema teológico del bien y del mal, y en especial, el de la tentación de la criatura humana. El Gran Tirano ha partido de un supuesto real y efectivo en la historia humana, el del error y el vicio en la conducta del hombre, para lo cual existen una interpretación teológica -Satanás en permanente asechanza sobre las criaturas divinas- y una interpretación historicista, la imperfección del ser histórico, que oscila en constante lucha dentro de sí mismo, entre lo bueno y malo. Bergengruen ha impostado su novela en el sustrato teológico, sin quitar la posibilidad de su lectura desde un ángulo puramente humano. Todos somos pasibles de la tentación y todos podemos caer en el pecado -o en el mal-. Esto no es ninguna novedad ni para el estudioso de las religiones. ni para el lector de la historia ni para el analfabeto. La perfección absoluta no es atributo de ningún ser creado, pero tampoco, y por esta misma razón, el hombre es despreciable, sino digno de nuestro respecrificado Sperone, que ha cedido a to -aun en sus debilidades-, de

nuestra comprensión y, por sobre todo, de nuestro amor, que es el más seguro recurso para la ayuda del prójimo y de nosotros mismos.

El tema sustancial que ha tratado el gran escritor de lengua alemana lo coloca en el meritorio plano de los optimistas realistas. Frente al espectáculo del mal, los hombres se clasifican en pesimistas y optimistas. El mundo es una eterna polémica entre obras buenas y obras malas. Pero no todas las malas son malintencionadas, como tampoco todas las buenas son bienintencionadas. Se puede hacer el mal por error, inconscientemente, como también se puede hacer el bien por vanidad, envidia, resentimiento u otra causa subalterna. Entonces, ni el bien es tan bueno, ni el mal tan malo. Estas son cosas del hombre, y hay que estar presto para comprenderlas, y perdonarlas.

Puede levantar no más la mano quien no haya sentido alguna vez la tentación del mal, y las dos, quien no lo haya cometido alguna vez. El Gran Tirano sabía mucho de esto, y usó de su fuerza, impunidad y malicia, para darse el infame placer de poner a sus súbditos en situación de caer en el mal. Con este diabólico plan, el más culpable de todos los actores de la novela es, indudablemente, el príncipe de la ciudad. En un plano cívico, el Gran Tirano simboliza la prepotencia del poderoso que pone a los súbditos, más débiles que él pues carecen de poder, en la necesidad de cometer el mal. Alguna más que en esa je.

vez hemos escuchado una contundente apreciación sobre las tiranías, de tono semejante: La tirania, nos decía nuestro interlocutor, pone desgraciadamente al pueblo en situación de mostrar todos los vicios de que es capaz. No en balde es el tirano más miserable que el último de sus súbditos. La fuerza y la violencia, de por sí tan injustificables, son mucho peores cuando se ejercitan para inspirar el mal antes que el bien.

La virtud no es necesariamente heroísmo o martirio. Hay una escala de exigencias diferentes para ser bueno, que para ser héroe o mártir. Héroes y mártires, los hay pocos en cualquier época. Esta comprobación permite inferir sin gran alarde silogístico, que los buenos podrán actuar mal cuando para el ejercicio del bien se requiera la calidad de héroe y de mártir. La consecuencia última de todo esto, es que en una situación difícil, los malos, más los buenos que no tienen la suficiente fuerza para afrontar las consecuencias del bien que desearían obrar, forman una frondosa mayoría.

Werner Bergengruen nos deja una piadosa y magistral enseñanza en su novela. No debe el hombre desesperar ante el espectáculo de la imperfección humana, sino por el contrario, sacar de el la sublime inferencia de que la única perfección humana consiste en saber comprender la imperfección del prójimo, pues en nada ha de consistir nuestra perfección

El difunto Pandolfo Confini fué enterrado en santa paz el día siguiente del juicio, y con la inhumación y el perdón final de todos, volvió a

renacer en la ciudad de Cassano la tranquilidad. Más que el entirro de tranquilidad. Más que el entierro de la imperfección casanense.

ORACULOS NACIONALES, por Arturo Capdevila, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956, 147 páginas.

A NTES que otra cosa, Capdevila A será en las letras argentinas un paradigma de estilo. Y además, un buen amigo de todas las cosas interesantes y nobles.

La variada y monumental bibliografía de este autor comprende temas y géneros para las más disímiles preferencias y resiste a cualquier clasificación simplista y aun simplificadora. Los Oráculos Nacionales que acaban de salir de las prensas, son piezas escritas originariamente para ser leídas en público. Este hecho inicial explica en parte el ritmo oral de la prosa, de matiz típicamente oratorio, así como la aparente falta de relación entre los capítulos, cada uno de los cuales responde a motivos circunstanciales y de efemérides.

La preocupación patriótica y civilista en Capdevila no es insólita en él. Su larga vocación de patria está testificada por libros ya antiguos, salidos de su pluma, de manera que estos oráculos de ahora no han de sorprender a los lectores. El sentido de vaticinio que envuelven las palabras del título, se justifica porque Capdevila ve en los hechos, personas y cosas de la patria que analiza, un mensaje v presagio para el porvenir. Sacarlos a la luz, después de hondas meditaciones, publicarlos, desplegarlos y defenderlos, es la finalidad loable del autor. Al fin de la introducción de este libro, Capdevila escribe al pasar, acaso el mayor de todos sus mensajes, el cual dice así: La Patria con todos. Roguemos porque sea cierta, firme y duradera la inversa: Todos con la Patria.

NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO, por Rafael Alberti, Editorial Losange, Buenos Aires, 1956, 78 páginas.

T 7 NA breve pieza dramática, de un acto y un prólogo, es la más reciente obra del ilustre escritor español residente entre nosotros. En el vigésimo aniversario de un histórico acontecimiento de su patria, el costados. Un mundo de seres reales,

poeta dedica esta pieza a los defensores de su Madrid.

No será anodino decir que esta nueva obra de Alberti es, principalísimamente, hispánica por todos sus pictóricos e imaginarios se mueve en el escenario, con la pasión, el lenguaje, el gesto y el estilo español. Con ser tan moderna y contemporánea como es la obra, destila un aire típico del país peninsular. La interpolación de lo real y lo imaginario, lo histórico y lo mitológico, lo clásico y lo contemporáneo, hacen del drama una verdadera fantasmagoría simbólica, que no sin lógica el auter ha denominado aguafuerte.

Nada se parece más a Goya, en lo literario, que esta teatralización de Alberti. Larga tendría que ser la nota que pretendiera explicar al lector esta novedad. Baste, con respeto, citar la rara simbiosis de las personas dramáticas, para tener una sumaria impresión de lo que hay aden-

tro del drama: un manco, un fusilado, una maja, un descabezado, un torero, entre otros, tomados del mundo pictórico de Goya; al lado de la Venus, el Adonis y Marte de Ticiano; el rey y un enano de Velázquez, y otros seres de Fra Angélico, y un retablo anónimo de Arguis. Del mundo actual, dos milicianos de la guerra civil española.

Si este contraste sorprendente se lleva a los planos idiomático, técnico y del pensamiento, puede quedar en principio presentada la Noche de guerra en el Museo del Prado. La calidad artística puede inferirla quienquiera de esta aseveración de los editores: "aceptada por Berthold Brecht para su teatro de Berlín".

CARLOS ALBERTO LOPRETE

PAÑO VERDE, por Roger Plá, Editorial Ambar, 1956.

s esta una narración simple, una historia de arrabal y de delito. Sus personajes se hallan descriptos en su elementalidad esencial: Miguel Acuña es un auténtico compadrito, que no cita a Protágoras, como los de Borges. Cuando piensa en sus "asuntos" juega solo al billar -de ahí el título de la obra- lo que parece más plausible que estudiar la cuádruple raíz de la razón suficiente. Su arrabalerismo ha dejado el cuchillo; conserva la previa aceptación del destino, del "dharma" individual, que está en la raíz de lo porteño, y es de origen oriental, como lo anticipó Sarmiento y lo debe

haber dicho, con tono apocalíptico, Martínez Estrada. ¿Cabe relatar la anécdota, los incidentes de café, el asalto cinematográfico a la joyería?

"Paño Verde" es tan sencillo en su estructura y su ritmo que parece, a veces, un guión cinematográfico, sin su típico balbuceo. Lo directo de su lenguaje y la absoluta necesidad de sus imágenes no nos permite aludir a Joyce ni a Virginia Woolf y pasar así por un comentador avisado. En su brevedad, ha sabido caracterizar personajes típicos, con ese localismo un poco nostálgico que es el que mejor produce la literatura

de ficción. Convendrá tener presente sus aciertos psicológicos y de ambiente al abordar temas similares, para no caer en el falso problematismo de los arrabales metafísicos de Borges. Mil perdones, lectores, por esta insistencia, que es, sobre todo, ilustrativa.

MI PROPIA HORCA, por Juan Manuel Villarreal, Editorial Kraft, Buenos Aires, 1956.

77 ILLARREAL no necesita usar las técnicas más modernas de la novela para hacernos llegar una narración limpia, llena de sugestiones v de señales. Se trata de un relato efectuado en primera persona por una mujer que llega al matrimonio, como muchas, a través de su esperanzada fuga de un contorno familiar que le resulta inaguantable. En realidad, le resulta así sobre todo cuando descubre que su madre no es aquella a quien trataba como tal, sino otra mujer a quien no conoció. Poco a poco, se va dando cuenta de que no ha hecho más que cambiar una banalidad por otra y al desengaño del mito romántico sucede una hostilidad sorda hacia su marido; un odio oculto, por que no tiene razones aparentes ni justificatorias. Narra, entonces, nimios ultrajes, que a nadie puede contar sino es a su diaric. Ouizá sea el único error de esta novela, desde el punto de vista de su estructura, el de que su protagonista necesite decir que escribe un diario, mejor dicho, que el autor crea necesario que lo escriba. Las circunstancias vitales de la novela hacen poco verosimil que esta mujer, con una casa grande, en el campo, con chicos que atender, no sólo tenga tranquilidad para escribir un diario, sino posibilidades de ocultarlo, como si fuera una colegiala urbana y dueña de cierta holganza.

Esta novela es el testimonio de un alma acongojada, perseguida, que trata de salvar el núcleo central de su dignidad femenina y de su personalidad y que se ve llevada a la menuda intriga, a la conspiración privada contra su marido, a la injusticia de su hostilidad. ¿Por qué no hacer de Germana una hermana literaria de esos personajes de Julien Green que parecen vivir para pensar su vida y para transmitir la angustia de lo inalcanzable, de lo inconfesado, de lo que no fué? Villarreal no lo consigue cabalmente porque se esfuerza en el realismo; a veces parece que temiera que el lector se aburra de las introspecciones y recurre a sucesos, las más de las veces dramáticos: la seducción de una joven alumna de Germana, la sospechada y no verificada unión ilícita de su amiga con su marido, la muerte de aquella a quien llama "madre", la enfermedad de un hijo, etcétera. No es que estos sucesos sean incoherentes con la trama general, pero no aportan mayores datos a un retrato psicológico que alcanza, en muchas partes, una gran profundidad. Como cuando, al descubrir que la que tenía por tal no era su madre, construye una leyenda romántica sobre su posible progenitora. Ex estudiante de filosofía y letras, juzga que el destino le ha jugado una mala pasada al hacerla vivir en el campo, con su marido. Odia al campo y empieza a odiar a su marido, en quien ya no ve ninguno de aquellos relieves que la ayudaron a forjar su mito de salvación.

El relato no termina cabalmente, es propio de su esencia novelística que sea una posibilidad de continuación vital. En esto, Villarreal es acertadamente realista. Quizás en su última parte se suceden con cierta premeditación literaria, como nos hemos atrevido a insinuar, hechos destinados a suscitar la concentrada atención del lector. Pero de toda la narración fluye una evidente sinceridad, una expresiva situación vital. La narración se realiza de acuer-

clasicistas, no tanto por el lenguaje sino por la técnica utilizada. Esto no es un defecto, parece más bien una modestia de quien ha podido transferir la criatura imaginada a una criatura literaria que vive y que se mueve en un contorno de angustia, de indecisión y de ineludible soledad. El acierto de "Mi propia horca" consiste en el tono sostenidamente subjetivo del relato y, sobre todo, en la fineza de la descripción psicológica, que escapa a la propia mecánica de la anécdota. Son también innegables los aciertos que realiza Villareal al aludir a la vida rural y a las costumbres de la campaña en la provincia de Buenos Aires. Esta novela no ha de defraudar a quienes buscan en este género literario, sobre todo, un aporte a la comprensión de los problemas psicológicos que suscita la convivencia humana.

do a cánones literarios demasiado

EDUARDO DESSEIN

TESTIMONIO DE LA NOVELA ARGENTINA, por Juan Carlos Ghiano. Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1956, 187 páginas.

R EDUCIDA a fechas, a un cúmulo de datos, recluída en fríos cuadros especulativos, la mayoría de la historia crítica de nuestra incipiente literatura nacional se nos ha aparecido como una divinidad extativa e indiferente, a la que ha sido sacrificada nuestra pobre pero entrañable realidad. Obras y autores se nos aparecen fría y doctrinalmen-

te colocados en esquemas que uno no tiene deseos de revisar para verificar su exactitud, contentándose con atribuírles la consideración aburrida que despiertan en los alumnos de los colegios secundarios.

Considerar nuevamente toda nuestra literatura desde un ángulo polémico, poniendo en juicio todos los juicios, todas las loas y los insultos que han merecido quienes se asientan en el bronce fugaz de la nombradía, parecería la posición más aconsejable. Desdichadamente los frutos del llamado revisionismo literario, al igual del histórico, aparecen teñidos con una generalidad desconsoladora por sentimientos ajenos a la crítica literaria.

Estos antecedentes, aunque someros no por eso menos concluyentes, me parecen indicar la necesidad de una crítica viva, asentada en íntimas conexiones entre el autor y la realidad circundante. Juan Carlos Ghiano ha emprendido esta labor desde hace algunos años, y su "Testimonio de la novela argentina" muestra la eficiencia de este método de manera concluyente. Debajo de todo el andamiaje perfectamente montado de la critica moderna, Ghiano se lanza a bucear en el fondo original de la sociedad, del momento espiritual que da origen a nuestras grandes obras. Señala las relaciones de nuestra novelística con las grandes líneas de la estética europea contemporánea en el momento de su creación; indica luego las relaciones intimas entre los grandes personajes de nuestra ficción y la vida argentina del momento en que están situados; historiando por fin los aciertos y los fracasos del género gauchesco cierra el volumen con estudios sobre la narrativa de Güiraldes, Payró y Arlt. Todo esto en cuanto al aspecto exterior del libro. En cuanto al aspecto interior, a la posición adoptada por Ghiano, debe señalarse que a pesar de todo lo más importante no es la manera de considerar toda nuestra novelística en concomitancia con la realidad histórica o sociológica que le diera origen, sino esa peculiar manera de entender nuestra literatura como algo dinámico, como una proyección constante del ser nacional, siempre presente y siempre feraz. Arrancada de sus esquemas tradicionales, la novelística se nos aparece como clave de nuestra realidad v vuelve a interesarnos por caminos distintos a los que estamos acostumbrados, advirtiéndonos de manera clara que la literatura no es un juego de ociosos, -y aunque lo fuerasino una altísima actividad donde se testimonian y esclarecen todos los avatares que sufren los pueblos que forman la estirpe humana.

O. Del C.

ESTÉTICA DE LA RAZÓN VITAL, por José Ortega y Gasset. Ordenado y prologado por José Edmundo Clemente, Ediciones La Reja, Buenos Aires, 158 páginas.

A las once y veinte minutos del día 18 de octubre de 1955" muere en Madrid en "una mañana de sol frío", la figura más inquieta,

el cerebro más acometedor en el campo filosófico que poseyó el orbe hispánico en lo que va del siglo. A un año de su muerte, y apenas trans-

curridos los aletazos que la crítica ora punitiva, ora encomiástica derramó sobre su persona y su obra, queda aún vibrando como una flecha de astil quemante la pregunta que toda muerte trae consigo: "Y ahora, ¿qué?" Sí; y ahora, ¿qué? Con estas voces, con estas tres palabras, disparadas al tiempo y al entorno -dos preocupaciones que abrasaron el espíritu orteguiano-, el curioso que se acerca a los trabajos que desarrolló Ortega, encuentra, en un balance objetivo, que su inquietud intelectual volcóse, desafinando el rigor de la ciencia filosófica, en temas filosóficos, en interrogantes que atestiguan el acucio eterno del ente.

Desde que en Meditaciones del Quijote, publicado en 1914, lanzara la fórmula si no nueva, sí preñada de estilo, de su "Yo soy yo y mi circunstancia" - adelantándose, como lo señala Julián Marías, catorce años a Sein und Zeit de Heidegger-, la "proposición favorita de Ortega, mejor dicho, su menester filosófico, acuñóse en torno al tema del hombre en sus más decantadas variaciones, como una frase musical repetida en una "suite", donde la indagación del que interroga se adosa, se superpone, se confunde con la agonía, con el regusto de la respuesta largamente dilatada y premiosa del cuestionado.

No asentaremos que Ortega y Gasset sea un filósofo. Mente filosófica, sí. Sus Obras completas congregan estudios que tocan las lúcidas alternativas de la curiosidad puesta

a un nivel de alta presión, pero sin estrictez, sin esa metodología que puede hallarse, por ejemplo, en Kant y en Hegel. La filosofía fué para Ortega el instrumento que le permitió captar del mundo lo más característico de éste, aquello que se le ofrecía como de más esencial: su sustancia, su médula viva. Nunca le interesó a Ortega la frase abstracta, sino la calidad carnosa, la metáfora potenciada por datos concretos; e incluso, la relatividad del tiempo, en el que se gestó su labor creadora, es perenne vía en continuo hacerse, por donde incurre la cuestión capital de la vida y la muerte, la estrangulación y la trascendencia, la historicidad y la búsqueda suprema.

Nadie puso más urgencia que él en ser un anti-riguroso de la filcsofía. Quizá nadie -excepte Unamuno- estuvo más provisto de anteuas para asir la angustia, el concepto críptico del universo, la contemporaneidad de la hora. Mas, como buen español, estaba muy próximo de la piel incurable de su querida España, para sentir desapasionadamente la teoría. Porque toda filosofía puede ser sólo amor, mientras no se convierte en praxis. Cuando se transforma en esto, es amargura, resquebrajamiento. La corteza del amor es factor unitivo. El mundo es una armonia y el hombre lo que se umeve dentro de la Cosa. Pero cuando el hombre siente la grieta, entonces la filosofía ya no es el conjunto redondo y manejable, sino una materia de bordes punzantes y arrebatada

por el desastre, en donde se pierde al azar el alma, acaso para recuperarse unas pocas veces. Sólo un alma vigorosa, templada, cual la de Ortega, pudo —merced a su rigor anti-filosófico— dominar la furia y, con la herramienta del amor, comprender lo circundante — la circunstancia — y "entenderse" — al calarse en el yo.

Por eso, su obra está surcada de reflexiones en las que su patria es laboriosamente "cazada", más con el merecimiento de una interdependencia mundial. Por eso, también, su obra, saciada en lo filosófico, es la negación de una verdadera filosofía. El mismo, en sus últimos años, lamentábase de no haber dado cima a un esfuerzo orgánico, incorruptible a la erosión temporal. ¿Qué podía habernos dicho en su tratado de filosofía Aurora de la razón histórica. La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva? ¿Qué en Epilogo a..., o en El origen de la filosofía, etc? Ortega y Gasset era demasiado deslumbrador en un cosmos deslumbrado, para abstraerse siguiendo las coordenadas exactas de un devenir infinito. Le mortificaba la finitud, el saberse hombre en un tiempo dado e incluído en una coetaneidad "buscada", conseguida.

En América, la influencia de Ortega ha sido notoria, aunque sin llegar en esta pasada década a acentuar su curva ascendente. Más bien, luego de mantenerse en un plano la poesía, la crítica literaria, el teatra de Ortega. La novela, la poesía, la crítica literaria, el teatra de Ortega.

equidistante, ha tendido o tiende a decrecer. Empero, la aparición de algún libro suyo, o el artículo dedicado a analizar su obra ha provocado interés.

Es lo que ha sucedido con el volumen recientemente editado en prensas argentinas, puesto sobre la marcha de una comprensión más intima del fenómeno estético en Ortega y que bajo el título de Ortega y Gasset. Estética de la razón vital, nos ha entregado, inteligentemente prologado y serenamente ordenado, José Edmundo Clemente.

En el estudio que precede a esta selección se trazan líneas para una mejor valoración de las justificaciones estéticas orteguianas, se confrontan sus libros fundamentales y sus temas básicos, desbrozando caminos, elucidando. El perfecto equilibrio de este prólogo de José E. Clemente es, sin duda, fruto del crecido amor y la paciente lectura de la estela del maestro español. Sin hacer concesiones excesivas a la veneración que alberga por Ortega, el seleccionador ha levantado un bello pórtico para quien se adentra en las simpatías estéticas del autor de El tema de nuestro tiempo. Como crítico eminente justiprecia Clemente a Ortega, dándonos renovadas pruebas de ello el volumen que comentamos. El lector podrá seguir un itinerario límpido a través de los siete apartados en los que Clemente divide la labor estética de Ortega. La novela, tro, la música, la pintura y, por último, las ideas estéticas propiamente dichas son los segmentos en que ha clasificado Clemente —sin que estos mirajes particulares resten unidad al conjunto— las teorías de rango artístico o convergentes hacia este punto, no visibles "en la bibliogra-

fía de Ortega como volumen independiente..." Ortega y Gasset. Estética de la razón vital nos depara, gracias a la severidad explicativa y ordenadora de José E. Clemente, un Ortega fresco, vigoroso, lozane. Diríamos, más nuestro y accesible que nunca.

LA CARNE Y LA SANGRE, por François Mauriac. Trad. Agnes y Edgar Ruffo. Ediciones La Reja, Buenos Aires, 184 páginas.

La carne y la sangre (La chair et le sang) fué publicada por primera vez por Flammarion en 1920. Es, por consiguiente, anterior a Le baiser au lépreux (Grasset, 1922), que daria a Mauriac las pesadas llaves de la fama. Es, igualmente, anticipo de esas obras maestras que son Thérèse Desqueyroux (1927), Le noeud de vipères (1932), Les chemins de la mer (1939), La Pharisienne (1941) y Le sagouin (1951).

François Mauriac es el novelista de la clase burguesa, el relator minucioso e implacable de la provincia, el católico que escribe una Vie de Jésus (1936) apartándose de cánones y ortodoxias. No hay en sus novelas pasión que no ascienda a un primer plano, ni vicio que no delate con mirada insobornable, ni amor que no sumerja en la desazón y en la desesperanza más negra. La provincia —que es como sugerir, nuestros pueblos de campaña, que aún aguardan a quienes sepan desentrañar sus desvelos, sus arrebatos, la

sordidez de sus horas muertas, en las que se mecen sueños culpables. apenas sofocados por el color de un vestido o el chisme de la plaza, o el clavo caliente pero obsesivamente metido en la conciencia de Buenos Aires, con su vientre de Moloch tiene en la novelística de Mauriac una jerarquía inusitada. Sus seres están atados a la tierra, se nutren de ella, muerden las monedas de la renta, expían los ataques de la avaricia y el amor, mientras el tiempo gravita sobre ellos en una consumación moribunda. Sus mujeres se agostan arrastradas por un frenesí. por una constancia impía; sus bocas sonríen penosamente, el cariño las ronda y las deja sin piedad, sin satisfacerlas. Cuando se alejan, rumbo a la gran ciudad, dejan tras si una cauda miserable, amarga. Es el humo pesado de los cuartos cerrados, con olor a sueño, un lecho en el que un cuerpo se estira con fruición enferma, mas sin querer morir, y donde el rencor va alimentando las jornadas nauseabundas, hasta que éstas estallan, convocando el drama. Sus hombres viven en el conocimiento del mal, sin poder desasirse de sus zarpas, invocando a un Dios inmisericorde, vengativo, que en ocasiones deja escurrir de sus labios un trueno de luz, acometiendo con su estridencia el corazón insomne del pecador.

No en vano Mauriac ha sido asiduo lector de Baudelaire, de Rimbaud, de quienes ha recogido la inspiración, la destrucción metódica; no estérilmente reverencia a Racine -los límites impuestos a la creación- y a Chateaubriand. Y alumno discolo de Balzac, en quien ha bebido las aspiraciones frustráneas, no aquellas que se empenachan de orgullo ligero a pesar de sí mismas; y, sobre todo, diapasón cristalino de ese inmenso venero que es Blas Pascal, el gran réprobo, el buscapiés de lo finitamente desnudo y proclive a una enseñanza de rebeldía milagrosa, sórdida, consecuente e imperial.

La carne y la sangre es una novela defectuosa. Está llena de titubeos. Hay imágenes románticas. El desenlace se prevé al volver las primeras veinte páginas. Pero es una novela de Mauriac. Quien lo conozca, lo encontrará dando sus iniciales pasos, en una suerte de balbuceo que, de pronto, se quiebra para ceder sitio a una frase típicamente mauriaciana. El protagonista simula ser Claude Favereau, joven seminarista a quien recobra la vida mundana,

pero el verdadero es Edward, que brota de las manos de Mauriac ungido con las aguas de Huysmans. Y como mostrará luego en sus cuadros más ceñidos y maduros, ya se advierte aquí la introspección que cada criatura hace de su alma, esa caza mayor de la propia conciencia, procurando avasallar obstáculos, en un hambre devoradora de autopresencia. Es lo que empina a Edward a lo largo de la novela, invocando "el conocimiento exacto de sí", los "fondos trágicamente revelados"; es la tónica que imprime Claude a sus amores con May, o Edith respecto de Edward. También aquí aparece ese dibujo seco, responsable, de seres infames, como la escena en que Edward observa desde atrás a Edith, quien poco después se convertirá en su amante. "Pensó que antes de cinco años tendría en la parte inferior de las mejillas y bajo el mentón las carnes colgantes de las mujeres viejas; sus muñecas ajadas debían de tener ya las venas marcadas y no era por nada que ocultaba sus sienes..." Esto discurre Edward mientras se enamora.

La carne y la sangre es el principio de una rica promesa en el arduo camino del arte. Mauriac ensaya aquí la temática que, posteriormente, tanta gloria le ha dado: las ambiciones frustradas, la avaricia, el círculo embrutecedor de los fundos rurales, la estrechez de un clericalismo empobrecedor, el deseo de partir, el sortilegio de la pasión enaltecedora, una fe recóndita, en-

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

tusiasta, todo ello bajo una bóveda de fuego, ante la que el espíritu del hombre se siente sobrecogido.

Inteligencia noble y alerta, vigía de rencores abismales y peregrino aliento de Dios, Mauriac es en La carne y la sangre el novelista que prueba por primera vez el temple de un arte que no hubiera sido rehusado por el mismo Dostoiewsky.

EL PREDICADOR VIAJERO, por Erskine Caldwell. Trad. Jorge Balza. Ediciones La Reja, Buenos Aires, 164 páginas.

XPRESIÓN de un área en la que lo subjetivo brindase en su faz más primitiva, la referencia creacional de Erskine Caldwell afirmase en el torrente ancestral que configura al hombre, dándonos del mismo una imagen aberrante, eximida de cuanto es equilibrio y respeto por lo humano. Sus personajes son deformes mentales, poseídos por el demonio de la carne, a cuya incitación obedecen sin hesitar, irracionalmente. Desde American Earth (1931), su pluma se ha dedicado a describir temperamentos desvalidos de grandiosidad y poesía, cual si el lirismo, en sus formas más radiantes le estuviera absolutamente vedado.

Quien recuerde los actores infrahumanos de Tobacco Road y los asocie —por ejemplo— a God's Little Acre, y éstos, a su vez, a This very Earth, no hallará en ellos diferencia alguna. Quizá de grado, de situación, con un diseño más o menos acentuado de ciertos perfiles, pero los rasgos esenciales serán los mismos. Siempre tropezará con idéntica bestialidad, complacida incursión en el sexo, con el hecho en bruto, exento de visión. Así, en God's Little Acre, Ty Ty Walden es un obsessionado; no advierte qué sucede a su alrededor; cava la tierra. En This very Earth, Noble lleva una existencia corrupta, ignorando cómo salir de ella, e incapaz de bracear en la superficie. Paradigmas de índole semejante podemos observar en Kneel to the Rising Sun, Tragic Ground, Place called Estherville, Southways, etc.

El predicador viajero — Journeyman — (1935) no modifica ese panorama. Semon Dye es un pillo que va de pueblo en pueblo predicando los pecados de los hombres. Cínico y sin que le importe ningún principio ético, no vacilará en engañar a su huésped, Clay, en defraudar a Lorene y en sembrar en un misérrimo rincón pueblerino la ignominia y el escándalo. Su sermón, al final de la obra, especie de orgía en la que los concurrentes rinden su alma a Dios, insume, en verdad, páginas trazadas verticalmente.

Como explicitación de un carácter, de una psicología, Erskine Caldwell proyecta en Semon Dye una gama de líneas que concurren a señalar un aspecto, ya no infernal del hombre plegado a la tierra, sino la ecuación negativa del ser que no puede redimirse de su medio por un auxilio divino, pues el dintorno no le permite superar los muros de su condena.

El predicador viajero es la historia de un alma condenada que intenta por cualquier recurso macular a los demás, despertando el mal que se halla latente en el prójimo. Pero el autor no dice que tal condena exista en función del vecino. Lo condenable está en el mundo, y el hombre —un hombre— encarna la malignidad y el despojo en su esfera más gris y cotidiana. Semon Dye es la blasfemia misma de la tierra mancillando la inocencia de Clay, de Lorene.

La obra de Erskine Caldwell presenta la particularidad de ofrecer diferentes agonistas cubiertos por una misma máscara. Y ésta gira frente a la platea con su mueca eviterna: abatida, descarnada, vencida por el hambre, el dinero, la cólera, el sexo, el crimen, la muerte. Cuando aparece la bondad, de inmediato es destrozada, como sucede en This very Earth. El escenario es mo-

nocorde: tierras desoladas, eriales, pantanos. Parecería que la obra de Caldwell es la negación de los hechos más aéreos, flamígeros, del hombre. Sin embargo, si se analiza detenidamente algunas de sus novelas y relatos, se observará que una dulce resignación, un atisbo de ingenuidad, un calor por algo que pudo ser y se ha convertido en un símil de Paraíso Perdido, en un fraude que se soporta mansamente, asoma de tanto en tanto en sus páginas.

Escritor en apariencia sin problemas de tipo teológico y más bien de relieves socializantes, Erskine Caldwell se nos aparece -con sus altibajos y concesiones- como uno de los novelistas estadounidenses en quien el concepto del mal y del pecado se encuentra más arraigado. El hecho de que no lo nombre ni lo califique, no significa que no esté. Se halla latente en su forma más bárbara y adversa. Y lo terrible es que en Caldwell surge como un a priori, como un preconcepto. Podría sustentarse que el único protagonista de Caldwell es la caída y su paisaje, el infierno. No hay cielo.

ROSSHALDE, por Hermann Hesse. Trad. Alberto Luis Bixio. Editorial Santiago Rueda, Buenos Aires, 248 páginas.

RIUNFO del hombre sobre lo accidental es el hilo conductor que gobierna la obra de Hermann Hesse. Quien recuerde el aire nietzscheano que solivia a su Lobo estepario, o el impetu de Demián, o la simbología

profunda de *El juego de abalorios*, verá confirmado ese pensamiento en *Rosshalde*.

Johann Veraguth es un pintor que debido a una indómita voluntad ha conquistado la consideración de sus

contemporáneos. Captar lo capital de la naturaleza, sus aspectos cambiantes, la realidad del hombre en el paisaje son los objetivos estéticos de Johann Veraguth. Y su entusiasmo creador se ha visto aun más alentado por el hecho de llevar una vida en la que su alma ha padecido y padece la angustia, la sofocación. Su esposa es un ser frío, distante, que no comprende sus impulsos; su hijo mayor, Albert, lo odia y vive apartado de él; y Pierre, el menor, que recibe su cariño, es quien con su enfermedad y muerte, pone a dura prueba a Johann Veraguth. El camarada Burkhardt, que viene de lejanas tierras, incitándole a alejarse del sitio donde se ha encerrado, al acecho de su ensoñaciones, obtendrá, al fin, luego de la desaparición de Pierre, que el pintor vaya a su encuentro, dejando tras sí la dramática experiencia que ha sido su vida, alimentada de un pasado doloroso.

"Ahora comprendía bien —expresa Veraguth al cabo de su peregrinaje— que a pesar de todos sus deseos e intentos de vivir con hondura, no había sino transitado muy efímera y superficialmente por los senderos del jardín de la vida. En toda su existencia no había experimentado ni gustado un amor que hubiera llegado hasta las raíces más profundas de su ser; nunca hasta esos últimos días. Sí, junto a la cama de su hijito moribundo, ¡ay, demasiado tarde!, había vivido el úni-

co amor verdadero de su existencia, ya que por primera vez se había olvidado de sí mismo, había trascendido de sí mismo'.

Tal es la conclusión a la que llega cuando, en apariencia, todo se ha derrumbado a su alrededor. Cuando en su existencia todo es destruído, cuando ya los vínculos humanos y familiares han sido cancelados, asiste a la exacta valoración de las exigencias terrestres y coloca en su preciso andarivel su misión de artista.

El sentido heroico de la vida, el no retroceder, el mirar, tras el estancamiento del éxtasis fáustico, el paraíso de lo apolíneo, en una recuperación susceptible de habilitarlo en beatitud última, reanúdase en Veraguth como un formidable mandato. A él obedecerá. Rosshalde —denominación de la finca en donde se clausurara con su mujer y sus hijos antes de la dispersión-conviértese, así, en el emblema de una etapa vital no andada en vano, sino, por el contrario, decisivamente necesaria al ser que busca, entre tanteos e inseguridades, esa puerta que se vislumbra desde los dichosos y perdidos años de la juventud y que en la madurez, veladas penas y contradicciones, se abre de pronto con mano firme "en medio del claro día", del que se está "determinado a no perder ya ninguna de sus horas precioUNA MUJER DE LA CALLE, por Sheila Cousins. Trad. Mary Williams de De la Barra. Editorial Troquel. Buenos Aires, 255 págs.

C ABE preguntarse qué móvil indujo a Graham Greene, como escritor que pinta al rojo la lucha del hombre desde lo más hondo de su caída, a prologar este libro en que no hay el menor esfuerzo por ser mejor o peor y en el que la rebeldía no es abierta como la del desconforme que arroja una bomba e incendia.

En la protagonista de *Una mujer de la calle* sólo existe la aceptación orgullosa de un estado de cosas, y el resentimiento que la mueve podría ser lo mismo originado por motivos de menor envergadura que el asunto que trata: "He llegado a convertirme —dice en la primera página— en una prostituta por muchas razones pero en última instancia porque deliberadamente elegí esa profesión".

Sheila Cousins no se presenta, pues, como víctima, aunque se desprenda esa conclusión cuando relata las deficiencias de orden mental y moral de la madre, la miseria acarreada por el desorden del hogar, los salarios insuficientes, el desvío de quienes le inspiraron los primeros afectos, la falta absoluta de una dirección que la salvara de la cárcel primero y de la calle después.

Estos factores podrían haber sido fructuosos si se hubiera arrojado al fondo del abismo con el sufrimiento inherente y no deteniéndose deliberadamente a ras de tierra.

En la profusión de episodios que

se suceden en la novela, Sheila Cousins enfoca un determinado sector de la sociedad que generalmente se soslaya y logra dar una clara visión del mismo pero sólo objetivamente. Una mujer de la calle es la relación pragmática de los acontecimientos que conforman la existencia de una mujer pero sin emoción, como si se sucedieran en un folleto documental, no en una novela.

De ese modo, la cárcel es presentada como un organismo bien disciplinado, con intendentes, superintendentes, presas, etc. Pero falta en el relato sangre y nervios. No se ve el sufrimiento de las mujeres recluídas. Hubiera sido suficiente mostrar un solo caso, o una flor que nace bajo la luz del sol en la libertad de la tierra fecunda, o simplemente unos ojos empañados en lágrimas para que esas páginas tuvieran vibración humana.

La enumeración de hechos no basta para despertar en el lector la compasión o la actitud reflexiva que lleva a aunarse con el dolor o a confundirse en un sentimiento de culpa.

No es precisamente que el lector tenga el morboso deseo de asistir a una contrición o a un pesar humillado, sino que los sentimientos de quienes viven esas u otras experiencias —cualquiera sea su tenor— es lo único que merece la pena de con-

Archivo Histórico de Revistas

tarse. Es decir: lo que interesa es el alma de los seres.

Los ambientes en que estos viven deben aparecer, no como fotografías o dibujos de líneas simples, sino con luces y sombras hábiles para destacar sus triunfos y derrotas.

Se desprende de la obra la enorme soledad del personaje central dispuesto a pactar con la sensualidad masculina por el solo deseo de conservar una amistad: "Yo había deseado tener amigos y no había encontrado uno solo. Mi vida era un constante caleidoscopio de hombres de segunda mano y sucias confesiones, mi propio desprecio y la separación de toda compañía humana".

Cuando este caso se repite a través de la existencia entera, dentro de las relaciones familiares primero, de la camaradería con los empleados después, de dos matrimonios, de tantos encuentros en diferentes círculos con hombres y mujeres, es dable preguntarse sino existe una incapacidad personal para la amistad pues ésta puede surgir —como el amor— tanto en el lodo como en la buena tierra.

Las páginas que conmueven son aquellas en las que Sheila Cousins relata su internación en el hospital de enfermos contagiosos con el hijo recién nacido, la pérdida de éste y el regreso a la pensión sucia y desolada.

Sheila Cousins es una mujer culta. Lo pone de manifiesto al citar pintores y escritores de jerarquía, entre ellos Nietzsche, Dreisder, Shaw, Wilde, Huxley. Y también menciona—en las alternativas de una relación ocasional en Singapore— a Buda, Laot-sé, Confucio y Mahoma.

En la galería de tipos humanos que aparece en la obra, cualquiera de ellos podría servir para llenar un volumen. El hombre del maní—Jack— daría material para formar un personaje extraordinariamente vigoroso dentro de su desorganización, como también para describir la oscura fuerza que sostuvo la unión durante algún tiempo.

Se diría que la autora de la obra no puede adentrarse en el espíritu de los seres porque le falta la riqueza anímica que tal proceso requiere. También se echa de menos la facultad imaginativa para compenetrarse de los conflictos ajenos y convivirlos con intensidad. Ha estado, por ejemplo, cerca del dolor masculino, de sus problemas, del fracaso que significa la búsqueda del amor mercenario y no ha reparado en ellos. Manifiesta Graham Greene, en el prólogo, que ha ayudado a los hombres a degradarse más aún, pero creemos que no es asi: el material humano le es completamente indiferente.

Sheila Cousins es inteligente y sintetiza, en la fría lucidez de su relato, las características de las gentes conque su vida se ha entrelazado. Confiesa, sin ambages, ese poder de observar sin entregarse: "Una vez más me convertí en una criatura de ojos abiertos de par en par para

quien el mundo entero era un libro nuevo, con sus cubiertas intactas y el olor límpido de sus páginas vírgenes, clamando por ser abierto".

En la última parte de su obra Sheila Cousins se formula —ante la constante frecuencia conque el infortunio la persigue— una serie de porqués.

Sin dejar de reconocer las desventuras que envolvieron su existencia, se nota en ella falta de vida propia. Sheila Cousins ha vivido atenida a los demás: maridos, amantes, jefes, parientes. Nunca se ha labrado un camino personal, ni aún en la profesión escogida. Ha empleado la libertad no para afirmarse sino para dejarse arrastrar abúlicamente, Otras voluntades han decidido sobre su conducta. El deseo de ser libre sólo le ha servido para flotar, venga lo que venga, sea lo que sea.

En las líneas finales de su libro Sheila Cousins se pregunta "si será cierto que otra gente, la razonable, la afortunada, se adelanta a su propia vida trazándose el camino que ha de seguir" en tanto que ella "camina detrás de su vida, tratando desesperadamente de alcanzarla".

Como en el principio de la obra Sheila Cousins declara haber elegido libremente la profesión, no esta claro si al hablar de mala suerte se refiere a la pobreza o a la forma de vivir.

Pero hay algo irrefutable: Sheila Cousins levanta el dedo acusador. Bien está, pese a que su orgullo le ha impedido sentir la parte de culpa que le corresponde dentro de la vorágine que arrastra todo destino humano.

Su libro es saludable porque constituye un nuevo toque de atención sobre una lacra social de cuya existencia nadie —hombres y mujeres—está por completo exento de responsabilidad.

ROSTROS OLVIDADOS, por François Mauriac. Trad. Roberto Guibourg. Editorial Troquel, Buenos Aires, 179 páginas.

E L título original, en francés de esta novela es *Préséances*, opuesto por completo al que se le ha dado en castellano: *Rostros olvidados*.

Son justamente rostros no olvidados, presencias invisibles, vivientes, imborrables, las que hacen girar la existencia de los personajes. La actuación de éstos en el ambiente que los rodea es sólo mecánica pues su órbita interior obedece, con exclusividad, a aquella influencia imponderable.

A lo largo del libro, el traductor, Roberto Guibourg, emplea el vocablo precedencias — ajustado literalmente al francés préséances— pero que tampoco alcanza a dar el exacto significado que la palabra tiene en la novela: una imagen sobrevivien-

do en el recuerdo e imponiéndose a las que se suceden en el tiempo con sus correspondientes experiencias.

Hay mucho de autobiográfico en esta obra si se la coteja con lo que Mauriac cuenta de su infancia en Escritos intimos. Ese niño campesino que fué el novelista, obligado por las circunstancias a vivir en Burdeos, dado a la soledad hasta el extremo de buscarla en los malolientes retretes de la escuela y que, al caminar por los patios escolares, cuidaba de pisar sólo las losas blancas creyendo que esto lo ayudaría a conservarse puro, es el mismo que con exactas características aparece en la novela que nos ocupa.

Es el caso señalar, al margen de lo expresado, que el itinerario de un escritor no está forzosamente entrelazado con el de sus personajes. Las vivencias del creador enriquecen a los seres de ficción pero no debe confundirse ese proceso con su derrotero.

La actual literatura existencialista tiene como contraparte a los escritores que, como Mauriac, hablan de Dios o crean personajes en relación con Él. Decir que una obra está dentro o fuera de la tónica de la época significa que en ella se han apresado o no las corrientes de la misma. Aun la moda, en apariencia superficial, es la expresión particular de un momento y responde a razones que, generalmente, escapan a las generaciones que la viven pero que observada teleológicamente, muestra raíces que la justifican.

Sartre, en su ateísmo militante, crea personajes tan desesperados que en su sufrimiento está Dios. Ese Dios que huye de los satisfechos y triunfadores.

En Rostros olvidados -como en todas sus novelas- Mauriac ha puesto precisamente en los personajes inadaptados, descontentos con ellos mismos y con su forma de existencia, la luz que los acerca a la verdad.

El protagonista - Agustín- soberbio, inteligente, despectivo, pobre y descuidado, de origen desconocido, posee el don de la gracia. Pero su superioridad sólo es sentida por aquellos que, aun en el derrumbe, tienen una endeble y zozobrante luz. Para la generalidad sólo es un muchacho sucio, insignificante, torpe.

Florencia que con Agustín comparte el anhelo metafísico, no tiene camino definido ni claro. Titubea, se confunde, busca afiebradamente, ciega y empecinada, aturdiéndose en el placer y desechándolo luego para arrojarse a una búsqueda más honda y difícil, apenas entrevista o sospechada la meta. ¿Se perderá, se apagerá esa llama que la sostiene y que es lo único que da un interés a su vida? Esta mujer desquiciada, cuya desazón la lleva a lo estrafalario. sólo está segura de una cosa: de que el bienestar, la jerarquía social, la ociosidad, el placer, no la pueden compensar de haber perdido a ese ser único en cuyo rostro había una chispa que lo hacía distinto, superior a los demás, Porque

Agustín desapareció al sentirse burlado, incomprendido hasta la humillación, por aquellos a quienes otorgara su amistad y su amor con la confiada pureza de la adolescencia.

"A un muchacho cuvo crimen es ser inclasificable, a quien ninguna profesión limita, que no concibe la jerarquía del mundo, sólo le queda huir" -dice Mauriac en Escritos intimos, adelantando un juicio sobre el Agustín de Rostros olvidados.

Para mostrar la dificultad de la humana elevación, Mauriac fija en un solo instante la posibilidad de reconocer la gracia, acentuando la tragedia del desencuentro al hacer irreconocible el rostro de Agustín (cambiado por las circunstancias, el tiempo y también por la desorientación que el desengaño originara) a quien vivió -como Florenciapara recordar y añorar la expresión bella y noble en los rasgos del adolescente.

En este libro, Mauriac, con su técnica característica, no descubre paulatinamente el hilo del drama: son los diversos personajes, en distintas épocas, quienes van entregando girones de él, en su propia visión no siempre de acuerdo con la que el novelista hace aparecer en primer plano.

Fustiga Mauriac a los componentes de una sociedad construída para que puedan vivir confortablemente los que piensan sólo en hacer fortu-Ana o gozar de las prerrogativas que tres generaciones de bodegueros les chosos y sublimes discursos.

dan; ridiculiza esa pequeña élite pueblerina que imita las costumbres de los aristócratas de sangre sin regirse como ellos por el lema: Nobleza obliga.

Las pequeñeces en que se fundan las categorías sociales, los matices que las diferencian codificándolas en grados, encuentran en Mauriac una pluma cáustica que no señala ni comenta con palabras condenatorias sino que aumentando al extremo la presión interior de los párrafos hace desbordar el ridículo que entrañan.

Ese modo suyo alcanza también a los personajes secundarios. Así, la señora Etinger flota entre los ricos con abúlicas aquiescencias, inmune a la crueldad de las burlas, creándose un plano especial para actuar en calidad de sublime. Enfoca la realidad oblicuamente, la ve desde el punto que le es cómodo, vistiéndola a su modo. No roza la tierra ni la realidad: está fuera de ella, en una actitud falsa que utiliza como coraza. Soslaya la verdad -consciente o subconscientemente- y adorna al mundo con palabras grandes y huecas. Son estas expresiones como un biombo tras el cual oculta su pobreza mental, espiritual y material.

Con implacable lucidez, Mauriac describe el carácter de la señora Etinger, ni bueno ni malo; su incapacidad para dar una dirección a su vida y a la de quienes se hallan bajo su responsabilidad; su insignificancia envuelta siempre en capri-

Mauriac no exhibe en forma directa las características de los personajes, sino que presenta éstas como facetas de un poliedro. A través del argumento, cada hallazgo va dando la visión de seres vulnerados, indefensos, por incapacidad o debilidad congénita.

Para este escritor la gracia no es siempre patrimonio de los mejores

en el sentido moral o de los equilibrados. Pero no le caben dudas de que los abotagados y los satisfechos permanecerán sordos y ciegos para todo lo que no sea su nivel.

Y Mauriac termina esta novela dejando en el misterio la predestinación conque se nace para comprender o pasar de largo junto a los valores y a quienes los encarnan.

POEMAS CON CABALLOS, por Héctor Viel Temperley. Ediciones Tirso, Buenos Aires, 63 páginas.

UALQUIERA de los poemas de este libro primigenio basta para demostrar que el autor es un auténtico poeta.

En el vuelo lírico de su composición "El ángel de las botas" las imágenes parecen flotar sin ser rozadas por la forma que las envuelve.

En "El muchacho borracho" -una de sus más bellas poesíasel poeta contempla a un ser que se quiebra en titubeante marcha y, de inmediato, resume la tragedia que marca ese desolado andar fuera del elemento que le es natural: "Por las calles del puerto / da un paso, un par de pasos. / Va con la borrachera / surgiendo de sus tacos, / y le crecen dos botas / como en mitad del campo".

El poema "El arma", dividido en seis partes, está precedido de una breve nota en la que el poeta advierte no se trata en él de amor, físico. en este poema incita a considerarlo

otra cosa de lo que es: un himno de amor que se eleva sobre la materia; la victoria sobre el cuerpo para llegar a lo metafísico.

En toda la obra de Viel Temperley se destaca ese anhelo de trascendencia. "El cepo" muestra a las claras esta voluntad de arrancarse del suelo. Dice al comienzo: "Sé que a la tierra me unen dos tobillos". para confesar al final "Y siento que me ahogo sin dos alas".

Viel Temperley se une a la naturaleza con la sangre y el alma. Su panteísmo se manifiesta en amor a todo lo creado. Así se expresa en "El polvorín": "Debe saltar mi cuerpo hacia los cielos / y estallar hasta ser. multiplicado, / cada gota, cada hoja, cada arena; / mi piel por todo el cielo y todo el campo".

En la IV parte -titulada "Poemas con caballos"- traza, en el primero de ellos, una imagen acertada La aclaración es superflua pues nada y vibrante del caballo: "De Dios desde las crines a la cola, / viento

con espinazo los caballos. / Y su espinazo rayo que me cruza / el espinazo en cruz y se dispara / a su origen. Caballos y jinetes / que convergen para entregar su médula / de pampa, más allá del horizonte".

Cierra el volumen "Elegía Argentina" que reúne como los poemas anteriores originalidad y gran vuelo imaginativo.

La mencionada originalidad no nace de una búsqueda afanosa sino de un sincero verter su visión interior en la frase sencilla. De este modo las escenas más comunes, nacidas de la realidad inmediata, adquieren belleza al ser transportadas por su espíritu poético: "Los caballos se bañan en el río / y yo me baño en el río con los caballos", dice al empezar y, más adelante, su expresión se vuelve profunda para desarrollar el tema: "Dios les habla y me habla / con las mismas palabras / cuando el ruido del agua / es el silencio de todos los campos. / Los nombra y me nombra / en un país que no se tiende, / ya, / a la sombra de sus caballadas".

La fuerza juvenil de Héctor Viel

Temperley (tiene 23 años y muchos de los poemas fueron escritos a los veinte) sobrepasa el rigor formal de la expresión. Podrían objetarse algunos vocablos fuera de la ortodoxia lingüística. Pero él mismo reconoce esta su particularidad y manifiesta que su designio es "verter las palabras como sangre y no como lenguaje".

Cuando un poeta se lanza con tanto impetu en la aventura lírica, caben las innovaciones lingüísticas siempre que se tenga el talento necesario para incorporárselas como material propio.

Los académicos -con toda razón- protestarán por esas licencias, pero quienes posean sensibilidad artística sentirán que ellas aumentan el caudal expresivo abriendo una puerta de escape a la inspiración. Lo esencial es la experiencia auténtica y la capacidad creadora.

Héctor Viel Temperley posee los atributos que lo hacen acreedor a este derecho y mucho puede esperar de él la lírica argentina.

C. de D.

EL PRIMER MINISTRO, por Félicien Marceau. Trad. Eduardo J. Paz. Editorial Troquel, Buenos Aires, 1956.

L complejo juego de las pasiones humanas y su doloroso acontecer, han sido y seguirán siendo fuente inagotable de temas y motivos para el novelista de todos los tiem-

pos. La pasión del poder ha inspirado a Félicien Marceau (Premio Interallie, 1955) este relato profundamente humano, en el cual la verificación que de su propia sole

dad hace cada uno de sus ambiciosos personajes, conduce a experiencias verdaderamente aleccionadoras.

En El Primer Ministro el autor enfrenta dos mundos: el mundo exterior, poblado de placeres, de intrigas, de atropellos a la dignidad por los que hace pasar vertiginosamente a cada uno de sus personajes, y el mundo interior, el del "hombre privado", del hombre a solas, que descubre dramáticamente, la terrible soledad a que lo ha conducido su ambición, y en el que Félicien Marceau gusta demorarse para dar al lector la semblanza trágica de una existencia solitaria: "Se está solo. Solo, a medida que se asciende hasta la soledad que poco a poco nos rodea, nos ciñe, nos alcanza"... "-Estoy solo, Frida, solo con mi pasión"- repite el protagonista. Pero este hombre que ha descubierto aterrado su soledad, ha crecido; el Rudolf de antes ya no es el de ahora, entre estos dos hombres ha madurado la soledad, y con ella, el encuentro consigo mismo.

Exactamente le acontece a cada uno de los personajes: también Frida está sola, y Gurka y Larsen y aun la fresca y aniñada Carina. Cada uno ha encontrado la medida de su soledad en la medida de su propio tributo a la pasión del poder. Pero quizá quienes más han inmolado a ella son Rudolf y Larsen, a quienes el autor reúne y enfrenta con tanta maestría en aquel diálogo inolvidable del capítulo XXXIII, verdadero monólogo de los personajes

consigo mismos. En situaciones como éstas en que se procura aislar al personaje para entregárnoslo más solitario, más despojado también, es donde se da con mayor acierto el dibujo de caracteres y la finura de la observación, siempre muy realista, y sin embargo desprovista de ese tono irónico y amargo que suele acompañar estas actitudes literarias. Es que Félicien Marceau dice directamente, llanamente, pero con mucha profundidad y belleza.

A medida que Rudolf va superando intrigas y escalando posiciones, se siente crecer, cada vez más nítida, la presencia de la pasión. El poder es, en la novela, el principal protagonista, personaje que se adelanta a todos, y crea el clima exacto de cada una de las circunstancias. Pero, ¿qué es el Poder? ¿A donde lleva su delirante sugestión? "El poder es una fuerte pasión y como todas las pasiones fuertes, vuelve a los hombres desmesuradamente grandes"; "El poder es como el amor y puede transformar a un hombre." Es verdad. En El Primer Ministro se asiste gozosamente a esa transformación, por la cual los hombres, neutros y frágiles del principio, han aprendido a pensar, a reflexionar, y a despreciar la vida salsa que habían vivido hasta ahora; por primera vez hablan del deber v saben ya que el poder los ha mejorado: "El poder me ha vuelto bueno"; "Hemos dejado nuestros cadáveres en el camino. Y he descubierto esto: el poder mejora al hombre." Y

además el poder engendra la pasión del país; el Primer Ministro se ha identificado con él, "se ha casado con el país", y desde entonces ha crecido esa zona profunda de silencio que se extiende entre él y los hombres y lo deja solo, "solo como un viejo león."

La evidente agilidad en el ejercicio del estilo, la concisión expresiva para adelantar la acción hasta llevarla a situaciones hábilmente demoradas, la exactitud de las observaciones psicológicas y la cerrada unidad artística de la obra, dan a Félicien Marceau un lugar de prioridad en el dificil camino del novelista.

NELVA E. ZINGONI

EL SENDERO DE LOS NIDOS DE ARAÑA, por Ítalo Calvino. Trad. de Attilio Dabini. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1956, 190 páginas.

A guerra, nuevamente enjuiciada L en una novela, a través de un grupo reducido de hombres. Esta vez, un grupo de guerrilleros italianos, el destacamento del Derecho, el peor de la brigada. Está formado por rateros, carabineros, milicianos, tipos del mercado negro, vagabundos, tarados físicos, fanáticos: carroña. Todos hombres de ojos turbios, comidos de piojos y deseos de mujer. ¿Por qué luchan? ¿El deber, ideales? "Aquí se lucha y se muere sin gritar «viva» a nada", dice uno de los personajes. Son los mismos hombres que capitaneaba Demetrio Macías -Los de abajo- o que integraban la patrulla de Croft -Los desnudos y los muertos --. "Se nace y se muere, eso es todo", comentaba un patrullero de Croft. "Si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿En fayor de quiénes? Eso nunca le ha a los demás. Un grupo de sub-prole-

importado a nadie" piensan Los de abajo en la novela de Azuela. Un grupo de hombres, unidos por el azar de la contienda, unidos por el mismo miedo a la bala artera que los espera no se sabe dónde. Si alguna vez se detienen a pensar en la causa de la guerra, creen hallarla en la realidad más inmediata a cada uno, en el objeto del odio más cercano: el Carabinero echa la culpa a los estudiantes; el gigantesco y solitario Primo, de manos calientes v blandas, como hechas de pan, varias veces engañado, culpa a las mujeres: "Al principio de todas las cosas que acaban mal, siempre hay una mujer". Sólo el cocinero del destacamento, el Zurdo, vocifera cosas que nadie comprende y que aburren: burguesía imperialista, superproducción, capitalismo . . . Es el peor destacamento, formado por hombres que hay que aislar, porque dañarían

tarios, según los ha definido el comisario político Kim, el personaje reflexivo de la novela. Útiles en la acción, porque los domina un furor anónimo, sin objeto, sordo; "un odio antiguo que vienen sintiendo desde niños, por la ofensa que pesa sobre sus vidas, por la suciedad de sus casas, por las palabras obscenas que han aprendido de chicos, por la fatiga de tener que ser malos". Odio que se convierte en metralla.

¿De dónde han salido estos hombres? El Primo ha llevado un día al destacamento a un golfo de astuta cara de mico y mirada huidiza: Pin. Su vida echa luz sobre la probable infancia de los parias comandados por el Derecho: Pin es hermano de una prostituta, la Negra del Carrugio Lungo; es aprendiz de un remendón de zapatos; su patrón se pasa la mitad del año en la cárcel. como tácito autor de cuanto robo hay en la vecindad. En el carrugio donde vive, lleno de un hedor a orina, el sol tiene que bajar verticalmente para llegar al fondo. Pin es un desterrado. Los chicos de su edad no lo quieren y él no sabe estar con ellos. Las mayores obscenidades son cosa corriente en su conversación. Desde sus primeros años ha vivido con los ojos y los oídos en el tabique de madera que separa su cubil del cuarto de su hermana. Y los chicos tienen miedo a sus bromas que no entienden. A los grandes de la hostería, los mismos siempre, desde hace años, con el mugriento vaso de vino en la mano, Pin no los entiende neros extranjeros. ¿Pero los hom-

bien; pero necesita su refugio. Por eso apura de un trago el vino que le echan, traga el humo de los cigarri-Ilos que le dan los amigos de su hermana, les canta canciones de cárceles que los hacen llorar y otras. puercas, que los emborrachan de risa. Lanza improperios jamás oídos, bromas inesperadas, para conservar su condición de animalito divertido que le permite estar cerca del calor de los grandes. De esta infancia del carrugio salen los hombres del destacamento del Derecho, el peor de la brigada; de esta infancia ferozmente solitaria. Esta cara pecosa del malvado Pin, "que rezuma rabia hasta cuando se ríe", será más tarde la del Pellejo, la de Cabeza de Madera. la de Pedroflaco...

Hasta aquí, el "trozo de vida" de la escuela naturalista, cortado bien a lo hondo. Pero por debajo de tanta miseria late también en esta novela ese estremecimiento de felicidad que señalaba Attilio Dabini -- magnifico traductor de la obra- como acento dominante en la creación de Calvino. El comisario político Kim es el portador del mensaje optimista de Calvino. Trata de buscar un significado total a la lucha de estos hombres, más allá de los distintos significados oficiales. Encuentra un justificativo para los guerrilleros campesinos, que defienden sus vacas y sus casas; para los obreros, que son una clase; para los intelectuales y estudiantes, que se inventan una patria con palabras; para los prisiobres del Derecho, que no tienen nada que cambiar o defender; que no tienen patria alguna, ni verdadera ni inventada? Y encuentra que el significado último de la lucha, el verdadero -en los campesinos, en los proletarios, en los burgueses, en estos hombres del peor destacamentoes "un empuje hacia el rescate humano: elemental, anónimo, para librarnos de todas nuestras humillaciones: el obrero, de la explotación; el campesino, de su ignorancia; el

paria, de su corrupción. Para poder construir una humanidad libre de rabia, una humanidad serena, en la cual sea posible no ser malvados". Pin, el hermanito de la prostituta, tiene una pistola que ha robado a un alemán. En cuanto lo dejen, entrará en la lucha; él no lo sabe, pero combatirá para dejar de ser hermano de la prostituta.

AMELIA SANCHEZ GARRIDO

TEATRO: ¡Arriba, signor!, Escorial, Halewyn, Magia roja, la señorita Jair, Fastos del infierno, por Michel de Ghelderode. Trad. Juan Paredes. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956.

L terminar la lectura de este tomo de teatro de Michel de Ghelderode, queda la sensación de su tumulto, de su violencia vital, de su movimiento de ebullición. Las fuerzas desbordan, se salen de madre -de su cauce humano- para ir no se sabe muy bien hasta dónde. Flamenco es Ghelderode, pero más parece un flamenco renacentista -como Bosch, como Rembrandt, inacabables de facundia y de invención-, que un perseverante y metódico súbdito de la reina Juliana, empujando al mar más allá de la costa. A Ghelderode le place situar sus escenas en aquellas épocas. Y digo bien escenas, porque si la acción está llevada a cabo por individuos -; hasta qué punto son individuos? - con ropaje de antaño, cabe preguntarse si el suyo es o no un teatro que tiende a

la supresión de los personajes. Los caracteres quedan pintados a grandes rasgos negros, a lo Rouault, pero los colores, con una enorme fuerza plástica, saltan poderosos sobre las líneas y las dominan. Es un teatro hormigueante de brujas, de poseídos, de seres deformes, de verdugos, de savonarolas sui generis. La vida siempre es actividad, es cierto. Pero en general, esa vida, esa actividad, se controla en la medida de lo posible. Y esta medida, en el teatro de Ghelderode, no se sabe cuál puede ser. La sorpresa es continua. Y por lo tanto la atención. La vida actúa sola, primitiva y brutal, incontrolable y salvaje, en una sociedad que, por ejemplo, se esfuerza por definir el pecado. Un contraste fabuloso es el resultado. Tal vez Ghelderode, con su pluma vigorosa, o más bien con

su lanza de caballero montado, no esté haciendo más que empujar hasta más allá de sus límites usuales unas fábulas que estaban sin explotarse dramáticamente. Tal vez su teatro nos esté mostrando una vida real -vida, simplemente vida; o lo que es lo mismo, vida con sus terribles complicaciones, con sus oposiciones, con sus mezclas-, vida que es la otra cara de esa especie de vida muerta -valga la paradoja- que estamos habituados a leer secamen-

te en los manuales. Y esa época de la Inquisición hispano-flamenca le va muy bien. Fue época de grandes descubrimientos, de acometividad en todo sentido: de grandes dudas también. Para enfrentarse totalmente con el mundo, es posible que a Ghelderode sólo le falte atreverse a retrasar el escenario de su teatro unos cuatrocientos años. Pero en tal caso. quizá fuera necesario que sobre sus voces atormentadas tuviese que elevarse otra de profeta.

ESTO SE LLAMA LA AURORA, por Emmanuel Roblès. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956.

ABE preguntarse si en pleno siglo XX es perfectamente lógico -de entrar en la lógica- vivir. matar y suicidarse por amor. Porque, siguiendo las dos líneas más o menos paralelas en que se desarrollan las existencias de sus dos personajes centrales, Sandro y Valerio -el uno reflexivo e intelectualizado. el otro primitivo y apasionado-, ésta es la idea que obsesiona a Emmanuel Roblès en Esto se llama la aurora. Es curiosa también una característica de Roblès: su vuelta a esos temas llamados a veces "eternos": el honor, el amor, pero situados en unos escenarios llenos hasta rebosar de la violencia y la crueldad de nuestros tiempos (en la Italia de la postguerra sitúa la acción de esta novela). La dignidad, la apostura, la hombria de bien son características aman y no se saben humillar son de hombres que se ofrecen a la muer- los suyos. Hombres que creen en

te porque sienten que en ello va su

Y claro, resulta que esas virtudes que los hombres de hoy no siempre se atreven a confesar que les pertenecen, chocan con la vida cotidiana. Y apurando el drama, que por ser hombres de honor, los personajes de Roblès son perseguidos, y aun muertos, como criminales. Literatura de contrastes es la de Roblès, como si en el apellido llevara él el claroscuro violento de los pintores clásicos españoles y lo vertiera en la tinta de sus palabras. Situaciones paradójicas las que en el fondo presenta, porque paradójico al parecer resulta cargar con un bagaje de cualidades que suponen un lastre y una razón de desasosiego para esta vida de "temor y temblor". Hombres que

una idea, que creen en palabras que no se pueden pesar, ni medir, ni cotizar, pero a las que dan su pleno sentido. Es decir, hombres que, a poco que nos descuidemos, un buen día se nos van a convertir en mito. Y los mitos no se crean fácilmente. Ni siguiera en literatura.

MANUEL LAMANA

EXAMEN DE NUESTRA CAUSA, por Alberto Girri, Editorial Sur, Buenos Aires, 1956, 85 páginas.

orge Luis Borges supo dar trascendencia a muchos signos de este desolado Buenos Aires, y la reunión de voces familiares y sentido profundo que es su obra poética constituye el más inmediato hito en la búsqueda que ocupa al sector más noble de nuestros escritores, quiero decir, al más desinteresado, al más artista: el hallazgo de una manera nacional. No hay cópula en Borges, sin embargo, acabada conjunción, entre signos y trascendencia. Los signos, concretos o elementales, reciben a lo trascendente -aprendido, ganado en otras circunstancias, predeterminado- y lo vitalizan. Demasiado esquemática, desarraigada, sería su poesía sin ellos, como en exceso circunstancial sin el otro elemento, jerarquizante. Ciertamente que a veces el equilibrio es perfecto. Pero es siempre un equilibrio, dos elementos coadyuvándose, separables, independientes. Poesía bifronte.

Entiendo que Alberto Girri es el continuador natural de la línea poética a la que Borges dió algo más que dignidad, y si me he permitido la arbitrariedad de esquematizar como lo he hecho la obra de éste y apuntar lo que creo su limitación, en el sentido a que me refiero, es porque encuentro en la de aquél la virtud de haber sabido superar la concreción y elementalidad de las referencias a lo nuestro, de habernos espiritualizado, expresado, más que reflejado. La virtud, en una palabra, de haber superado aquella limitación.

No hay en efecto en la poesía de Girri elementos predeterminados que ensamblen con los signos de nuestra realidad; no hay reunión de voces; hay una única voz en la que esos signos han pasado a ser una potencia, un algo innombrado y presente, que no necesita ser declarado porque está allí, ineludiblemente, especie de carnalidad que permite al poeta omitir su circunstancia y espiritualizarse, negar su origen y negarse, puesto que irrenunciable, en cuanto carnalidad, siempre lo identificará.

Innecesario decir que esa consubstanciación es inseparable del valor estético de los poemas, que no existiría sin éste, y si ambos extremos se dan va en el primer libro

de Girri y se prolongan a través de toda su obra —como prácticamente lo demuestra Murena en Línea de la vida (Ed. Sur, 1955) y concretamente lo expresa en el prólogo que escribió a dicha antología—, es en Examen de nuestra causa (Ed. Sur, 1956) donde alcanzan su mayor jerarquía y profundidad.

Dejando de lado el análisis de los medios expresivos de Girri, fundamentales pero complejos y marginales al carácter de esta nota, y haciendo breve referencia, para terminar, al contenido de su poesía, diré que considero como valor constitutivo fundamental de ese expresarnos que alabo el dar tan acabadamente, tan radicalmente, nuestro desarraigo,

en verdad radical. En libros anteriores al que comento utilizó para ello -aunque cada vez menoscontrastes frecuentes con circunstancias que hasta él habían sido motivo de euforia poética, más que de rechazo también poético, lo que en cierta manera sobresaltaba un poco a los espíritus que no gustan de riesgos. En Examen de nuestra causa ahonda, en vez, preferentemente en la nostalgia de lo absoluto implicita en ese afrentar al mundo. Obtiene así poemas indiscutibles, como el que da título al libro, de los que dificilmente podrá prescindirse cuando se hable de nuestra mejor poesía.

JORGE A. CAPELLO

LA PANTALLA DIABÓLICA, por Lotte H. Eisner. Traducción de Luis F. Coco. Editorial Losange, Buenos Aires, 1956, 132 páginas.

L a aparición de esta obra de Lotte Eisner —ya clásica en la bibliografía sobre el cine— no ha sido destacada con la importancia que tiene. En el magro conjunto de las obras publicadas hasta ahora en nuestro medio sobre el arte de las imágenes en movimiento, señala una presencia peculiar, porque formula un ensayo interpretativo de la historia del cine alemán, libre del afán didáctico que limita otros importantes libros.

Entre nosotros, apenas si se conocen otros teóricos que no sean los de la escuela rusa. Nuestros inteleciluminación, de los decorados y del

tuales ignoran casi siempre hasta el nombre de los más importantes teóricos del cine, que sin embargo han renovado extraordinariamente la crítica de arte y han profundizado en una forma original las investigaciones sobre psicología y sociología del arte.

Especialmente por su notoria complejidad, el cine plantea problemas muy peculiares, que cuestionan de nueva manera cuánto se refiere a la creación estética y los medios físicos empleados por el creador. En el libro de Lotte Eisner, el papel de la

montaje, es analizado en estrecha vinculación con el contenido temático de las películas, proporcionando al lector una clara noción acerca de cómo debe entenderse en el cine la unidad significativo-formal, esencial para que exista la obra artística. Desde este punto de vista, la obra no constituye solamente un "panorama del cine alemán" -como reza el subtitulado-, ya que entraña una serie de consideraciones críticas que orientan de un modo general con respecto a todo el arte fílmico. Desde luego, esto es posible también porque los realizadores y films de que trata el libro, constituyen señalados momentos de una cinematografía que ha hecho aportes substanciales a la historia del séptimo arte, principalmente por una visión trágica del hombre y su formulación mediante el uso de la luz, el decorado y una elaborada composición interpretativa.

Puede o no aceptarse el esquema que la autora propone como clave del impulso creativo alemán, derivado -según ella- de ciertos caracteres de ese pueblo. Pero es indudable que acierta en la consideración de los síntomas y en la clasificación de las manifestaciones concretas. Su explicación del expresionismo, punto de partida del esquema, no puede ser rebatida sino en determinada medida y no excluye el acierto en las consideraciones posteriores. Por otra parte, una simple revisión de los principales títulos del realismo alemán anterior a Hitler, permitiría comprobar

que la influencia del expresionismo y del formalismo derivado de las experiencias teatrales de Max Reinhardt, se mantiene a través de todos los géneros y pese a las diferencias individuales que separan a los distintos realizadores. De modo que lo esencial del pensamiento de la autora de La pantalla diabólica, resulta indiscutible.

Es verdad que muchas afirmaciones de la Eisner podrían parecer aplicaciones concretas hechas sobre la historia del cine alemán, de los descubrimientos de pensadores como Worringer. Pero la riqueza de la experiencia propia, la claridad en los análisis y, sobre todo, el equilibrio demostrado en todas las conclusiones, demuestran una independencia de criterio siempre a salvo y además superan a cada momento los cerrados esquemas teóricos. Desde luego, hay otro importante aspecto por el cual aquella independencia de la escritora alemana resulta indiscutible: lo social y lo material, en cuanto son incorporados a la creación estética, poseen para ella una vigencia y un peso propios que en el mencionado pensador alemán no aparecen jamás. En este punto conviene reconocer, además, que la autora tiene una lucidez que le permite superar no sólo un estrecho nacionalismo cultural sino también la sumisión a esquemas críticos formulados anteriormente. No se equivoca al calificar las obras del período realista, ni las sobreestima, del mismo modo que sabe establecer las jerarquias entre los distintos realizadores y exponer su evolución. Y es así como los nombres de los grandes realizadores, Murnau, Fritz Lang, Pabst, se imponen con nitidos perfiles después de haber seguido la trayectoria del cine germa-

No contenta con ese análisis retrospectivo, Lotte Eisner se impone una consideración del cine alemán de postguerra, angustiado por la necesidad de hallar un camino. Y es entonces cuando su pensamiento cobra la máxima fuerza, porque advertimos que las reflexiones que hace sobre personalidades como Staudte, Kaütner y otros, mantienen una congruencia fundamental con todo lo que antecede, como si estuvieran

predeterminadas en el panorama his-

Después de las conocidas obras de Eisenstein, Pudovkin y Kulechov, después de los libros excesivamente coartados con el propósito de informar al gran público, este trabajo de Lotte Eisner permite el primer contacto del lector argentino con otro tipo de trabajo teórico, más acorde con las modalidades de la crítica actual. Sin abdicar de su función informativa -sumamente útil v amplia, a su vez-, va más allá v nos hace desear la publicación de algunas de las muchas obras fundamentales que aún desconoce nuestro público lector.

EDMUNDO E. EICHELBAUM

Marginales

DOS MUERTOS EN UN AUTOMÓVIL, por Attilio Dabini, Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 165 páginas.

A literatura fantástica y una no-Le velística de introspección, han ido marcando el derrotero por donde se ha encaminado más o menos dócilmente toda nuestra narrativa, o por lo menos, lo más valioso de nuestra narrativa de los últimos años. Nada nos sería más beneficioso en el momento actual, que un limpio retorno a una narrativa realista, hundidos como estamos en una serie de proezas técnicas, de prosas,

decorativas y de piruetas metafísicas. La lectura de "Dos muertos en un automóvil", de Attilio Dabini, es quien me sugiere esta anotación. Las historias de este libro, arrancan en todos los casos de la realidad, la describen con una técnica de primer plano señalando siempre el acontecimiento en el que está imbricado el destino del personaje y concluyen en el perfecto acorde donde el hombre y "su hacer" son un solo fenómeno.

Un ejemplo tan excelente, me hace reflexionar sobre la necesidad que tiene nuestra literatura de volverse hacia un limpio realismo, al que le están urgiendo históricamente y por sobre todo estéticamente, frente a un arte que aparece de más en más desvitalizado, y lo que es peor, carente de interés. Me parece que este es el momento de reaccionar y de enfrentarse con nuestro mundo, que es un mundo mucho más por hacerse, por construirse que el ámbito desde el que provenimos. Quizá este sea el camino saludable, aunque difícil, por donde nuestra prosa narrativa encuentre la salida que ahora no sabe ver.

EL CINE EN EL PROBLEMA DEL ARTE, por Luigi Chiarini. Trad. Elsa Martina. Editorial Losange, Buenos Aires, 1956, 111 páginas.

uici Chiarini es uno de los cineastas que han hecho el poderío y el prestigio del actual arte cinematográfico italiano. De ahí que un libro que lleve su firma, deba ser leído por todos los que se interesen en el arte fílmico. De los múltiples aspectos que presenta el excelente estudio "El cine en el problema del arte", donde todo es claridad, tanto en el planteo como en las conclusiones, aunque a veces personalmente no pueda compartirlas, quiero referirme a uno que preocupa tanto a "filmólogos" como a "teatrólogos", y es el de la independencia esencial de cada tipo de espectáculo. Este problema es el que más preocupa a mi

entender a Luigi Chiarini, quien a lo largo de todo el ensayo va rastreando, casi inconscientemente estas diferencias, llegando a establecer implicitamente todo un cuadro clínico de las respectivas características de cine y teatro, de manera que parece muy acertada. Esta intención que aflora constantemente, junto a la idea largamente expresada de que un film, aunque nacido de la colaboración de diversos elementos, es un complejo estético indestructible que lleva el sello de un creador absoluto (en este caso el director), son los dos temas más apasionantes del excelente ensavo sobre el que el autor se excusa humildemente en una nota previa.

DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, por Wassily Kandinsky. Trad. Edgar Bayley. Editorial Galatea - Nueva Visión, Buenos Aires, 1956, 103 páginas.

E L arte actual es, junto con la apasionante aventura que le está da-investigación científica, la más do correr al hombre contemporáneo.

www.ahira.com.ar

De ahí que la aparición de un libro de Wassily Kandinsky, verdadero primer pontífice de las artes actuales, tenga los caracteres de un verdadero acontecimiento. "De lo espiritual en el arte" es un ensayo, que a pesar de haber sido escrito en mil novecientos diez, no ha perdido frescura en sus apreciaciones, ni sus intuiciones más hondas se han visto superadas por la realidad. De este

profeta de la "no-figuración" plástica, interesan en este complejísimo libro, no sólo sus observaciones en torno al arte de la composición, sus anotaciones sobre los valores intrínsecos del color, sino que también apasiona por la trascendencia hondamente espiritual que atribuye a los materiales con que se construye la obra de arte.

Marginales

VENUS OBSERVADA, por Christopher Fry. Trad. Rosa Chacel. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1955, 132 páginas.

E L común apasionamiento con que el mundo de habla inglesa parece haber recibido la aparición de Christopher Fry entre las luminarias del teatro, tiene poca importancia. Lo importante, me parece, es ver como Fry resiste vitalmente la prueba de las escenas extranjeras, como sus personajes viven en otras lenguas manteniendo intacta la raigambre ánglica que las informa, qué capacidad humana o metafísica tienen sus personajes de obligarnos a escucharlos y qué fuerza sus aventuras para obligarnos a seguirlas en ellas.

La lectura desapasionada y minuciosa de "Venus observada" me parece probar que estamos frente a un comediógrafo lleno de habilísima retórica, pero totalmente carente de interés dramático. Como en el caso de D'Annunzio, sus obras se construyen integras sobre pretextos verbales, que si en el idioma original dades". Personalmente no he sentido latir los grandes problemas de nuestra época en las obras de Fry vertidas al castellano hasta el momento —y tampoco creo que Fry tenga obligación impostergable de ocupar-se de ellos para que su obra sea valedera—, pero lo que si me parece que es necesario rechazar definitiva-

pueden gustar, y hasta gustar apasionadamente, por la musicalidad y osadía del lenguaje, al ser vertidas en otro idioma sólo dejan un saldo de confusión y aburrimiento, pocas veces superables. Patrick O. Dudgeon sostiene en el prólogo de la versión castellana de "Un fénix demasiado frecuente" que "por debajo de su gallarda alegría, detrás de la risa, laten, se plantean los grandes problemas de nuestro mundo. Por distintos derroteros, por sendos estilos, los dos dramaturgos principales de nuestra época, T. S. Eliot y Christopher Fry, señalan las mismas realidades". Personalmente no he sentido latir los grandes problemas de nuestra época en las obras de Fry vertidas al castellano hasta el momento -y tampoco creo que Fry tenga obligación impostergable de ocuparse de ellos para que su obra sea valedera-, pero lo que si me parece mente es el parentesco que Dudgeon establece entre el autor de "La dama no es para la hoguera" y T. S. Eliot. En Eliot todo el juego poético se pone siempre al servicio de una realidad trascendente, mientras que en Fry, como en el caso de Giraudoux el juego verbal no busca sino cumplirse en sí mismo. El Duque y las damas que lo pretenden, así como

los demás familiares de la comedia, desarrollan una pirotecnia verbal incansable a través de tres actos, sin que el pasaje de Venus por el cielo, el humour británico de que hacen gala, y el incendio final, logren componer una comedia que justifique la atención del lector —y creo que especialmente del espectador— a lo largo de dos horas.

LA ESTILISTICA, por Pierre Guiraud. Trad. Marta G. de Torres Agüero. Editorial Nova, Buenos Aires, 1956, 134 páginas.

L a ciencia de la estilística ha ido haciendo en el mundo hispanoparlante un largo y lento camino de adentramiento. Poco es lo que tenemos traducido y al alcance de la mano en todo lo que concierne a esta forma de estudiar un texto literario. Por eso me parece que este breve

compendio de Pierre Guiraud, titulado "La estilística", puede ser una excelente introducción para aquellos que, ocupándose de problemas conexos con la literatura, no dispongan de un tiempo mayor para adentrarse en tales disciplinas.

PANORAMA DESDE EL PUENTE, por Arthur Miller. Editorial Jacobo Muchnik, Buenos Aires.

ARTHUR MILLER es el dramaturgo llamado a llenar en el teatro
norteamericano el sitio que O'Neill
había dejado vacío al adentrarse definitivamente en la muerte. Le falta
quizá ese vuelo ecuménico al que aspiraba Eugene O'Neill, pero le sobra
fuerza para arrancar de la vida corriente americana, personajes que
transforma en arquetipos. Señala
Bernardo Verbitsky, en la solapa de
"Panorama desde el puente" que el
personaje de Miller es no sólo el

hombre sino la circunstancia en que está dado, de suerte que el complejo mundo contemporáneo del que forma parte está presente en este "hacer" del individuo, fundido a él en un bloque compacto y único. Y esto es lo que más me conmueve en Miller. El testimonio de una humanidad, que dentro del complejo cuadro social en que se mueve y del que sólo es responsable en parte, celebra su drama diario con el carácter ejemplar de un acontecimiento único.

Argentinas | www.ahira.com.ar

ACANTO:

León Federico Fiel: Cita (\$ 16 .-).

ANTARES:

Héctor Sainz Ballesteros: El gonfaloniero de Florencia.

ARIADNA:

Bertold Brecht: La Santa Juana de los mataderos, Trad. Alberto Luis Bixio (\$ 18.-).

ASOCIACION RACIONALISTA JUDIA:

Samuel Niger: Literatura y guerra,

CALIBAR:

Pedro S. Herrera: Silencio encendido.

COLEGIO INTERNACIONAL:

M. E. B. A.: Introducción a la Literatura.

COLOMBO:

Humberto F. Ruchelli: Lejano amor.

COLUMBA:

F. Escardó: Qué es la pediatría.

DOBLE "P":

Juan José Manauta: Las tierras blancas. Carlos Prelooker: Cimaris.

EDICION DEL AUTOR:

Antonio Latrónico: Entre cuatro paredes y Otros poemas.

EMECE:

André Maurois: Olimpio o la vida de Víctor Hugo. Trad. Fausto de Tezanos Pinto (\$ 80 .-).

Jorge Luis Borges: Ficciones (\$ 30.-).

Hans Kades: El triunfador. Trad. J. R. Wilcock (\$ 54 .-).

Magdalena Harriague: Oir la tierra (\$ 20.-).

Massimo Salvadori: Surgimiento del comunismo moderno, Trad. María Alejandrina Rayces (\$ 20 .--).

GOYANARTE:

Eileen Chang: La canción del arroz. Trad. Alfredo J. Weiss (\$ 24.-).

Gore Vidal: El juicio de Paris. Trad. Patricio Canto (\$ 48.-). Ezequiel Martínez Estrada: Tres cuentos sin amor (\$ 23 .--).

Juan Goyanarte: Tres mujeres (\$ 20 .-).

Bernardo Verbitsky: Un noviazgo (\$ 38.-). Bonifacio Lastra: El prestidigitador (\$ 28 .-).

Estela Canto: El estanque (\$ 28 .-).

Miguel Angel Asturias: Week-End en Guatemala (\$ 38 .--)

HACHETTE:

Dorothy Salisbury Davis: El amable asesino. Trad. Gabriela de Civiny. Theodore H. Gaster: Los más antiguos cuentos de la humanidad. Trad. Hernán Rodríguez.

e Kevistas

Romain Rolland: El espíritu libre. Trad. Ricardo Anaya.

INSTITUTO AMIGOS DEL LIBRO ARGENTINO:

Narciso Márquez: Mitre y la República (\$ 22 .--).

Fina Warschaver: Cantos de mi domingo.

INTERAMERICANA FIDES:

Luciano Rottin: Antología poética.

KRAFT:

Juan Manuel Villarreal: Mi propia horca.

LA ISLA:

Paul Horgan: Poderes humildes. Trad. Marisa Abalos (\$ 32 .-). Vyvyan Holland: Hijo de Oscar Wilde, Trad. María Antonia Oyuela de Grant (\$ 45.-).

LA LLANURA:

Guillermo Etchebehere: La lumbre permanente.

LA REJA:

Ortega y Gasset: Estética de la razón vital. Prologado y ordenado por José

Edmundo Clemente (\$ 25 .-). Enrique Silberstein: El asalto (\$ 30.-).

Francisco Domínguez: El apóstol de la mentira: Juan Perón (\$ 38.-).

Alicia Ortiz: Infancia entre dos esquinas (\$ 30 .-).

François Mauriac: La carne y la sangre. Trad. Agnes y Edgar Ruffo (\$ 30 .--).

Corrado Alvaro: Gente de pueblo. Trad. Lido Monti (\$ 30 .-).

Erskine Caldwell: El predicador viajero. Trad. Jorge Balza (\$ 28 .--).

CARLOS LOHLE:

C. S. Lewis: El gran divorcio, Trad. Teo Verbrugghe de Villeneuve.

Edzard Schaper: Adviento en Rusia. Trad. Carlos F. Grieben. Luigi Santucci: Angeles rojos, Trad, Delfin Leocadio Garasa.

Werner Bergergruen: El gran tirano y el juicio.

Edzard Schaper: La libertad del cautivo.

A. Den Holland: La posada de la herradura. Trad. Felipe M. Lorda Alaiz.

Guillermo de Torre: Las metamorfosis de Proteo (\$ 60 .-).

LOSANGE:

Rafael Alberti: Noche de guerra en el Museo del Prado (\$ 16 .--).

Carl Zuckmayer: Cántico en la hoguera. Trad. J. Rovira Armengol (\$ 16 .--). Luigi Chiarini: El cine en el problema del arte. Trad. Elsa Martina (\$ 24 .--).

JACOBO MUCHNIK:

Arthur Miller: Panorama desde el Puente y Recuerdo de dos Lunes. Trad. Jacobo Muchnik, Juan Angel Gotta y Jacobo Muchnik-Julio Galer. Wolf Mankowitz: La calle de la esperanza. Trad. Julio Galer. María Angélica Bosco: La muerte soborna a Pandora (\$ 12.-).

NOVA:

Pierre Brisson: La hiedra, Trad. Ricardo Bunge.

Ezequiel Martinez Estrada: Marta Riquelme. Ezequiel Martínez Estrada: Sábado de gloria.

Nathan Asch - Louis Bromfield - William Faulkner - Edna Ferber - Mary E.

W. Freeman: Cuentos. Trad. Aida Aisenson,

Eduardo Dessein: Su generación,

Raúl H. Castagnino: Teoría del teatro. Pierre Guiraud: La estilistica. Trad. Marta G. de Torres Agüero. James B. Conant: La ciencia moderna y el hombre actual. Trad. José Zadunaisky.

PATRICIOS:

Lea Sis: El rey de papel (vida y obras de Alejandro Magrassi) (\$ 20.-).

PERIPLO:

Juan Jorge Moog: Plaza de Mayo.

PERLADO:

Vicente Trípoli: La tierra y el vagabundo.

RAIGAL:

Javier Villafañe: De puerta en puerta.

T. S. Eliot: Cuatro cuartetos (Edición Bilingüe). Trad. J. R. Wilcock. Agustín Rodríguez Araya: Nuevas bases.

SANTIAGO RUEDA:

Hermann Hesse: Rosshalde. Trad. Alberto Luis Bixio.

Sören Kierkegaard: Diario intimo. Trad. María Angélica Bosco

THEORIA:

Bonifacio Lastra: Nuevo discurso de Marco Antonio.

TIRSO:

Héctor Viel Temperley: Poemas con caballos.

TROQUEL:

Sheila Cousins: Una mujer de la calle. Trad. Mary Williams de De la Barra. François Mauriac: Rostros olvidados. Trad. Roberto Guibourg. A. M. Biew: Kapitza (El Zar del átomo). Trad. Vera Keinz.

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.—

WEEK-END EN GUATEMALA por Miguel Angel Asturias

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.—

NOVEDADES ARGENTINAS

Tres cuentos sin amor, por Ezequiel Martínez Estrada \$ 23.—

Un noviazgo, por Bernardo Verbitzky \$ 38.—

El Estanque, por Estela Canto \$ 28.—

El Prestidigitador, por Bonifacio
Lastra \$ 28.—

Tres Mujeres, por Juan Goyanarte \$ 20.—

EDITORIAL GOYANARTE

Paraguay 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES