

ÚLTIMAS NOVEDADES

LA DIVINA DAMA, por F. W. Kenyon.

Des famosos amantes: Lady Hamilton y Lord Nelson. Kenyon, con su reconocida habilidad para poner al servicio de la historia novelada sus excelentes dotes de estudioso, investigador y escritor, nos revela los secretos de la pasión del héroe de Trafalgar, en un marco de guerra y esplendor, con el fondo de la Europa del siglo XIX.

Colección Vértice \$ 50.—

LA BELLEZA PRIMERO, por Alejandro Bustillo.

Un largo período de la historia se refleja en estas páginas. La crisis espiritual es en gran medida una crisis del sentido de la belleza. Humanista, que reúne las calidades de técnico y artista, el autor expone el error del utilitarismo desde que el sentido práctico ganó terreno sobre lo bello.

Precio del ejemplar \$ 40.—

CONSIDERACIONES Y COMENTARIOS SOBRE LA ECONOMÍA DE LA ELECTRICIDAD Y DEL AGUA EN LA REPÚBLICA ARGENTINA, por H. Carlos Fuldner.

Las fuerzas de la naturaleza y su acertada liberación son inseparables de la economía moderna, así como lo son el agua y la energía o el agro y la industria. No hay economía nacional sin explotación económica y la utilización racional de nuestros recursos hidráulicos. El autor ofrece soluciones para el aprovechamiento racional del recurso "agua".

Precio del ejemplar \$ 80.—

SELECCION DE CUENTOS POLICIALES, recopilados por David C. Cooke.

Doce autores famosos en un volumen de atracción, deleite y suspense. Extraordinarias e inimitables narraciones plenas de ingenio e inventiva original.

Colección de Bolsillo "Escorpión" \$ 12.—

REIMPRESIONES

DON CAMILO, por Giovanni Guareschi.

Libros de Bolsillo, Colección Petrel (4ª edición) \$ 12.—

EL VIEJO Y EL MAR, por Ernest Hemingway.

Libros de Bolsillo, Colección Petrel (5ª edición) \$ 12.—

EL DESTINO SE LLAMA CLOTILDE, por Giovanni Guareschi.

Libros de Bolsillo, Colección Petrel (2ª edición) \$ 12.—

ROSAURA A LAS DIEZ, por Marco Denevi

Colección América en la Novela (5ª edición) \$ 32.—

EDITORIAL

Guillermo KRAFT Limitada

Reconquista 319

Librería: Florida 681

Capital Federal

7

F I C C I O N

MAYO
JUNIO
1957

\$ 15.-^m/arg.

F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

Escriben

David VINAS: Un poco de bondad

Carmen GÁNDARA: El ruido de las ruedas

Luisa Mercedes LEVINSON: La Pálida

Rosa de Soho

Ana O'NEILL: El zumbido

Alvaro FERNANDEZ SUAREZ: La ola sonámbula

David José KOHON: El moscón

Jorge A. CAPELLO: El vendedor de cepillos

Eduardo DESSEIN: Un viaje a Suecia

Alicia JURADO: Aproximación a Macedonio Fernández

Celia de DIEGO y F. J. SOLERO: A propósito de Gretta de Erskine Caldwell

Ernesto SÁBATO: Sobre el método histórico de Jorge Luis Borges

Un cuento inédito de ALMAFUERTE: El loco

Artes plásticas, teatro, cine y música por Romualdo BEUGHETTI, Omar DEL CARLO, Horacio RODRÍGUEZ LA-

BRETA, Estela CANTO, Jorge ARAOZ BADI y Juan Pedro FRANZE

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

NOTAS DE LIBROS: F. J. S.: "Erasmus", por Johan Huizinga; "La pared", por John Hersey; "Conocimiento de la noche", por Carlos Mastroratti; "Mi Fausto", por Paul Valéry; "Infancia entre dos esquinas", por Alicia Ortiz; "Gente de Pueblo", por Cerrada Alvaro; Carlos Alberto Loprete: Poesía moderna del Brasil", por Raúl Navarro; "El anillo", por Segundo Ramiro Briggiler; "El Estado, la Patria y la Nación", por Antonio G. Birlán; "Variedad", por Paul Valéry; "La libertad del cautivo", por Edzard Schaper; "La crítica literaria argentina", por Salomón Wapnir; "El país de la selva", por Ricardo Rojas; "Los falsos rumores", por Gastón García Cantú; C. de D.: "La violencia", por Arturo Cerretani; "La catedral y el niño", por Eduardo Blanco Amor; Gastón Gori: "Gimaris", por Carlos Preslocker; J. C. G.: "Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX"; "Week-end en Guatemala", por Miguel Angel Asturias; E. D.: "La culpa", por Francisco Jorge Solero; J. P. P.: "La música orquestal en el siglo XX", por Adolfo Salazar; Susana I. Thénon: "Desde esta tierra", por Carlos Manuel Muñiz. MARGINALES, por O. Del C.

LIBROS RECIBIDOS.

7

MAYO - JUNIO

1957

BUENOS AIRES

Correio
Argentino
C O

Tarifa Reducida

Concesión N° 5623

Complete su colección del **PRIMER 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 envíos al exterior.

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

Se incluye además el número **EXTRAORDINARIO DEDICADO 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:

FICCIÓN

REVISTA-LIBRO
BIMESTRAL

Paraguay 479 - T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

FICCIÓN

La revista-libro de América

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

Suscripción Argentina y países limítrofes:

| | |
|---------|--------------|
| 1 año: | \$ 80.— m/n. |
| 2 años: | " 145.— m/n. |
| 3 años: | " 200.— m/n. |

Otros países:

| | |
|---------|------------|
| 1 año: | 4 dólares |
| 2 años: | 7 dólares |
| 3 años: | 10 dólares |

Existe actualmente el obsequio-inauguración de un libro de \$ 29.— m/n. por un año de suscripción, \$ 58.— m/n. de libros por dos años y \$ 87.— m/n. por tres. Este obsequio se mantiene tanto para los nuevos suscriptores como para las **RENOVACIONES**.

Sírvanse suscribirme a la revista-libro **FICCIÓN** por año(s) con el envío de un libro obsequio-inauguración de la editorial Goyanarte **POR CADA AÑO DE SUSCRIPCIÓN**, y la condición de no pagar recargo alguno por el número **EXTRAORDINARIO** dedicado al **URUGUAY** (precio: \$ 28.— m/n.), por el próximo que se dedicará al **BRASIL** (precio: \$ 32.— m/n.) o por cualquier otro número especial que edite la Revista. Quedo a la vez asegurado contra cualquier **SUBA** que pueda tener el precio del ejemplar.

Nombre

Calle y número

Localidad

Adjunto cheque por \$ 80.—, \$ 145.— ó \$ 200.— m/n. orden **REVISTA-LIBRO FICCIÓN**.

En la suscripción por dos o tres años, sírvase elegir en la lista al dorso los libros que desea, cuyo total presente \$ 58.— m/n. y \$ 87.— m/n. respectivamente. Al exceder esas cantidades, puede agregar el excedente al cheque o giro de la suscripción.

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

| | |
|--|-------|
| 37. — AMORIM, Enrique: <i>Los Montaraces</i> | \$ 36 |
| 30. — ASTURIAS, Miguel Ángel: <i>Week-end en Guatemala</i> | " 38 |
| 5. — BROOKE, Jocelyn: <i>El chivo emisario</i> | " 16 |
| 21. — BULLRICH, Silvina: <i>Teléfono ocupado</i> | " 19 |
| 34. — CALDWELL, Erskine: <i>Gretta</i> | " 28 |
| 29. — CANTO, Estela: <i>El estanque</i> | " 28 |
| 18. — COHEN, Albert: <i>El libro de mi madre</i> | " 19 |
| 25. — CHANG, Eileen: <i>La canción del arroz</i> | " 24 |
| 4. — DEL VASTO, Lanza: <i>Judas</i> | " 19 |
| 23. — DERVAL, Paul: <i>Follies Bergère</i> | " 22 |
| 11. — FAULKNER, William: <i>Luz de agosto</i> | " 28 |
| 16. — FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro: <i>Se abre una puerta</i> | " 16 |
| 19. — FISHER, Vardis: <i>Los salvajes</i> | " 29 |
| 17. — GIONO, Jean: <i>Viaje por Italia</i> | " 19 |
| 14. — GOYANARTE, Juan: <i>La quemazón</i> | " 16 |
| 15. — GOYANARTE, Juan: <i>Lunes de Carnaval</i> | " 16 |
| 20. — GOYANARTE, Juan: <i>Fin de semana</i> | " 24 |
| 26. — GOYANARTE, Juan: <i>Tres mujeres</i> | " 20 |
| 13. — GOYANARTE, Juan: <i>Lago Argentino</i> | " 29 |
| 31. — LASTRA, Bonifacio: <i>El prestidigitador</i> | " 28 |
| 33. — LUSSEYRAN, Jacques: <i>Y la luz se hizo</i> | " 42 |
| 12. — MAILER, Norman: <i>Los desnudos y los muertos</i> | " 64 |
| 8. — MARCEAU, Félicien: <i>Carne y cuero</i> | " 26 |
| 6. — MAROTTA, Giuseppe: <i>San Jenaro nunca dice no</i> | " 19 |
| 28. — MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: <i>Tres cuentos sin amor</i> | " 23 |
| 38. — NICOLE: <i>Se le soltaron los leones</i> | " 34 |
| 3. — PAVESE, Cesare: <i>Entre mujeres solas</i> | " 19 |
| 10. — PAVESE, Cesare: <i>Allá en tu aldea</i> | " 16 |
| 32. — PAVESE, Cesare: <i>El hermoso verano</i> | " 24 |
| 9. — SAROYAN, William: <i>Cosa de risa</i> | " 19 |
| 35. — SAROYAN, William: <i>El tigre de Tracy</i> | " 19 |
| 1. — SECONDARI, John: <i>La fuente del deseo</i> | " 29 |
| 27. — VERBITSKY, Bernardo: <i>Un noviazgo</i> | " 38 |
| 36. — VERISSIMO, Erico: <i>Noche</i> | " 28 |
| 24. — VIDAL, Gore: <i>El juicio de París</i> | " 48 |
| 2. — WAKEMAN, Frederic: <i>El libertino</i> | " 25 |
| 22. — WILLIAMS, Ben Ames: <i>¡Estamos en un país libre!</i> | " 22 |
| 7. — WEBSTER, Elizabeth Ch.: <i>Ceremonia de inocencia</i> | " 29 |

1 al 38. — Orden correlativo que se recomienda en la lectura de las obras para dominar las corrientes novelísticas universales de último momento.

editorial  goyanarte

Revista-Libro FICCIÓN

Paraguay 479 T. E. 31-3694

EDICIONES

Hachette

COLECCION "EL MIRADOR"

DELEITE

Por J. B. PRIESTLEY

152 páginas - Precio \$ 30.—

EL EGIPTO SECRETO

Por PAUL BRUNTON

304 páginas - Con fotos y dibujos - Precio \$ 60.—

COLECCION "EL PASADO ARGENTINO"

VIAJES POR BUENOS AIRES, ENTRE RIOS Y LA BANDA ORIENTAL (1826/1827)

Por J. A. B. BEAUMONT

Estudio Preliminar de Sergio Bagú
Traducción y Notas de José L. Busaniche

304 páginas - Precio \$ 45.—

FRONTERAS Y TERRITORIOS FEDERALES DE LAS PAMPAS DEL SUR

Por ALVARO BARROS

Estudio Preliminar de Alvaro Yunque
320 págs. con un mapa fuera de texto - Precio \$ 45.—

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFIA

LA ESTRUCTURA DEL COMPORTAMIENTO

Por MAURICE MERLEAU-PONTY

320 páginas - Precio \$ 60.—

COLECCION "SABER"

EL HOMBRE Y EL MUNDO BIOLÓGICO

Por SPEED ROGERS - HUBBELL - BYERS

746 págs. - 180 ilustraciones - Precio \$ 100.—

COLECCION "EXCELSA"

ANTOLOGIA DEL CUENTO EXTRAÑO

Selección y Traducción por Rodolfo J. Walsh
916 págs. - Cuero con rótulos en oro - Precio \$ 175.—

HACHETTE - BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

SABER VIVIR

Está en venta el N° 118

ESCRIBEN:

Rafael Alberti, Enrique Azcoaga, Romualdo Brughetti, Rodrigo Bonome, Claudio Blasetti, Rodolfo Cárdenas Behety, Guillermo de Torre, Francisca Chica Salas, Ramón Gómez de la Serna, Luisa Mercedes Levinson, María Teresa León, Adolfo Mitre, Ernesto B. Rodríguez, Luisa Sofovich, Adalberto Tortorella, Cyrus Townsend Brady, P. P.

ILUSTRAN:

Juan Battle Planas, Rodrigo Bonome, Rosario Moreno

Precio del ejemplar: \$ 15.—

San Martín 649

31-8852

Buenos Aires

GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual N° 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

Redacción y Administración:

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

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.
- JULES ROMAINS, *Teatro; Knock. El casamiento del señor Trouhadec. El señor Trouhadec arrastrado por el libertinaje. Donogoo* \$ 50.—
Las más características obras teatrales del celebrado autor de *Los hombres de buena voluntad*.
- 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.
- EMILIO PRADOS, *Río natural* \$ 45.—
El último libro escrito en México por este poeta español. Canto continuo a la vida y a cuanto el poeta siente y contempla.
- DELFINO, GOMEZ y otros, *Educación democrática, II año* \$ 28.—
Texto para segundo año del programa en vigencia de una obra cuyo primer curso ha contado con la mejor acogida por parte de profesores y alumnos.

NUEVAS EDICIONES

- JUAN RAMON JIMENEZ, *Platero y yo* (encuadernado en tela; 5ª ed.) \$ 80.—
- JUAN RAMON JIMENEZ, *Platero y yo* (edición abreviada para niños; 15ª ed.) \$ 12.—
- EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA, *Radiografía de la Pampa* (5ª ed. de la obra) \$ 65.—
- C. E. M. JOAD, *Guía de la filosofía* (3ª ed.) \$ 80.—
- ARTHUR MILLER, *Teatro: La muerte de un viajante. Todos eran mis hijos* (3ª ed.) \$ 40.—
- UGO BETTI, *Teatro: Marido y mujer. Delito en la isla de las Cabras. Lucha hasta el alba. Corrupción en el Palacio de Justicia* (2ª ed.) \$ 45.—
- LORENZO LUZURIAGA, *Pedagogía contemporánea* (5ª ed.) \$ 32.—
- W. H. KILPATRICK, *La función social, cultural y docente en la escuela* (5ª ed.) \$ 22.—

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERU

COLOMBIA

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

EDITADA POR LA ASOCIACIÓN PSICOANALÍTICA ARGENTINA

SUMARIO

Volumen XIV, N° 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

COMENTARIO

Revista Trimestral

En el número 15 (abril-mayo-junio de 1957) colaboran Moses Hadas, Joaquín Neyra, León Poliakov, Sergio Bagú, David ben Shlomó, Fernando Sabsay, Mauricio Rosenthal, Michael Molho, Kurt List, César Tiempo, H. Solari Irigoyen, Juan Pedro Franze, Gregorio Weinberg, Hal Lehrman, Ramiro de Casabellas, Horacio J. Becco, Michael Hamburguer, I. Mishael.

Publicación del Instituto

Judío Argentino de

Cultura e Información

LIBROS

DE INTERÉS PERMANENTE

LA CARTA AL PADRE
por *Franz Kafka*

Una verdadera clave para la comprensión de toda la obra del genial torturado de Praga. En una lujosa edición, ideal para obsequio .. . \$ 18.—

LA NOVELA DE DOS
CENTAVOS
por *Bertolt Brecht*

La sátira maestra de nuestro tiempo. La obra más importante del extraordinario escritor alemán recientemente desaparecido. En la sobrecubierta, un grabado de Bernard Reder .. . \$ 45.—

EL VIAJE DE SIMÓN
MC KEEVER
por *Albert Maltz*

El libro más elogiado de 1956. Un himno a la inextinguible voluntad creadora del hombre. Una cuidada edición, ilustrada con una reproducción de J. C. Castagnino, el ejemplar .. . \$ 38.—

En todas las librerías

Jacobo Muchnik
EDITOR

BUENOS AIRES

DAVAR

REVISTA LITERARIA
BIMESTRAL

Editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA
ARGENTINA

El N° 70 está en circulación

SUMARIO

El libro de Ruth, por S. L. Gordon - El Mujtár, por Menajem Talmi - El estudio crítico de la Cábala y la historiografía hebrea, por G. Schollem - Las leyes de Noé y la conversión de los paganos, por Elías Benamozegh - Un bohemio entre dos siglos, por A. Pagés Larraya - René Char en el décimo aniversario de la publicación de Feuilletts d'Hypnos, por Jean Pénard - Las leyes del estudio, por Simón Schwarzfuchs - ¿Qué ocurre con el judaísmo ruso?, por Joseph B. Schechtman - ¿Secretario General de la UN? por Nehemia Robinson - Sobre los que se llaman judíos, por Joseph L. Blau - La Luz Perpetua, por Natan Lerner - Información Cultural Judía, por José Horn - Los Libros.

Tarifa de suscripción:

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

Dirección y Administración
Sociedad Hebraica Argentina

Sarmiento 2233 } 47-7783
 } 48-5740

Buenos Aires

Lea

y Difunda

"ERETZ ISRAEL"

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

Dirijase a:

ERETZ ISRAEL

PASTEUR 341, 3er. piso

T. E. 47 - 0159

EDICIONES TROQUEL

EL SOL SE PONE EN SOMALIA, por *Gerald Hanley* (novela). Hanley está considerado como la revelación novelística inglesa. Tiene fuerza, patetismo y un estilo brillante.

LA SUERTE ESTA ECHADA, por *Richard Llewellyn* (novela). La crítica ha considerado a esta obra del autor de "Cuán verde era mi valle", como una verdadera obra maestra.

TIERRA DE HOMBRES, por *Antoine de Saint-Exupéry* (relatos). Un libro admirable, un verdadero testamento espiritual.

LA PARADOJA ANDANTE, por *Gilbert Keith Chesterton* (ensayos). El ingenio inconfundible de quien fué el príncipe de los humoristas ingleses.

EDITORIAL TROQUEL

SOCIEDAD ANONIMA

LAVALLE 1421

T. E. 40 - 2280

BUENOS AIRES

CICLON

REVISTA LITERARIA BIMENSUAL

Dirige:

José Rodríguez Feo

Calle 23 N° 1516, Vedado

La Habana

Revista del Mar Dulce

UNA VOZ ESTUDIANTIL

Nº 6 — Aparece en Julio

- 5 preguntas sobre educación a los partidos políticos.
- Estatuto Universitario y la reconstrucción de la Universidad nueva, por Arturo O'Connell.
- El problema de las carnes en la Argentina, por Jorge Garber.
- Un aguafuerte de Roberto Arlt.
- Nueva poesía: Maiacowsky, por Santiago Bullrich.
- Rebelde con causa: Ingmar Bergman, por A. Ciría y J. López.
poesía - bibliografía - cine - teatro - notas

Aparición mensual — Suscripción a 3 números: \$ 12.—

PEÑA 2033 - 1º D.

T. E. 84-1364

BUENOS AIRES

II
NUESTRA

ARQUITECTURA

arquitectura
plástica
decoración
urbanismo

II 28 años consecutivos al servicio de la arquitectura y el urbanismo argentino y mundial, hacen de esta revista la 'única' en su materia en nuestro país. Profusamente ilustrada, impresa en fino papel glacé, contiene cada presentación mensual gran cantidad de material informativo, técnico y didáctico, amén de una serie de notas de actualidad sobre polémica arquitectónica, urbanismo y artes plásticas.

editorial Contemporanea

Sarmiento 643
45-1793 - 2575



UNICO EN EL MUNDO

SE LE SOLTARON LOS LEONES

por
NICOLE

En estos raudales de glorioso humorismo que ha producido las letras francesas desde la época lejana del "fabliau", el libro de Nicole marcará sin duda una época. Nicole posee toda la profundidad psicológica de Françoise Sagan o de la autora de Chocolates for Breakfast, pero tiene además el "sprit" fino, un poco canallesco, que ha ido floreciendo a través de los siglos en el país del buen humor, de la buena mesa y de la "farce". Hay situaciones en *Se le soltaron los leones* donde la comicidad de la más depurada calidad llega a un grado de superación que hará inolvidable su lectura. Como documento de una época, como exponente del grado de inconsciencia y despreocupación a que se llega por momentos en nuestros días, este libro es de una claridad cristalina, pero todo está presentado en él con la sonrisa en los labios. Nicole nos ofrece los hechos en bandeja de plata, maravillosamente aderezados, para que cada uno de nosotros juzgue a su manera.

\$ 34.—

Editorial  Goyanarte

Paraguay 479

T. E. 31 - 3694

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

LOS MONTARACES

por

ENRIQUE AMORIM

Los Montaraces es su última novela, y sin duda también la más importante en la serie de sus relatos de tierra adentro. Ha alcanzado en ella un dominio absoluto de su arte, una maestría que muy pocos escritores latinoamericanos han logrado hasta el presente. El autor de *La Carreta*, *El paisano Aguilar*, *El caballo y su sombra*, *La luna se hizo con agua...* ha sido traducido ya al inglés, al francés, al italiano, al alemán, al portugués, al checo y al polaco. *Los Montaraces* es la obra que conformará al más vasto público, vale decir, a todos los públicos. Hay aquí por partes iguales inventiva raudalosa y muy clara realidad. Está latente en toda la obra el gran creador de *plot* como recalcaba Bertrame D. Wolfe en la presentación al público norteamericano. Tanto Wolfe como Mildred Adams, han analizado profundamente en el New York Times, El Herald Tribune, etc., la obra en sus traducciones al inglés. Toda la prensa de ambas Américas se han ocupado extensamente de sus libros y el pintor Pedro Figari se inspiró en ellos para fundamentar una realidad que causó sensación en París.

\$ 36.—

Editorial  Goyanarte

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

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

NOCHE

por

ERICO VERISSIMO

El autor de *Mirad los Lirios del Campo*, *Gato negro en campo de nieve*... nos da aquí una nueva muestra de ese verismo que es el rasgo más característico de la novelística brasileña clásica y moderna. Desde Machado de Assis y Euclides da Cunha a Jorge Amado, pasando por la eficacia rigurosa de Aluizio de Azevedo y la perfección formal de Lins Do Rego, todos han apuntado a una meta común: asir lo real. Si a ello agregamos que lo real debe ir aparejado con la captación de lo americano, obtendremos como resultado la planificación imaginativa de una muy vigorosa cultura brasileña. En ficción, el Brasil debe estar probablemente hoy a la cabeza de todos los demás países de la América latina.

Erico Verissimo es una de los pilares de esa novelística tan pujante. Esta rápida, cinematográfica novela lo prueba cabalmente. El Desconocido, personaje central de la obra, marcha orillando los límites del frenesí, los laberintos del infierno; recorre en estado sonambúlico una ciudad bulliciosa, sórdida, americana. La tierna Pajarita, apenas esbozada, cae en manos de quien habrá de destrozarla en la consumación de un amor subterráneo. El Enano, un monstruo, recorre las secuencias de *Noche* con un ahogado sollozo, mientras el cínico Maestro sienta las bases de un celestinazgo repugnante y resuena la lírica demencial del Vagabundo.

\$ 28.—

Editorial  Goyanarte

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694



FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual N° 526.683

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto \$ 15.— m/arg.

Suscripción Argentina y países
limitrofes

Otros países

1 año . . \$ 80.— m/arg.

1 año 4 dólares

2 años . . „ 145.— „

2 años 7 „

3 „ . . „ 200.— „

3 „ 10 „

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

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

FICCIÓN 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.

Sumario

| | |
|--|-----|
| Un poco de bondad, por <i>David Viñas</i> | 3 |
| El ruido de las ruedas, por <i>Carmen Gándara</i> | 12 |
| La Pálida Rosa de Soho, por <i>Luisa Mercedes Levinson</i> | 22 |
| El zumbido, por <i>Ana O'Neill</i> | 29 |
| La ola sonámbula, por <i>Alvaro Fernández Suárez</i> | 38 |
| El mosecón, por <i>David José Kohon</i> | 52 |
| El vendedor de cepillos, por <i>Jorge A. Capello</i> | 59 |
| Un viaje a Suecia, por <i>Eduardo Dessenin</i> | 62 |
| Aproximación a Macedonio Fernández, por <i>Alicia Jurado</i> | 65 |
| A propósito de <i>Gretta</i> de <i>Erskine Caldwell</i> , por <i>Celia de Diego</i> y <i>F. J. Solero</i> | 79 |
| Sobre el método histórico de <i>Jorge Luis Borges</i> , por <i>Ernesto Sábato</i> | 86 |
| Un cuento inédito de <i>Almafuerte</i> : <i>El loco</i> | 90 |
| La vida como imagen del arte, por <i>Romualdo Brughetti</i> | 107 |
| Teatro universal y actores nacionales, por <i>Omar Del Carlo</i> | 110 |
| El Festival de Teatro de Mar del Plata, por <i>Horacio Rodríguez Larreta</i> .. | 112 |
| Cine, por <i>Estela Canto</i> | 115 |
| Las "Buenas intenciones" en la música argentina, por <i>Jorge Aráoz Badí</i> .. | 119 |
| Discos, por <i>Juan Pedro Franze</i> | 122 |
| <i>Letras Americanas</i> : Poesía en discos, por <i>Miguel Ángel Asturias</i> | 134 |
| <i>Letras Argentinas</i> : Boedo y Florida, por <i>Juan Carlos Ghiano</i> | 135 |
| <i>Letras Españolas</i> : La juventud rompe el bloqueo, y La fortuna de Don Pío, por <i>Alvaro Fernández Suárez</i> | 140 |
| <i>Letras Francesas</i> : "Les Racines du ciel", por <i>Félix Gattegno</i> | 142 |
| <i>Letras Inglesas</i> : "Stephen Hero", por <i>J. R. Wilcock</i> | 145 |
| <i>Letras Italianas</i> : D'Annunzio y el Teatro, por <i>Attilio Dabini</i> | 146 |

LIBROS

| | |
|---|-----|
| <i>F. J. S.</i> : "Erasmus", por <i>Johan Huizinga</i> | 153 |
| "La pared", por <i>John Hersey</i> | 156 |
| "Conocimiento de la noche", por <i>Carlos Mastronardi</i> | 158 |
| "Mi Fausto", por <i>Paul Valéry</i> | 161 |
| "Infancia entre dos esquinas", por <i>Alicia Ortíz</i> | 163 |
| Gente de pueblo", por <i>Corrado Alvaro</i> | 164 |
| <i>Carlos Alberto Loprete</i> : "Poesía moderna del Brasil", por <i>Raúl Navarro</i> .. | 165 |
| "El anillo", por <i>Segundo Ramiro Briggiler</i> | 166 |
| "El Estado, la Patria y la Nación", por <i>Antonio G. Birlán</i> | 166 |
| "Variedad", por <i>Paul Valéry</i> | 166 |
| "La libertad del cautivo", por <i>Edzard Schaper</i> | 167 |
| "La crítica literaria argentina", por <i>Salomón Wapnir</i> | 168 |
| "El país de la selva", por <i>Ricardo Rojas</i> | 169 |
| "Los falsos rumores", por <i>Gastón García Cantú</i> | 170 |
| <i>C. de D.</i> : "La violencia", por <i>Arturo Cerretani</i> | 171 |
| "La catedral y el niño", por <i>Eduardo Blanco Amor</i> | 173 |
| <i>Gastón Gori</i> : "Cimaris", por <i>Carlos Prelooker</i> | 175 |
| <i>J. C. G.</i> : "Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX" | 176 |
| "Week-end en Guatemala", por <i>Miguel Ángel Asturias</i> | 178 |
| <i>E. D.</i> : "La culpa", por <i>Francisco Jorge Solero</i> | 179 |
| <i>J. P. F.</i> : "La música orquestal en el siglo XX", por <i>Adolfo Salazar</i> | 182 |
| <i>Susana I. Thénon</i> : "Desde esta tierra", por <i>Carlos Manuel Muñiz</i> | 183 |
| Marginales, por <i>O. Del C.</i> | 184 |
| Libros recibidos | 186 |

Portada de Ideal Sánchez

DAVID VIÑAS

Un Poco de Bondad¹

Yo sabía que me estaba observando. Desde su celda, él controlaba mis movimientos uno por uno. Los medía y los iba pesando como para catalogarlos o para reconocerlos minuciosamente. Algo así; no sé muy bien. Pero eso era sentirse espiado, espiado al revés: un espionaje con descaro. Eso. Sí. Porque era yo el que no quería dejarse asir, quien tenía que ser cauteloso. Él, en cambio, se esforzaba por resultar evidente, atractivo. Era imprescindible reparar en él, no había ni un rincón para escamotearse. Por eso miraba así. Y yo me empeñaba

¹ Al terminar la composición de este número hemos recibido una grata noticia: la Editorial Kraft ha otorgado su premio anual de \$ 30.000 m/n. a la novela *Un Dios cotidiano* de David Viñas. El segundo premio ha sido conquistado por Bernardo Verbitsky con su obra *Villa Miseria también es América*. El jurado, elegido por la Asociación Amigos del Libro, estaba integrado por Eduardo González Lanuza, H. A. Murena, Ricardo Sáenz Hayes, Luis Emilio Soto y Miguel D. Etchebarne.

El Premio Kraft para la Novela Argentina, que tan generosamente otorga esta editorial, fué ganado en 1956 por Marco Denevi por su obra *Rosaura a las diez*, cuyas sucesivas ediciones han obtenido favorable acogida tanto en nuestro país como en el exterior. (*N. de la R.*)

en no ceder a esa provocación. Desde que me metieron ahí había sentido su mirada sobre mis dedos. Primero me los oprimí, después los había hecho sonar dos y tres veces hasta que me resultó doloroso apretarlos. Después me hurgueteé las uñas raspándolas por dentro hasta que quedaron blancas y finalmente empecé a bajarme las cutículas. Y nada. La mirada de ese tipo seguía sobre mis dedos. Yo la sentía como incrustada. Entonces me decidí a cruzar los brazos y a esconder las manos en los sobacos. Y me apreté las costillas. Hasta las conté, creo. Así me sentí mejor. Es decir, más flojo, menos tenso. Pero él empezó: "—¿Qué hacés, héroe?"— tenía una voz extraña, contenida, como si constantemente dominara una tartamudez o algún defecto por el estilo, pero con tenacidad, con mucha destreza; presentí que ya no habría manera de escabullirme "—¿Así que tirás bombitas, héroe?" —prosiguió—"¿Te sentís estupendo ahora, no?" —primero desde el fondo de su celda, porque más adelante se apoyó contra las rejas que la separaban de la mía y continuó: "—Todo un hombrecito valiente ¿eh? ¿Cómo se siente uno cuando los demás lo creen héroe? Estás que no podés más porque

hiciste algo distinto ¿no?" —su voz se volvía más firme, más decidida— "Estás encantado con vos mismo, decí ¿hum? No lo hace cualquiera" —siguió— "Y eso es ser distinto ¿no es cierto? Vos no sos como todos ¿no es verdad que pensás eso? ¿Te gusta ser héroe? Confesá que lo hiciste para que te aplaudieran; que no das más porque te comenten. Andá, decilo. Yo no se lo voy a repetir a nadie" —de vez en cuando to-sía apenas para entonar la voz o para reemplazar un chistido o para que yo supiera que aunque en ese momento no me dijese nada, él seguía allí. También advertí que se frotaba la nariz contra las rejas como si le picase en ese lugar y lo enervara. O se dejaba estar apoyando todo el peso del cuerpo sobre la cara. Y las mejillas se le deformaban. "—Así que un contrera valiente ¿eh?" —insistía— "¿Todo un hombrecito que corre por la calle y no se deja agarrar?" —Yo no contestaba; no quería dejarme atrapar por su voz. Había corrido, había gritado hasta no poder más, ya había hablado demasiado. Estaba hartó. Apreté más las manos contra las costillas y apenas lo miré. Pero él continuaba con un tono alegre que parecía no costarle esfuerzo alguno: "—¿No me decís si te pegaron?" —su voz se hacía más insinuante, más blanda, demasiado comprensiva— "Decime si te pegaron ¿qué te cuesta?" —Esperaba después de cada pregunta, verdaderamente preocupado, anhelante, y estre-mecía esos silencios con su tosecita—

"¿En serio que no me vas a decir si te pegaron? Hablá, decí algo" —y de nuevo esos sacudimientos nerviosos.

Yo los hubiera podido contar, porque él estaba parado sobre unas hojas de diario que crujían con sus movimientos— "Decime" —insistió— "No te hagás el guapo. Andá, decí ¿o te hicieron creer que para parecer héroe hay que ser silencioso? No lo creas" —murmuró— "¿O te lo mandaron?" —y cada pregunta era una culminación de ese silencio que se tendía desde la reja (él continuaba apoyado con todo el cuerpo y su único sostén eran las mejillas que parecían dos pelotas pinchadas). Y el silencio se encuadraba entre unos baldazos que se oían al fondo —el agua tenía que ser fresca y se iría escurriendo en miles de burbujas— un teléfono que sonaba y alguien que contestaba pero sin que sus palabras se entendieran muy bien, que tal sección, que fulano no había llegado, o esa tarde o al día siguiente no vendría, que alguien no estaba jamás, y un letrero que ordenaba o prohibía algo oscilaba colgado del techo y era lo único que se movía constantemente. "—¿En serio que no me vas a decir si te golpearon?" —en ese momento parecía resentido porque se le negaba algo que él creía merecer— "¿O no te gusta que yo lo sepa?" —y ya me dolía la cintura de estar ahí doblado oprimiéndome las costillas, esforzándome por aislarme y ordenar todo lo que había pasado: esa carrera por

el medio de la plaza, ese caballo espantado, los gritos de aquellas mujeres, una de traje amarillo, la voz que manaba de los altoparlantes cortajeados de pronto por una música ligera, un pasodoble o algo así, el zócalo de ese edificio, una bicicleta destrozada con una rueda que todavía giraba. "—¿No querés hablar conmigo? Pero decime, decí algo. Es lindo hablar..." —y me hubiera gustado ponerme de pie y estirar los brazos hasta no dar más o tumbarme sobre el resto de agua que debía haber quedado en el piso que seguramente estaban baldeando y frotarme con eso que todavía estaría fresco— "¿No me vas a decir nada?" —repetía ese tipo enardeciéndose con su propia voz— "¿No te importa hablar con alguien, decir cualquier cosa?" —después se quedó en silencio. Cinco o seis minutos. De pronto me di cuenta que había sacado la cara de entre los barrotes y se observaba en un espejito las mejillas marcadas con esos surcos que tardaban en borrarse. Por primera vez lo miré de frente: fruncía la cara con disgusto y la boca se le envejecía. Era por sus dientes, calculé. Con esa mueca los mostraba y aparecían carcomidos, bordeados como por herrumbre. Él me increpó: "—¿Viste? Por vos. Fijáte cómo me quedó la cara" —y se palpaba desconcertado, pero con apuro, con un apuro excesivo— "¿No ves? ¿No ves?" —y se golpeteaba las mejillas— "Ustedes... por ustedes pasa todo. Si se quedarán quietos en vez de hacerse los hé-

roes, los hombrecitos... pero ¿para qué se hacen los hombrecitos? Quédense en sus casas y todos en paz. Nadie se va a meter con nadie" —y parecía cada vez más irritado porque sus mejillas no recuperaban la forma normal— "Por ustedes... por vos... ¿qué tienen que andar haciéndose los recios? Sacando pecho por ahí para que las nenas los aplaudan ¡sucios!" —alardeaba de una grosería muy extraña: la exhibía exagerándola, pero de pronto parecía avergonzarse o pesarle demasiado hasta anonadarlo. Entonces se sentaba y se toqueteaba las piernas desde los tobillos, oprimiéndose los pantalones: sus manos subían —tenía unas pantorrillas secas, ágiles— se detenían más arriba, después de vacilar en las rodillas, marcaban que eso era un redondel y luego ascendían por los muslos y llegaban a las caderas y allí medían algo después de calcular bastante. "—Contrera... contrera... contrera... contrera..." —empezó a canturrear— "Contrera... contrera... contrera..." —y balanceaba las piernas cuando los baldazos frescos ya no se oían. El teléfono continuaba, pero el tipo que tenía que estar no aparecía o no iba a llegar esa noche por algo que no se escuchaba muy bien— "Contrera... contrerita... guapito sucio..." —y ese moscardoneo iba a ser interminable y yo continuaría con esa cabalgata desordenada con manchones amarillos y rojos que me estallaban detrás de los párpados y se aquietaban apenas

para volver a hincharse y girar y restallar con vetas verdes o como mil lentejas de forma perfecta pero temblorosa. Y, a veces, todo eso era insoportable. Un sol agudo y rojo que me golpeaba de frente. Mientras tanto, él parecía enternecerse con ciertas palabras y las mascaba como a un caramelo de goma hasta que no le quedaba nada más que un hilo descolorido que apenas se estiraba: —Tirabombas... tirabombitas... —iba enunciando— “pillado que se hace el que no quiere hablar... que no quiere hablar y se tapa la cara...” —eso era un rulo pesado, que daba vueltas sobre sí mismo sin acabar nunca, que se cernía sobre los dos y nos iba agobiando, espeso y fascinante— “...cara de tirabombas... cara de porquería...” —de pronto, inesperadamente, se puso de pie: “—¿Qué?” —gritó— “¿Ténés miedo?” —me apuntaba con su cara afilada entreabriendo la boca— “¿Te enseñaron que con los putos no se habla?” —jadeaba con el mismo ritmo con que antes había tosi-do— “¿Quién fué: tu papá o tu maestra?” —los diarios del piso crujieron— “¿O los hombreritos como vos no se meten con maricas?” —después siguió gritando un rato largo, me insultó —inventó insultos— susurrándolos primero con rabia y a los gritos más adelante, repitiéndolos con un machaconeo intolerable, con la boca abierta hacia el techo, hasta enronquecer, o solamente murmuraba una sola palabra, “capón”, por ejemplo, que parecía fascinarlo repuesto. Él también se hastiaba de

porque durante unos minutos sólo pronunció “pónpónpónpón” hinchando los carrillos. Era algo que me tiraba desde un ángulo de su celda y que fué subrayando con palmadas. Como si cada insulto fuera una foca que saltase. Claro, también se reía de sí mismo. Después bailó al compás de algo que creo que era “capón sin Perón”. Yo no oía muy bien. Estaba cansado de estar ahí y harto de ver a ese tipo que se movía y hablaba sin descanso durante dos, tres, cinco horas. Qué sé yo. Después se puso a fumar y entre pitada y pitada me decía con una voz que ya resultaba chirriante: “—Al que te dije no lo sacan más... lo van a tener que aguantar... al que te dije no lo sacan más... lo van a tener que aguantar hasta que se pudran... ustedes ¿eh?... aunque les escandalice lo que hace... aunque se rían de él y de la mujer y de los que están con él... aunque lo desprecien” —y en ese momento él estaba con Perón, era su aliado y se empeñaba en defenderlo con cualquier argumento. Él y Perón. Él era Perón. Y yo, todos los que lo despreciaban— “...lo van a tener que aguantar hasta que se le ocurra...” —seguía— “aunque ustedes se sientan muy finos, muy superiores... caballeros desdeñosos, macizos... aunque no lo quieran oír... aunque hagan como que no lo escuchan...” —Eso, media hora. Después venía algo nuevo. Y era evidente que buscaba alguna cosa de

sus propias palabras. Necesitaba renovarse constantemente y demostrar que tenía ingenio de sobra y que no se le acababa así nomás. Me irritaba y se divertía, pero de a poco, como si fueran plazos. El no agredía a nadie de golpe, sino que provocaba con cálculo, controlándose. “Tiene su estilo”, pensé. Él acertaba con alguna palabra absurda: “Guapitito”, por ejemplo, y eso lo iba rimando con lo que se le antojaba. O se volvía a apoyar sobre la reja igual que al principio y me largaba las palabras como si fuera su aliento. Bocanadas de aliento. “—Se van a morir con Perón... se van a tener que podrir con él encima... Encima” —repitió separando las sílabas— “El hace lo que quiere con ustedes y ustedes no tienen nada que hacer... Nada... nada...” —repetía como si se vengara de algo— “Y se van a morir con Perón atragantado... En la garganta y en todas partes... Sucios, sucios de porquería”. Claro, también canturreó todas las marchas oficiales hasta que se fué oscureciendo y una lámpara brotó en la esquina del corredor. Entonces se puso a marcar el paso con una marcialidad grotesca y daba vueltas por la celda o se detenía frente a donde yo estaba para soltar sus insultos. “—¿Te tapás los oídos?”. Yo me había cubierto la cabeza con las manos para no oírlo más. Pero él gritó más fuerte, enardecido, sacudiendo los barrotes, no como para arrancarlos ni mucho menos, sino como si los barrotes fueran yo mismo. Y cuando apareció el

cabo a causa de sus gritos, lo dejó seguir y ni lo chistó ni le dijo nada, sino que se sentó detrás de una mesa y se quedó mirándolo. El policía estaba muy divertido y parpadeaba aprobando o pugnando por no dormirse ni perderse nada de ese espectáculo. Y cuando el otro le preguntó si me habían pegado o si yo había corrido, apenas cabeceó con placidez. Después comimos. Pero él no se detuvo. No. Mascaba, me chistaba esperando un momento para comprobar si lo miraba y, por fin, soltaba un insulto. Le gustaba mucho “Nenito”, seguido de cualquier cosa. Ya no se preocupaba de la rima. A veces decía algo en voz alta para que el cabo se lo festejara. Y cuando le devolvió el plato y el vaso, lo tomó de la manga y le secretó algo mirándome de costado y estremeciéndose con risitas. El sería su cómplice y le hubiera encantado prolongar eso que parecía una equívoca alianza o algo por el estilo contra mí, pero el cabo se lo espantó de un manotazo cuando pareció satisfecho. Era un hombre huesudo, con una frente desmesurada que se reducía o se distendía como un fuelle cuando se le marcaban las arrugas o una cosa le provocaba asombro. Y mucho más si atendía algo o si parecía reflexionar dificultosamente. Pero ni habló ni comentó nada. Solamente se sonreía como un muñeco de madera; pero eso, muy pocas veces, cuando creía oportuno conceder algo. O si el otro inventaba una cosa nueva para provocarme co-

mo cuando se resolvió a tirarme bolitas de pan. Mientras las iba redondeando entre los dedos canturreaba "lindo y valeroso" con un tono inocente de chico de colegio o de enanito de dibujos animados; después tomaba puntería con mucha precaución y me las tiraba. Entre mis pies se habían amontonado unas quince o veinte. Pero él proseguía. Ahora, con "mugre valiente". Hasta que se quedó en silencio. Supuse que estaría planeando algo nuevo: esperar a que me durmiera para gritarme de pronto, o escupirme, o algo más o menos. Hubiera sido lo mismo. Ya lo había pensado muchas veces: si hablaba con él y le pedía que terminara, era darle ventaja al policía; yo hablaba con un tipo así, yo me confiaba a un tipo así, yo tenía que ser igual a ese tipo. Por lo tanto, yo era como ese tipo. Y yo estaba contra algo. Los que estaban contra algo, eran como ese tipo. El gran argumento: todos los que estaban contra algo, eran como ese tipo. O estábamos contra algo únicamente porque éramos así. Eso bastaba. (El cabo se iba aflojando en la silla y las piernas se le estremecían con su sueño espeso). Y a la inversa: si yo le pedía al cabo que lo hiciera callar, no iba a conseguir nada. Al contrario, era un aliado que le había salido para irritarme. No había escapatoria. Y en ese momento mis argumentos me parecieron bien armados. Hasta me descubrí complacido con mi lucidez. Sí. La lucidez siempre es tranquilizadora: el mundo se

aparece como una cristalería, todo ordenado y transparente. Y tan desahogado. Todos mis argumentos me parecieron demasiado serios, confesionados. "Que si esto o lo otro más aquello necesariamente tenía que provocar lo de más allá". Demasiada geometría. En realidad mis argumentos me parecieron para los de afuera, para la gente devota de las cosas claras que pudiera escucharme. Miedo, de eso se trataba. Más: que todo eso me resultaba fascinante y me escabullía porque temía que me atrajera demasiado. Y me podía provocar vértigo, y lo que yo andaba buscando con todo lo que hacía —hasta dar puñetazos o romper cosas o hacerlas estallar— era lo que pudiese oprimir entre los dedos. Cosas, cosas irrefutables. Pero en ese momento a ese tipo se le habían acabado las migas y empezaba con bolitas de papel. Y yo me arrinconé para hacerme un pedazo de cualquier cosa y dejarme estar. Una cápsula empecinada en recordar porqué estaba ahí dentro, en qué casas de la ciudad vivían mis camaradas o en cómo tenían distribuidas las sillas y los roperos, o en la inexplicable autoridad de la mujer de uno de ellos, o en una pretenciosa reproducción de Chagall de algún otro. O en dormirme y redondear esa cápsula. Hubo un rato de silencio y todo lo que ése canturreaba se fué borroneando. Apenas si los chispazos de luz de los tranvías que pasaban por la calle rayaban la pared de enfrente. Eso era del otro lado. Afuera. Iban por

esa calle, doblarían por la esquina o seguirían bajo los árboles cruzando Buenos Aires. Esos tranvías iban a hendir la ciudad lanzando chispazos desde el trolley. Toda la ciudad surcada por tranvías blancos como ballenas que largaban fognazos. La ciudad era una ballena blanca echada sobre una playa roñosa. Y parecía muerta o dormida y tan fofa, con su panza blanda. Pero se estremecía. "—¿Cabo, puedo ir al baño?" —inesperadamente el otro se había puesto de pie y se apoyaba contra las rejas que daban al pasillo— "¿Cabo, me permite pasar al baño?" —él también era blanco y parecía parpadear como un payaso— "¿Me dejás ir al baño, cabo?" —era una voz distinta, plañidera, una cosa que seguramente iba a conmovér— "Tengo ganas de ir al baño, cabito" —una voz que se desplomaba en medio del pasillo, a los pies de ese hombre de madera que estaba sentado detrás de una mesita minúscula— "No aguanto más, cabito" —y allí se entreabría con una cosa anhelante, indefensa, lúcidamente indefensa— "Por favor, cabito, dejáme salir. Un rato, nada más que un ratito" —una voz que iba untando los pies de madera del policía, que los iba a engrasar y a tornar escurridizos y por supuesto que muy suaves— "Un poquito de pis, cabito. Andá. Nada más que un pisito" —era de aceite y serpaba lentamente— "Voy y vuelvo, cabito. Nada más. Vos me abris y voy corriendo y vuelvo en seguida" —algo que se afinaba y se escurría por

todas partes, todo blando, más blando cada vez, más flojo, sobre todo eso, algo que se iba abriendo— "En seguidita" —con pereza, muy poco a poco, con una fuerza que venía de abajo pero que se contenía para que no saltara y desbaratase todo— "Andá, cabito, andá" —era una valva entreabierta o un bostezo insoportable e indeciso— "Dejáme, cabito. Abrís, voy corriendo y vuelvo en seguidita. Vos me acompañás, cabito. No, no" —se rectificó— "Si no querés, te quedás mirando desde tu silla" —el policía recogió las piernas— "Dejáme ir, cabito. No doy más. En serio que no doy más. En una carrerita, cabito" —todas cosas pequeñas y apiladas, diminutas, que correteaban en puntas de pie, marcando pequeños puntos, sin apoyarse, conteniendo la respiración, sosteniendo eso que se podría abrir y rebasar, aplastar al policía, anegarlo, tirar abajo esa mesa, la silla, también la pared y, claro, la ciudad tan alineada y erecta — "Me voy a hacer aquí, cabito", "—¡No hagas eso, eh!" — fué lo único que dijo el policía. El era de madera y había que tenerlo presente. Se tironeó la cara y después se quedó acodado en la mesa, sosteniéndose esa cara de caballo de madera, con sus anchas fosas nasales de caballo de calesita. Con los ojos que se esforzaba por tener abiertos del todo, pero sin olvidarse de que los párpados debían sujetarle esos dos bolones de vidrio. Y el chorro de orina fué creciendo silenciosamente. Lo advertí por su brillo cuando

reflejó uno de los chispazos de la calle. Ya iba pasando la reja que separaba su celda de la mía. Y fué creciendo por el pasillo, subrepticamente, con una cautela de animal. Y el policía lo había visto pero dejó que le llegara hasta los botines. Como para cerciorarse del todo o para que el otro lo ensuciara un poco. Nada más que en el borde. Así se podría indignar por algo y dejarse anegar de furia. Una furia justificada, casi santificada. Pero que antes lo agraviaran de esa manera. Que le dijeran que "no", que él sería cabo y patatín y patatán y que habría ordenado y para que lo obedecieran, pero ya no se aguantaba más. Entonces se levantó como si continuara reflexionando, porque fué lentamente, casi como dándose tiempo a cada paso para volver atrás, y abrió la puerta de la celda mientras el otro titubeaba esforzándose por creer que le iban a anunciar que fuera al baño, que soltara su pisito de una buena vez, que se diera el gusto, que no era cuestión de seguir aguantándose o de hacer las cosas a medias, que él comprendía como todos comprendían. Pero, no. "—¡Te dije que no hicieras eso!" —gritó el policía y levantó el brazo y lo volvió a bajar sin pensar en lo que había dicho ni que tenía las punteras de los botines mojadas de orina y que si se hubiese dejado estar se hubiera empapado del todo— "¡Te dije que no lo hicieras!" —y eso iba a seguir porque, total, era cuestión de levantar y bajar el brazo, de cual-

quier manera siempre habría debajo del puño una cosa dispuesta a recibir, algo plano sobre lo que los puñetazos no resbalarían, algo plano y más blando que los nudillos y que se iba a quedar ahí sin moverse hacia la izquierda o hacia la derecha. Y hasta parecía rebotar y rebotar. Y si se seguía, gustaba y hasta se podía llegar a pensar en otra cosa con ecuanimidad: en la comida o en la querida esposa e hijos o en los mismos insultos, *mis* insultos, tanto tiempo, los puñetazos burlones o muy divertidos, la moral, la gran moral que pegaba brincos como un canguro sonriente, porque uno es tolerante pero hasta cierto límite, o en algo más serio aún como los reglamentos de tapas azules o la gloria imperecedera del coronel Falcón que en 1910 o los frijoles que no se llaman así pero en el cine la boquita de Marilyn Monroe...

—¡Basta!

El cabo se quedó rígido. Después me miró como si tratara de acordarse de quién era: yo estaba preso, yo estaba metido ahí, yo le había gritado. Claro, él era un poco torpe y sus ideas se movían dentro de su cabeza de la misma manera que ese aceite interminable y lento de las vitrolas automáticas. El mundo había quedado a sus espaldas. Su brazo. Se palpó el brazo, la mano y pareció tranquilizarse. Aunque yo me hubiera puesto de pie y estuviera apoyado contra las rejas y allí, a sus pies, estuviera esa cosa blanducha a la que podía patear o palmeaar como a

un camarada vencido. "Vamos, vamos, viejo, no es nada" o "No remolonees, hijo", con toda la ternura de una madre que sabe su oficio. O bien: "No es nada, mañana también amanecerá". Él era cabo y me podía invitar a participar de lo suyo. Pero se movió pesadamente, creo que dijo varias veces que sí o que estaba bien y que había concluido o que "por hoy basta". Hizo sonar las llaves, cerró la celda y se sentó nuevamente delante de esa mesita demasiado pequeña para su tamaño, porque siempre había habido una desproporción, pero en ese momento se había acentuado. Después me parece que empezó a chupetearse las muelas.

Y de nuevo otro silencio se nos desplomó encima: sobre mi celda, sobre la de al lado, encima de ese bulto que permanecía en el piso, a lo largo del pasillo, en torno a la lámpara que pendía en el fondo, y se acható sobre el policía y sobre la suela de sus botines. Hasta los chispazos de la calle que rayaban la pared se fueron espaciando o desapa-

reciendo. Y todos nos convertimos en unas bolas cada vez más enroscadas sobre sí mismas. También la ciudad sería una bola apretada sobre su propia masa. Ya ni temblaba ni quería respirar. Estaba encogida, bien agazapada, definitivamente descolorida. Y en el medio amasaba, contra su propio vientre, otra bola de miedo redondeada con mucha desconfianza, sin animarse a mirar a los costados. Vientre, vientre, nada más que eso. Para adentro. Era la única forma de conseguir una seguridad tibia.

—Pibe... —chistaron al rato desde la otra celda— ...Pibe... —él tenía que ser cuidadoso, susurrar, apenas, y también muy convincente, firme— ¿Querés algo? ...No te molesto más... En serio... —pero era una voz torpe, como si tuviera la lengua hinchada y no le cupiese en la boca— ...En serio... Gracias... No te digo nada más... En serio, pibe... ¿No tenés ganas?... Lo que quieras, pibe... Pedí... pedíme...

(De *¡Paso a los héroes!* y otros cuentos de la década absurda)

El Ruido de las Ruedas

La primera vez que ese ruido de ruedas lo impresionó era todavía muy chico. Vivían en aquella casita cuadrada en la que habían nacido todos ellos, cerca de la costa, casi enteramente rodeada de cangrejales, a la que se llegaba por un puente angosto de tablas viejas. Sí, no tenía más de seis o siete años cuando llevaron a la madre en el sulky del vecino a casa de la médica de Aguamansa.

Él era el menor de cinco hermanos pero siempre andaba solo. Estaba empezando a ver las cosas. Era entonces cuando se escapaba no bien amanecía de la cocina humosa para buscar huevos de avestruz entre las matas de pasto puna o seguir los caminos de las hormigas entre el gramilón o sacar pichones de comadreja o de peludo de las cuevas. Ese día que llevaron a la madre oyó el rodar rápido en el camino; estaba acurrucado en el yuyal y el ruido sordo y violento le paró el corazón, ese ruido de las altas ruedas veloces sobre el camino de tierra dura. Se quedó mirando el ruido con el cuerpo tembloroso de susto sin saber por qué tenía miedo. Al rato el sulky volvió a pasar llevando a la madre recosta-

da en el asiento y el ruido de las ruedas estaba en el aire y el padre llevaba una cara que él no le conocía. El ruido duró mucho rato hasta que el sulky no era ya en la distancia sino una nubecita de polvo blanco sobre el camino de Aguamansa, más allá de los cangrejales.

Cerca de las casas, bajo un viejo tala retorcido había una carreta desvencijada donde dormían las gallinas a la que él solía subirse usando de escalera los rayos gruesos de las grandes ruedas o la lanza rota que apoyaba en el suelo. Le gustaban las grandes ruedas quietas; le gustaba mirarlas y tocar la madera áspera cuando trepaba por ellas. Ahí estaba él, montado sobre una rueda, cuando vinieron a buscar al padre unos días después. Los hermanos no decían nada; andaban por ahí, callados; las hermanas estaban en la cocina o lavando junto a la bomba. El padre se fue y al día siguiente volvió y la casa se llenó de gente, de mujeres vestidas de negro y trajeron una caja grande y la pusieron en el dormitorio y pusieron flores encima. Alrededor de la casa, bajo el alero, había muchos hombres serios vestidos de oscuro con el pa-

ñuelo anudado en el cuello. El padre no decía nada; estaba ahí sentado mirando la caja con esa cara que él no le conocía. A él las mujeres le decían "pobrecito" y los hombres le tocaban la cabeza; después lo mandaron a casa del polaco vecino y en la casa del polaco había un olor distinto y de ahí él oía el ruido de las ruedas de todos esos coches y carros que llegaban a su casa. Algo pasaba; algo espantoso pasaba. Junto a la cocina del polaco, Rómulo se tapó las orejas con las manos y cerró los ojos llenos de lágrimas.

Después vino el desparramo. La madre no volvió, no la vieron más. A veces, Rómulo, sentadito en el piso de la cocina cuando todos habían salido, decía: "Mama, Mama" muy bajito, como para acordarse de cuando andaba por la casa. Pocos días después el padre mandó los hijos mayores a casa de un hermano que vivía en La Plata para que allí fueran a la escuela. Las hermanas fueron al colegio de monjas de Magdalena. ¿La Plata? ¿La Plata? ¿Por qué sería que se iban a ese lugar el Tito y el Cacho? ¿Y la Negra y la Elisa iban a vivir en un colegio de monjas? La mujer del polaco había dicho que era mejor así pero a él esas palabras —colegio de monjas— le daban vueltas en la cabeza. ¿Colegio de monjas? Tuvo miedo durante unos días de que lo mandaran a él también. Pero no.

El quedó en Aguamansa con el padre. Solo. Solo con el padre. El tiempo pasó; pasó despacio, como si no

pasara. Y Rómulo siguió mirando las cosas y el aire. Esa fue una época feliz. Nadie se ocupaba de él. Se lo pasaba mirando, yendo de una cosa a otra, vagando libre como un animalito salvaje por entre el pastizal lleno de viento. A veces galopaba con el chico del polaco entre la tierra dura y el cielo alto del verano. Ayudaba muchas veces al padre a apartar las vaquillonas del vecino y cuando corría tras los terneros le gustaba y sentía que el mundo era lindo y que era de él. Le gustaba ver los días, ver cómo se hacía después de la noche, cada vez, un día nuevo y mirar cómo aparecían los árboles en la luz y cómo se movía todo en el color de las mañanas y de las tardes. Se estaba las horas mirando y escuchando, calladito, bajo el alero, sentado en el piso de tierra después de la siesta o metido entre las matas de pasto puna más allá del puente de tablas viejas que cruzaba el cangrejal. El padre casi no lo veía; le alcanzaba el churrasco a mediodía o le decía una o dos palabras, distraído, antes de echarse pesadamente sobre el catre llegada la noche. Pero a él no le hacía falta que se ocuparan de él. Le gustaba estar solo. Le gustaba o no le gustaba, no sabía; pero siempre estaba ahí, tranquilo, observando cómo era todo, observando con los ojos muy abiertos lo que hacía el viento con las nubes o con las aspas del molino. El padre se iba temprano a la chacra del polaco donde siempre había algún trabajo para él. Rómulo se cebaba su

mate, barría el piso, daba de comer a las gallinas y lavaba la ropa que el padre dejaba en un montoncito junto a la tinaja de la bomba.

Una mañana mientras iba amaneciendo él estaba viendo cómo subía el sol del agua detrás de los talas. Había blanca entre los hilos del alambrado; todo se movía sin moverse, despacito, como si no se moviera. En la lejanía, tras un alto mairal, brillaba el río. Las ranas cantaban en el bañado debajo del puente y una pareja de chajás gritaba en el cielo volando con las alas quietas hacia el sol. El padre, antes de irse, se acercó a él y le dijo que iba al pueblo para inscribirlo en la escuela. Al rato se vió el sulky de los polacos llegar por el camino y Rómulo se levantó sin contestar al padre y escapó corriendo hacia el campo. Tenía miedo de ese ruido. Él sabía bien desde dónde no se oía ese ruido de las ruedas. Desde allí vió el pañuelo de colores de la mujer y el pelo rubio de la chica. El padre subió al sulky y emprendieron la marcha camino de Aguamansa. Se veía el girar de las ruedas y se veían las tres cabezas sobre el respaldo del asiento, pero no se oía nada. Sólo se oía desde donde él estaba, el susurro del viento entre las briznas y lejos, muy alto y muy lejos, el grito libre de los chajás que volaban hacia el sol. Rómulo estaba contento otra vez. A pesar de lo que había dicho el padre, todo estaba igual, igual. El día era manso como un caballo agachado, comiendo.

Pero esa noche casi no durmió. Se despertó una y otra vez sobresaltado; soñó que estaba entre mucha gente y que unas voces fuertes lo llamaban y él buscaba una cueva para esconderse y las voces lo seguían, llamándolo. Y detrás de las voces había otro ruido. Sí, aún después de despertarse antes del alba le pareció oír bajo el coro de ranas y grillos que cubría el campo dormido, un ruido creciente de ruedas rápidas que se acercaban a él.

—¡Rómulo! —Volvió la cabeza hacia dónde venía la voz. Era Noemí, la chica de segundo que siempre lo saludaba y le daba chocolates. El se quedó mirándola desde lejos sin dar un paso.

—¿Sos sordo? —Rómulo sonrió apenas. No sabía sonreír. Tenía la cara dura, difícil de mover. Sólo cambiaban en esa cara los ojos y los ojos en ese momento miraron a Noemí, brillando.

—Vení. —Rómulo no se movió. Rómulo no sabía que la alegría es alegría. Se quedó quieto como si un pájaro se le hubiera parado en el hombro y nunca supo que en ese instante había estado contento. Entonces Noemí despectivamente volvió la cabeza y dió un paso, alejándose. Él, bruscamente, corrió hacia ella pero como a un metro se detuvo, se clavó, como un potrillo.

—Pichón de avestruz, —dijo ella. Él la miraba con mil luces en la mirada oscura.

—Sos chúcaro, —dijo ella. La chi-

ca tenía uno o dos años más que él, debía andar por los once años. Se complacía en su superioridad, en su fácil dominio sobre los chicos menores. Triunfaba, se divertía sobrándolos. Además, era hija del boticario, del "farmacéutico" y Rómulo no era nadie. Noemí tenía el pelo rubio y los ojos claritos. De pronto, tiernamente, con los ojos entrecerrados agregó:

—Charito. —Y sacando del bolsillo del delantal unos chocolates, se los dió. Él alcanzó a decir con una voz que parecía salir del centro de la tierra:

—Gracias.

—Ah. Creí que eras mudo también—. Él, haciendo un grandísimo esfuerzo *m u r m u r ó* pronunciando apenas las palabras como si no quisiera tocarlas:

—Pa qué via hablar, si no hace falta. —Y la miraba, fijo.

—Charabón, —dijo ella. Y rió y se fue, cruzando el patio con el delantal almidonado y el pelo amarillo reluciendo en el sol. Él se quedó con los ojos llenos de los colores de ella y después de un rato se sentó en el suelo a mirar los chocolates. Después se los comió.

Iba y venía del colegio con el chico del polaco vecino, en ancas de un tordillo mancarrón que sabía mejor que ellos lo que debía hacer, que elegía los buenos pasos para sortear los pantanos y se paraba siempre en la esquina del colegio junto al mismo poste. Cuando pasaban por delante de la Iglesia, Demetrio, el hijo del

polaco se llevaba la mano a la frente, luego al pecho, luego a los hombros. Después se besaba los dedos.

—¿Qué haces? —preguntó Rómulo la primera vez que lo vió hacer eso.

—Cruz, —dijo Demetrio. Rómulo miró la torre de la Iglesia, las campanas y la pequeña cruz de hierro calado que se erguía sobre el campanario. Se acordó como entre nieblas que había visto hacer lo mismo a su madre y que sus hermanas cuando tronaba en las noches de invierno solían hacer otro tanto. Nadie le había explicado para qué se hacía eso. En casa de Rómulo Barrios se habló siempre muy poco.

Él, con Demetrio, no hablaba tampoco. ¿Para qué? Todas las cosas le parecían cada vez más raras pero ¿cómo iba a decirle eso a Demetrio? Cambiaba con él una que otra palabra a lomo del tordillo cuando iban a la escuela. Eran amigos, pero no lo sabían. A veces, Rómulo le ayudaba a arreglar los cuadernos en la cartera a Demetrio y como se sentaban en el mismo banco cuando el hijo del polaco no había entendido algo Rómulo se lo hacía entender de alguna manera, adivinando más que sabiendo lo que decía. Y a veces le guardaba algún chocolate de los que le daba Noemí o le sacaba punta al lápiz o le prestaba la goma. Y en esas ocasiones Demetrio lo miraba sonriendo, sin decir nada.

Al tercer año de ir todas las mañanas juntos a Aguamansa, Demetrio empezó a hablar un poco más,

a decir en su media lengua lo que iba pensando con su cabeza lenta y opaca. Andaban por los trece años. Demetrio era alto y bien plantado. Rómulo crecía poco. Una mañana, al tranco del tordillo, Demetrio dijo:

—Yo cuando ser hombre tener mujer y comprar chacra. —Rómulo escuchaba desde su silencio hondo, de aljibe. Pensaba, pensaba sin animarse a mirar las palabras que pensaba, pensaba como de reojo. “¿Tener mujer?” ¿Sería posible que él, Rómulo, tuviera alguna vez mujer? El padre había dicho que el hijo mayor andaba medio de novio en La Plata. Rómulo pensó en Noemí y en esa chica alta y flacucha que lo miraba de lejos y le sonreía siempre. Tener mujer. Pensó en cómo iba a ser la chacra de Demetrio: una casa blanca y un campo de maíz al fondo y una mujer colgando ropa en un alambre con gallinas picoteando por ahí. Y él sintió que él nunca iba a vivir en un lugar como ése.

Cuando pasaron los trece años la relación entre ellos empezó a complicarse. Demetrio era un lindo chico y hacia volver la cabeza a las mujeres cuando cruzaban la plaza para montar al tordillo. Demetrio no se daba cuenta de nada; todo le parecía igual, natural, pero Rómulo veía cómo hasta las chicas que él conocía lo miraban primero a Demetrio y muchas veces se olvidaban de saludarlo a él. Rómulo era bajito y ñato y tenía el pelo como mata de paja brava y la cara del color de la tierra greda. Antes, él no sabía cómo era

pero desde que fué viendo cómo lo miraban las mujeres a Demetrio comprendió que él debía ser distinto. Pero ¿cómo sería? En la vidriera del almacén una mañana vió una figura maltrecha, desgraciada. La miró de soslayo como con miedo de comprender algo que iba a mortificarlo demasiado, algo que era mejor no saber.

Volvían a las casas en el tordillo y las piernas de Demetrio eran largas y la cabeza de Rómulo no alcanzaba a la altura de sus hombros anchos. Cuando desmontaban junto al puente de tablas viejas y se separaban sin mirarse casi, Rómulo veía desde lejos las ruedas de la carreta y el alero de su casa y el molino girando despacio en el aire alto con una sensación de alivio en el pecho. Era más fácil estar solo. ¿Qué difícil era comprender a los otros! ¿Por qué sería que Noemí prefería ahora hablar con Demetrio y ya no le decía “charabón” riendo con el pelo en el sol cuando él cruzaba el patio grande del recreo? ¿Por qué sería que Demetrio no le contestaba si él, haciendo un gran esfuerzo, le preguntaba de dónde venía cuando desaparecía después de las horas de clase tras de la tapia que separaba la escuela del vivero de Juan Vives? ¿Por qué tenía él que estar esperando ahí al pie del tordillo ratos y ratos y verlo llegar después costeano el cerco del vivero con una cara muy distinta de la que tenía siempre?

Ese vivero era el lugar más ad-

mirado de Aguamansa. Los domingos iban a visitarlo con sus parientes venidos de La Plata o Buenos Aires los vecinos más espectables de la localidad y se los veía ir y venir bajo el follaje espeso preguntando los nombres de las variedades cultivadas. Juan Vives había traído unas plantas lujosas de muy lejos y en toda la región, leguas a la redonda, era conocido y venían a comprarle esos arbolitos que tenía alineados en torno a su casa cuyas paredes pintadas de amarillo estaban casi enteramente cubiertas por una Santa Rita salpicada de flores que tenían el color del vino o de la sangre fresca. Decían los vecinos que Juan Vives quería tanto a sus plantas, a sus pequeños cedros azules o dorados, a sus fresnos y a sus grevilleas que más de una vez había rechazado la oferta de un estanciero insistente para poder seguir de cerca el crecimiento de alguna planta preferida. Rómulo nunca había entrado en el vivero pero todas las mañanas camino de la escuela miraba al paso del tordillo la sombra de las grandes hojas y las ramas negras y espinosas que rodeaban las paredes de la casa central casi enteramente cubierta por esas flores que tenían el color del vino o de la sangre fresca.

De vuelta en la casa del cangrejal ya no miraba las cosas y el aire, ya no miraba cómo en las esquinas blancas de su casa el filo del ángulo cortaba la pared de sol de la pared de sombra igual que un cuchillo. Ahora miraba sus recuerdos de ese día, del

día anterior y las palabras que había oído y las risas y el modo de pasar las chicas por el corredor de la escuela sin saludarlo o saludándolo apenas. Miraba lo que él había hecho, lo que había dicho y no comprendía. No comprendía nada. Le parecía que poco a poco todo lo que estaba en el mundo se alejaba de él. Sabía que ese año no pasaría de grado. En todo el invierno no había podido estudiar. No tenía ganas. No podía sino preguntarse el porqué de las cosas, de las palabras, de lo que sucedía. Todo en él era pregunta. La maestra era buena y quiso ayudarlo más de una vez; trataba de mejorar sus clasificaciones; no le ponía las malas notas que merecía. Pero él sabía que todo era inútil. Unos cuantos días antes de finalizar el curso la señorita lo llamó después de clase y le dijo que iba a tener que repetir el grado. Él no contestó nada; se quedó mirando, callado, el silencio que hubo en el cuarto después de esas palabras.

—Es una lástima, —insistió la señorita Elvira. El la miró y pensó que la señorita Elvira tenía la cara muy blanca—. Más adelante te vas a arrepentir —agregó—, cuando seas mayor.

Salió del salón; tenía un torbellino de cosas y palabras en la cabeza. Sí; te vas a arrepentir, le decían. ¿Se iba a arrepentir? ¿Se iba a arrepentir de ser feo, de ser “feo como el diablo a medianoche” según le había gritado aquella vieja a quien él tiró una vez un puñado de tierra en las afue-

ras del pueblo? ¿Se iba a arrepentir de no comprender, de no poder estar contento, de tener miedo, de no tener ganas de hablar, nunca? ¿Qué será arrepentirse? Cuando sus hermanas volvieron la primera vez del colegio de monjas la Negra siempre estaba con esa palabra. Le decía a la Elisa:

—Vos no sabés arrepentirte. Yo sí sé.

Y la Elisa le contestaba:

—Vos siempre te creés que lo sabés todo.

Y la Negra decía:

—Será que sé.

A Rómulo le parecía que arrepentirse debía ser algo que viene de repente, que en un red repente le vendría a él algo que sería estar arrepentido. Él, con las palabras se enredaba mucho, se quedaba tieso mirándolas como animal preso en el lazo. Aunque supiera lo que querían decir no las comprendía. Eran oscuras y llenas de trampas como el gallinero del polaco llegada la noche. Pero la Negra, con esos aires, sabría arrepentirse pero no sabía, como la mujer y las dos hijas del polaco, trabajar la tierra y hacerle dar verduras y sacar flores del jardín del aljibe. ¡Más haraganas eran la Negra y la Elisa! Lo único que hacían era estarse ahí déle bordar unos trapitos blancos o tejiendo unos bordes con aujeritos en unos pañuelos que tenían que llevar a las monjas cuando estuvieran terminados. Se les había puesto la cara distinta desde que vivían en el colegio; parecían pasajeras de tren parado cuando se sentaban bajo el ale-

ro, a la tardecita. Con el Tito y el Cacho era diferente. Rómulo se puso a pensar en el Tito y el Cacho. Pronto vendrían de La Plata. Daba gusto ir a pescar con ellos y treparse al camión del carnicero los domingos y llegarse hasta la boca del Salado. Habían ido muchas veces el verano anterior. Allí, ya oscurecido, a la luz del farol del viejo pescador mataban, terminada la pesca, hasta tarde y Rómulo miraba el brillo de las escamas en la sombra sobre las bolsas mojadas. Y esa calma junto al río mientras hablaban y callaban tranquilos era linda, linda como la cara de Noemí la primera vez que la vió, parada con su madre en la puerta de la farmacia.

El día que supo que no pasaría de grado cuando iban acercándose al cangrejal sobre el tordillo mancarrón, Rómulo miraba su casa, ahí, como clavada entre el tala y la carreta. No habían cambiado palabra con Demetrio. Demetrio iba a pasar de grado y Demetrio, ahora, era amigo de la Noemí. Y cuando fuera grande Demetrio iba a tener chacra y mujer. Rómulo lo quería a Demetrio pero adentro de Rómulo había un aljibe que no tenía fondo. Desmontaron al llegar al puente de tablas viejas.

—¿Vos sabés arrepentirte? —dijo de pronto Rómulo antes de cruzar el puente. Demetrio lo miró sonriendo, sorprendido. A Demetrio lo habían mandado al catecismo, un año.

—¿Qué decís? —Rómulo callaba

mirándolo. Era inútil explicarle. Sin embargo...

—¿Si sabés arrepentirte? —insistió.

—¿De qué?

—De vos.

—Personas se arrepienten en confesionario, —dijo el muchacho rubio, tranquilo.

—¿No te viene de repente?

Demetrio se encogió de hombros y con la rienda del caballo en el brazo se dirigió hacia su casa.

—Sos loco, —dijo, como despedida. Rómulo lo miró alejarse por entre los frutales nuevos de la quinta del polaco.

Llegó la fiesta de fin de curso. Esa tarde todas las familias de Aguamansa estaban en la escuela. Rómulo había comunicado a su padre el fracaso de su año y su padre no fue. Pero él tuvo que ir para saludar a la maestra y a los compañeros. Los patios y las aulas estaban llenos de ruido y gente y movimiento y hacía calor y las mujeres hablaban y reían y las maestras tenían unos peinados como las mujeres de las revistas que se compraban en la estación. Los chicos menores juntaban tapitas de coca-cola. Cuando ya se iban las familias y se agolpaba la gente en el zaguán, Rómulo vió a la Noemí hablando con Demetrio contra la tapia del fondo. Después los perdió de vista.

Cuando ya se iba camino de su casa costeaando el vivero de Juan Vives llamó su atención una mancha clara entre los arbustos sombríos tras

el cerco tupido de tuyas. Como si hubiera recibido un golpe se detuvo, paralizado. Ya sabía; sabía sin necesidad de mirar qué era esa mancha clara sobre el piso, entre los árboles. Siempre había sabido. Los sulky's, las americanas, los carros de todo tipo rodaban sobre la tierra dura. El ruido de las ruedas rápidas llenaba el aire, llenaba de estrépito las calles rectas de Aguamansa. Rómulo miró hacia el jardín, tapándose los oídos con las manos: estaban ahí, tirados en el suelo; apenas se la veía a ella. Los hombros de Demetrio la tapaban. Sólo vió los dos brazos pálidos cruzados sobre la nuca inclinada del muchacho. Cerró los ojos llenos de lágrimas y esperó apretando el cuerpo contra el cerco que cesara el ruido de las ruedas. Luego, retomó el camino de su casa.

Habló con el padre al día siguiente. No quería ir más a la escuela. El padre lo miró, posiblemente por primera vez. Cuando llegaran sus hermanas de Magdalena, le dijo, vería si podía colocarlo en alguna estancia. Rómulo dijo que sí; que iría a cualquier parte.

Quedó convenido, pocos días después, que entraría el primero de enero en una de las estancias vecinas de Aguamansa. El padre le dió un poco de dinero para que se comprara una bombacha nueva y le regaló un chambergo que tenía guardado de tiempo atrás.

Llegó la Navidad. El padre lo llevó, por primera vez, a la misa de medianoche. Todo era extraño. Todo

era diferente. Todo había cambiado. Su padre lo miraba de otra manera y el mundo tenía otro aspecto. Parecía otro, el mundo. Esa noche, en la Iglesia, escuchó los cantos y miró al altar. Las personas que lo rodeaban en la Iglesia también parecían otras. No buscó a la Noemí. Todo estaba tan lejos, tan lejos de él. Todo era tan extraño. El treinta y uno, a la hora de la oración, en el tordillo del polaco, partió con un atadito de ropa bajo el brazo rumbo a *Todos los Santos*.

Desde que llegó a la estancia las cosas se le hicieron fáciles. Del mayordomo abajo todos los miembros del personal lo trataron con amistad y se encontró en seguida introducido en la vida habitual de la estancia como si hubiera vivido allí siempre. El capataz le mostró su cuarto y le indicó cual sería su trabajo. Comió con sus compañeros escuchando atentamente las conversaciones, respondiendo apenas a una u otra pregunta que le hacían. Pero todo era raro, cada vez más raro. A medida que pasaba la noche la sensación de extrañeza y de irrealidad cobraba mayor agudeza. Miraba la campana blanqueada del fogón y la mesa de pino y oía las voces que se cruzaban lentas sobre los platos y le parecía que todo era un sueño que hubiera soñado antes y que ahora estaba despierto mirándolo. ¿Era verdad todo eso? Si era verdad, qué rara, qué rara era la verdad. Cuando el primero de ellos se levantó para reti-

rarse, Rómulo mirando al capataz se puso de pie.

—Buenas noches, amigo, —dijo el capataz.— Buenas noches, —dijeron uno por uno los otros. Rómulo salió del cuarto como si le estuvieran contando lo que hacía y cómo lo hacía. Cruzó la cocina, el patio rodeado de geranios, atravesó el jardín de los naranjos. Sobre las columnas del corredor la luna ponía una luz quieta y azul. Cuando se encontró solo en la pieza sintió una gran calma en torno a él. Se acostó. Miró el techo durante unos minutos y con la atención débilmente puesta en el cencerro distante de una yegua, se durmió. Durmió pacíficamente hasta la mañana. Pero cuando la campana resonó en el claroscuro del alba se incorporó bruscamente y miró con terror las paredes desconocidas. Otra vez, la aguda sensación de extrañeza se le metió en el cuerpo.

Pasaron los días, las noches. Todo seguía siendo fácil, demasiado fácil. Cada mañana le impartían órdenes. Cumplía puntualmente con su obligación: recoger astillas y ramas en el monte y repartirlas en las cocinas; llevar leña y piñas a la casa grande; retirar las basuras, barrer los patios. Una tarde estuvo blanqueando el tronco de los frutales, otra llevando abono de los corrales a la huerta.

Para esos trabajos le daban un carrito al que ataba un caballo muy manso. Lo ataba todas las tardes para una u otra cosa. Era un caballo sabedor, como decían allí. Los parqueros estaban cortando el pasto

en los jardines que rodeaban la casa y él comenzó a levantar el pasto cortado. Levantó un montón, otro montón. Todo era como si no fuera: el pasto verde y liviano, el caballo manso, el carrito volcador, la luz sobre las tejas de la casa cercana. Esa tarde en que empezó a levantar el pasto de los jardines tuvo miedo. No tenía noticias de Aguamansa. Mientras no las tuviera seguiría así, entre dormido y despierto, soñando. Y si las tuviera ¿no sería lo mismo?

Cuando terminó de cargar el carrito de pasto miró la claridad rosada del poniente en las nubes desparramadas por el cielo. Qué tranquilidad había en esa luz. Trepó al pescante del carrito. Cuando iba andando despacio hacia los galpones por una larga calle de eucaliptos súbitamente, repentinamente, se acordó de todo: se acordó de la Noemí tirada en el suelo bajo los árboles de Juan Vives, de Demetrio, de la cara de su padre cuando le dijo adiós, de la caja donde estaba su madre muerta, años atrás. Se acordó del ruido de las ruedas junto al cerco de tuyas. De los pálidos brazos cruzados sobre la nuca inclinada de su amigo.

En ese instante, el horror fue tan grande que se llevó las manos a las orejas y cerró los ojos llenos de lágrimas. Las riendas cayeron sobre el anca del animal que, espantado, dis-

paró. El ruido de las ruedas rápidas sobre el camino se hacía más fuerte a medida que aumentaba la velocidad de la carrera. El caballo, sin gobierno, desvió su camino. Una rueda dió contra un poste y el carro volcó. Rómulo cayó con el carro y su cuerpo quedó bajo el anca del animal. La rueda le aplastó el cráneo.

Unos momentos después dos peones que volvían del campo lo encontraron. Vieron de lejos el carrito tumbado en la calle de eucaliptos. Anochecía. La luz bajo los altos árboles era apenas luz. El caballo estaba inmóvil como si fuera de piedra o como si hubiera sentido la presencia de la muerte. Lo desataron con cuidado, lo levantaron. El chico estaba ahí, tendido sobre la tierra, con una pierna encogida, boca abajo. La sangre todavía húmeda le cubría la cara, una oreja, parte del cuello. El pelo parecía una mata de pasto puna. Sobre las bombachas nuevas las manchas rojas tenían el color de las flores que en Aguamansa tapaban casi enteramente las paredes amarillas de la casa de Juan Vives.

Una quietud inmensa se esparcía por el campo; se extendía, crecía, cubría con su silencio de otro mundo la frescura de la pampa nocturna.

Espadaña, 3-9 de enero de 1957.

La Pálida Rosa de Soho

Miss Edith Fairchild tiene la suerte de cumplir años en mayo y de que su casa se prolongue en un jardín de veinte por treinta pies con un árbol, también de mayo, en el centro.

Si bien es cierto que todos los cottages de Hampton Bridge tienen un jardín al frente de veinte por treinta pies, y, por lo general, un florido árbol de mayo, Edith se distinguió, esa primavera, por una idea original: un vestido vaporoso del exacto color rosado de las flores de mayo que, como es sabido, es un color muy modisteril. Además en el ángulo izquierdo del jardín de los Fairchild hay un macizo de lirios morados con pintas amarillas que Mrs. Fairchild cultiva personalmente con el especial interés de que sean apreciados por ciertos miembros del Burn's Garden Club con quienes toma el té todos los martes. Por estos y otros motivos, madre, padre e hija estuvieron muy de acuerdo, esa primavera, en celebrar el cumpleaños con un garden-party. Claro está que los motivos de Mr. Fairchild eran de orden comercial y muy explicables, por cierto. Sus abogados, los Murchison, acababan de incorporar al estudio a Norman W. Murchison jr. y Mr. Fairchild que había sorprendido en el campo de cricket la tierna mirada del joven

para su hija Edith, calculó que un acercamiento sería satisfactorio precisamente ahora que utilizaría los servicios de la firma para sacar a flote ese asunto de la importación de curry que su socio en Bombay acababa de enviarle con una suba de medio punto por bolsa.

Cuando llegó el presupuesto de la confitería, aunque era tarde, Mr. Fairchild se encontraba en el cuarto de las mañanas, leyendo el Times, repantigado en el sillón de marroquí verde. El fuego ardía discretamente en la chimenea pero la puerta que daba al jardín estaba abierta de par en par y la brisa mecía con delicadeza las cortinas de tul. Mr. Fairchild se limitó a alzar las cejas grises; encendió su pipa que había dejado apagar, y apartando la vista del detallado presupuesto miró, con bastantes buenos ojos, primero: el vestido de Edith que la modista acababa de enviar entre papeles de seda y, segundo, el florido árbol de mayo luciendo sus flores de dudoso aroma en el medio del jardín.

Mayo no sólo es propicio a las doncellas que viven en Hampton Bridge. Las otras, apostadas de a dos y de a tres en las esquinas de Soho, tintinean sus manojos de llaves como ar-

bustos meciendo sus capullos al suave soplo primaveral o como potrancas impacientes a sus arneses con cascabeles. Pálida Rosa, la más alta, esbelta y rubia de todas pasa y repasa por sus calles con un contoneo de caderas más pronunciado que de costumbre. Los extranjeros acuden a Soho especial y, a veces, infortunadamente, sólo para verla pasar y Whippety Dick toca el violín en Piccadilly Circus pensando exclusivamente en ella.

Whippety Dick, en mayo como en diciembre, es un artista, pero en primavera hay una gorra más sobre la vereda embaldosada y, escrita con tiza, una copla menos cínica que la de costumbre.

*Deténgase, mi querido,
un sonido es un sonido,
puede ser arco o violín
o tal vez un serafín.
Primavera es primavera
y un canto de violín
merece medio chelín
o tal vez la media libra
si le hace olvidar la suegra
o si le toca la fibra
capaz de ablandar la piedra.*

Whippety Dick, a pesar de la expresión de sorna y alegre desprecio con que mira a los transeúntes, toca con convicción e improvisa con fuego sagrado e inspiración bachiana. Su oscura cabeza aguileña y sus ojos descreídos, tienen algo de nobleza desafiante y provocativa. Las señoras de mediana edad, al venir de sus compras, forman un corro, a su alre-

dedor, y si bien ninguna se atrevería a dirigirle la palabra en público lo escuchan embelesadas, y aunque muevan la cabeza reprobadoramente, contemplan con bastante atención e interés primaveral a ese joven de crenchas negras de unos treinta años que deja perder sus aptitudes de concertista entre el tráfico de Londres en vez de concurrir al conservatorio.

Whippety Dick sigue tocando el violín y sueña con su inocente y rubia Pálida Rosa esquilmando con maestría y aparente despreocupación a los extranjeros con una tarifa dos veces superior a la de las otras prostitutas de Soho. Pálida Rosa, ahora su inspiración, fue su discípula en diversas artes y si bien no descolló en el arte musical es capaz de triunfos de otra índole Whippety Dick empieza con su aria evocando el tema de Sud América; las señoras de mediana edad van depositando su óbolo en alguna de las gorras y desaparecen dulcemente mientras al largo crepúsculo sigue la noche populosa y después la otra, mágica y sorpresiva hasta que llega la hora de encontrarse con Pálida Rosa en la taberna del Sapo Remendado. Y allí están en el lugar de siempre, contando los chelines que los dos ponen sobre la mesa; Whippety Dick da algunos puñetazos que hacen derramar la espuma de los vasos de cerveza, porque al fin y al cabo hay que demostrar que un hombre es un hombre. Y están callados los dos; él acaricia el violín, sobre la silla, como a un gato dormido y la contem-

pla a ella, Pálida Rosa, tan cándida y lejana, la mirada perdida. A Whippety Dick vuelve y lo invade el medido sueño de siempre; llevarla lejos y guardarla en la casita gris de Sud América bajo las palmeras que barren el cielo azul; ella, en su silla tijera, entre gardenias, mientras él toca el violín en las salas atestadas de ciudades imprecisas, Buenos Aires o Puerto Rico, donde el dinero y la gloria brotan de entre las piedras como brota, en Londres, la niebla, para que ella pueda esperarlo, recostada entre gardenias.

Whippety Dick, cockney de raza, nacido en la hora precisa entre el séptimo y noveno acorde del carillón de Bow, permanece ensimismado; no va a andar exhibiendo sus blandos sentimientos y Pálida Rosa está ahí sin que nadie rasgue las nubes de sus divagaciones, más frágil y más pálida a medida que se acerca el alba. Pálida Rosa piensa:

“Hasta Meg, escualida y pecosa, tiene alguien, una tía o un primo que le trae, todos los domingos, una gallina y berros, lechugas o repollos, según la estación, tan verdes como las praderas de su Kent. Y Fanny, tan gordita y baja que sólo circula entre los viajantes egipcios o turcos, tiene un novio en Worcestershire que va pagando la granja y los cerdos con el buen dinero egipcio. Va pagando, poco a poco, la felicidad. Pero, eso sí, cada año Fanny desprecia lo mejor de la temporada de Soho y desaparece por veinte días, siempre en junio, para bailar en el pue-

blo, entre cintas de colores, y regresa más gordita, más colorada, comiendo fudge, contenta de seguir un año más, dos, o diez, en su esquina, a la derecha, removiendo su manojo de llaves que le abren las puertas... de su horrible cuarto con esa cama de hojalata, sin colchas; no, no, otras puertas, las del cielo, tal vez. Y Fanny dice *Tom* y parece que se traga el mundo. *Tom ya compró la chancha. Tom dice que primero está la primavera y después las guineas. Tom y Tom es la granja y los cerdos y los chicos, sí, los chicos.*”

Pálida Rosa suspira y mira de reojo a Whippety Dick que no puede soportar esa mirada y se levanta y va a un rincón a repasar su aria, la que acaba de crear, con las cuerdas dobles y Pálida Rosa recuerda el asilo donde pasó la niñez y la lástima de sí misma la corroe.

Whippety Dick vuela por sus alturas crueles olvidado de los borrachos que juran y ríen idiotamente, en el bar, olvidado de sí mismo, y penetra las místicas regiones gris-azules. Pero, al callar el violín, se encuentra solo, con vértigo. Ella sigue allí, los codos sobre la mesa, las manos bajo la barbilla y a él le sube a la boca el gusto de la maldición, siente el castigo de no poder descender, apresado en la dorada telaraña de sus disonancias armónicas, más allá de la felicidad y de la tristeza y del amor, mientras sus huesos crujen anhelando calidez, espesor, suculencia... Claro está que después, en el cuarto, todo se arregla entre los

dos menos los sueños de la granja y de la América del Sur que mueren, cada mañana, como si fuera para siempre.

Los cálculos de Mr. Fairchild, cálculos exactos de contador y subgerente de la firma Arbucle, Fairchild & Co. Ltd. resultaron de una precisión de alta matemática. El joven Norman W. Murchison jr., attorney, cayó presa de los encantos de Miss Edith Fairchild en su vestido de muselina color flor de árbol de mayo. El día anterior al de su cuarta visita, día que Norman se fijó a sí mismo para expresar su amor oralmente, se sintió bastante nervioso. Había estudiado mucho todo ese año y las manos le temblaban. Era el 21 de mayo, lindo día para declararse, pero no le gustó el aspecto de su nariz que, ajena a su voluntad, se encogía un poco, como la de un conejo, cada vez que pronunciaba el nombre de Edith. Además, tenía los pies húmedos, seguramente el hígado no marchaba bien. Resolvió encaminarse, solo, a Soho y hacer una cura de cerveza blanca. Se puso el traje azul, el sombrero hongo, se colgó del brazo izquierdo el paraguas cerrado y, jugueteando con los guantes amarillo pálido salió de su casa con la punta del pie derecho y se encaminó a la esquina para tomar el ómnibus de dos pisos que lo trasladaría a Piccadilly Circus.

En un bar de Regent Street tomó su primer vaso de cerveza. Siguió caminando un poco inclinado hacia adelante, como todo caballero que

se precia, y no se detuvo a escuchar unos acordes callejeros de algún violinista que sin duda debía ocultarse entre las columnas. En cambio entró en otro bar, tomó dos pints casi de golpe y siguió andando hacia Soho. Es verdad que no había comido y los restaurantes se empujaban unos a otros como lechones recién nacidos pero sus nombres continentales y exóticos sugerían comidas mediterráneas tal vez sazonadas con yerbas olorosas que dejarían trazas de sí al día siguiente; no eran para él. Norman siguió andando por las oscuras y retorcidas calles de Soho; las prostitutas, con su aire de perfectas chicas de su casa, lo miraban pasar varias veces por la misma esquina —flores de pared sacudiendo sus manojos de llaves como si sacudieran pulgones— y Norman recordó a la seca ama de llaves cerrando las despensas en la casa de la abuela, en Escocia, y algo siniestro se le apretó en el estómago. En ese momento, desde un zaguán, una voz femenina y áspera le gritó: —¡Frustrado! —y otras voces, desde la sombra repitieron: —frustrado, frustrado.

Norman apresuró el paso asegurando el mango del paraguas que resbalaba de su brazo izquierdo.

Casi a la salida de Soho, frente al cinematógrafo, notó una figura distinta andando adelante, en su misma dirección; la melena dorada como la de Edith brillaba y se empalidecía a la luz dudosa de los faroles. Era más alta que Edith, tal vez más alta

que él y su larga espalda se quebraba en la cintura, cimbrada, se ensanchaba, dividía y prolongaba como dos corrientes de un mismo río bajo la marea ondulante de la pollera angosta hasta terminar en un par de tobillos tan finos como los de la princesa Margarita. Norman pensó que la voz femenina y áspera del zaguán y sus ecos se equivocaron. Él no era un frustrado sino un selectivo. Sin embargo cuando esa figura se volvió y los ojos azules se clavaron en él, Norman se sintió bastante cohibido. Las llaves tintinearon como campanillas en el lomo de una mula enjaezada y aunque Norman tuvo la santa intención de escapar, encontrose apresado por un brazo, subiendo una escalera retorcida, y aspirando un olor sui-generis en que había una mezcla de moho, de perfume de prime rose, de salmón ahumado, de pasto recién cortado y de cebolla. Pálida Rosa, en su cuarto empapelado de rosa, no miró el reloj, como siempre lo hacía cuando los clientes demoraban más de la cuenta. Inclínada sobre Norman, que yacía sin permitirse dormir sobre la colcha tejida a cuadritos de colores, lo contempló detalladamente. Su leve olor a lavanda y su nariz indecisa e infantil, un poco interrogante, producían en ella una respuesta maternal, una fórmula que contenía orgullo y ternura, deseo de protección y de ser protegida, y timidez, también.

—Volverás, ¿no? No te fijas en la tarifa. —Y ante el silencio de él:—

Te espero el viernes que viene. No faltes. Promételo.

Pálida Rosa, por regla general, hablaba poco y, sobre todo, no decía cosas así. Se vistió y lo acompañó escaleras abajo.

—¿Quieres que demos una vuelta por el puente del Támesis?

—Sabes, es, es, estoy apurado. Tal vez algo que leer, sí, que leer, y mañana... bueno, mañana es otro día, sí, otro día. —Norman no hubiera querido volver al maldito Soho por el resto de su vida.

Esa noche, en la taberna del Sapo Remendado, Pálida Rosa tenía un aire soñador, refinado, diferente. Entornaba los ojos que se oscurecían como violetas. Ese Norman titubeante y delicado le daba el Londres del otro lado de las ventanas, el prohibido e impenetrable Londres de los leños ardiendo en las chimeneas de mármol negro, candelabros y, tal vez, un árbol de Navidad; el retrato de la señora con el sombrero en forma de gallina que pone un huevo, y, a lo mejor, una planta de rododendros florecida en una maceta blanca con dibujos azules. Además, Norman la llamaba Rosa, simplemente. El nombre se volvía respetable, sólido y distinguido: Rosa.

En un rincón, Whippety Dick repasaba y repasaba el aria con cuerdas dobles.

Norman volvió el siguiente viernes, y el otro, y el otro. Pálida Rosa lo esperaba con una flor en el pelo. Un viernes, bastante antes de

la hora de Norman, Pálida Rosa se negó a subir al cuarto acompañada por un comerciante de granos con local establecido en Regent Street. Este hecho, o mejor dicho, esta falta de hecho, dió mucho que hablar en la taberna del Sapo Remendado.

Cuando Whippety Dick se acercaba al grupo del tabernero, en el mostrador, las risotadas se silenciaban repentinamente. Whippety Dick estaba cada vez más flaco; cambió la cerveza por ginebras dobles, y, aunque daba puñetazos sobre la mesa, iba cobrando cierta melancólica dignidad. De perfil, a veces, se parecía a Lord Byron.

En el lado oeste de Londres, Norman W. Murchison jr., visita a Miss Edith Fairchild, oficialmente, todos los sábados por la noche, después de sus dos mutuos partidos de tenis; Norman no se siente tímido ni tembloroso sino, por el contrario, seguro y satisfecho de sí. Este domingo le llevará el anillo con el diamante. Eso sí, con Edith las cosas no son tan sencillas como con Pálida Rosa. A veces hay que hablarle de hechos concretos y, además, citar a Tennyson y uno ya lo tiene olvidado a ese viejo Lord Tennyson. Pero con las chicas no hay más que hacer que lo que a ellas se les ocurre. Edith se ríe con esa risita aguda, igual cuando se le pregunta en que está pensando, que cuando se le recita una frase de derecho romano. Ella lee libros, eso sí. Esa novela *Por el sendero oscuro* debe ense-

ñarle algunas cosas. Edith sopla en la oreja y deja manchas de rouge en el cuello de la camisa. Es incómodo. Cuestión de entrenarse. Es bueno, entrenarse. Un tipo entrenado es un tipo apto para la vida.

Edith dijo que iba a lo de Lady Dell y dobló por la izquierda. Claro que no había que seguirla, eso no se hace. Con Pálida Rosa es demasiado sencillo. Se la puede contemplar como cuando uno se sienta frente a un arroyo, sin pensar en nada, sin hacer planes, sabiendo que siempre va a estar ahí, y uno se queda... arroyo, curvilínea, claro, larga, Rosa, linda chica, sabe mucho.

Un tipo puede pasarlo bien con ella. Hasta él, Norman, tuvo la tentación, una vez, de quedarse un poco más y decirle cosas y preguntarle otras; esa risita de Edith cuando se le pregunta algo, ¿es por qué lo quiere o por qué no lo quiere? ¿Por qué habla siempre de Bristol, de la casa de los Dell y del auto de John?

Pero no hay que dejarse llevar, que diablos, y estar contando historias es dejarse llevar. Hay que poner los hechos en su lugar. Rosa es Pálida Rosa y un hombre es formal cuando no se deja llevar. Ese asunto de Soho se está haciendo demasiado largo para un hombre formal. Eso sí, una promesa es una promesa aunque sea arrancada en momentos improcedentes (Norman se rasca la cabeza de manera bastante anti-británica) y la promesa —antes de que él, Norman, tuviera tiempo de cepi-

llarse el traje azul, calzarse el sombrero hongo, colgarse el mango del paraguas en el brazo izquierdo—ya estaba arrancada, sí, formulada formalmente antes de tomar los guantes de encima de la silla, entre el corpiño rosa de Rosa y las ligas rosa... colcha de colores, Rosa, toda pálida, y la voz cuando ella dice *Norman*. El viernes hay que volver, ya que se prometió volver. Una promesa es una promesa.

En el lado este de Londres, Whippety Dick camina con su violín bajo el brazo. Hay que caminar, caminar. Doblar por la esquina, apresurar el paso. Las paredes son negras, las puertas careadas, cerradas. El mundo está careado. La música se ha roto, ha estallado. Toda la música del mundo ha estallado, se ha hecho trizas y sus astillas pinchan la sangre, azotan. Caminar, caminar. La boca está seca y quema. No, no hay que detenerse, que entrar ahí, a echar un trago, donde los hombres cantan sin música canciones de basura y vomitan. Un chico revolviendo entre los tachos: zapatos rotos, ojerías. Perros husmeando. La basura del mundo enfría el pecho, arde en la lengua; con su carroña infecta las vísceras, los huesos. Hierro, suciedad, vigas, guineas, cloacas. El puente se levanta como una trampa: forceps para arrancar al río. Pero la entraña del mundo deshecho es sólo río riendo con sus dientes negros librado a su voracidad insaciable. Residuos amontonados se mezclan, enamorados de otros residuos y son

sólo una gran podredumbre sin límites, líquida por carecer de límites, río reptil que avanza silencioso en la noche embellecido por la mentira y la basura y el asco y el miedo. Pálida Rosa, Pálida, Pálida, Pálida.

El tercer viernes de julio, Norman llegó a Soho un poco después de la hora acostumbrada. Pensó que los siete minutos y medio de retraso serían el primer eslabón de un distanciamiento definitivo. Al entrar al zaguán notó que algunas mujeres lo seguían en la oscuridad, pero él no volvió la cabeza. En el último peldaño las mujeres se acercaron y lo rodearon de manera bastante desagradable y comprometedor. Sus tufos a perfumes ordinarios podían dejar rastros en su traje gris. Una de ellas, muy regordeta y baja, se le arrimó bruscamente, hizo caer el paraguas cerrado que colgaba de su brazo izquierdo y se permitió tomar entre sus manos una suya enguantada en amarillo.

—¡Pálida Rosa ha desaparecido! Pobre mi queridita Pálida Rosa, la mejor chica de todo Londres y la más cara, bien lo sabrá usted. Ha pasado algo atroz, me lo repica el corazón. Atroz, atroz. No la encuentran por ninguna parte. ¡Es horrible, horrible!...

Las otras prostitutas hablaban entre sí, abriendo mucho la boca como si vocalizaran.

—Dulce corazoncito, dulce, dulce. Pálida Rosa, pobrecita, linda, linda.

Norman bajó las escaleras de dos en dos. A grandes pasos procu-

raba alejarse de Soho lo antes posible y para siempre. El ya sabía que todos los problemas se solucionan, alguna vez; de todas maneras era demasiado bien educado para no agradecerse, mentalmente, a sus dioses.

Para no pensar en la escena reciente empezó a hacer cálculos para financiar su próximo casamiento con Edith de acuerdo con las cuentas que en breve debería cobrar. La mayor de ellas era la de Mr. Fairchild.

Pasó por la casa Liberty y se compró la robe de chambre a cuadros —con los colores del clan a que pertenecía su abuelo— que había visto el viernes anterior y le había parecido de una calidad inmejorable y duradera.

ANA O'NEILL

El Zumbido

ARAÑAR de ramas sobre el techo de zinc.

—Andate...

—Es el viento...

La noche: silencio, frío y olor a basura quemándose.

—Andate, te digo... por la ventana...

El hombre se desprendió de mala

gana, pero moviéndose con cautela. Apartó la cortina y desapareció. Un grito ahogado. Maldito "Chico". La bolsa de la cortina se agitó desganada. Crujido de cañas. Ladridos. Silencio.

Scotland Yard descubrió, flotando por el Támesis, un violín que tenía grabado el nombre de Whippety Dick, un músico callejero. Fué la pista que llevó a rastrear el río. El cuerpo de Rosa Smith, conocida en el barrio de Soho por Pálida Rosa, fué encontrado dos días más tarde, con huellas de dedos en el cuello. Tenía, aún, una flor enredada en el pelo.



Las señoras del Wembley Club han organizado una colecta con el fin de comprar un nuevo violín para que Whippety Dick siga practicando en la cárcel mientras el Jurado de los once vecinos, algunos de ellos eventuales clientes de Pálida Rosa, decidan si éste debe o no ser ahogado.

Falsa alarma. Mejor. Estaba deseando que Gervasio se fuera.

Gervasio hablaba mucho de "que-

marlo" al Puma, pero por de pronto huía.

La mujer se estremeció. Hambre y frío. Si sería tonta. Apartó la cortina y fué a cerrar la ventana: dos tablas sostenidas por el mismo clavo. Susurro del viento en las cañas. Un día de estos las cortaría. Aunque no valía la pena: crecerían de vuelta en seguida. Nido de ratas. Pero a veces cortaban el viento. Y el humo de la quema. Resplandor fugaz de un faro lejano, como luz de luna en las cañas pálidas. Después oscuridad otra vez. Y frío.

—Olga...

La voz le resucitó un sollozo. "Chico" estaba cambiando de voz. Se sintió atrapada. Era la voz de Gervasio. Ahora. También. "Chico" nunca le había dicho "mamá" sino Olga, como Gervasio. Gervasio era el padre, pero "Chico" no lo sabía. Olga no se lo había dicho porque no valía la pena. "Chico" era un cachorro, sin padre ni madre. Lo había tenido en una pieza inmunda, en los fondos de un corralón, casi entre las ruedas de un carro. Cuando Gervasio la dejó pensó deshacerse de la criatura, abandonarla por ahí. Pero ya la había tenido un mes y le gustaba el pequeño calor contra el pecho. Además tenía mucha leche. "Chico" no le costaba nada. Después... siempre encontró un pretexto para retenerlo. Seguía costándole tan poco. Chico se había habituado a vivir como podía. A veces le traía algo a ella. Era igual a un cachorro: por más que lo cas-

tigara siempre volvía. Vaya a saber por qué. Instinto.

—Olga...

—Dormí...

—¿Se fué?

—¿No lo viste saltar? ¿Por qué gritaste?

Cada vez se parecía más a Gervasio como era antes. Lo conoció al hacer los mandados. Venía cargada con una lata de kerosén para la "señorita". Tenía los dedos llagados de sabañones. El se acercó y le sacó la lata de las manos. Con qué alivio se había rascado los sabañones. Kerosén. Necesitaba para el calentador. No tenía plata. Lindo negocio había hecho con Gervasio: vino a encontrarlo otra vez —ni sabía cuántos años habían pasado— cuando ya se le acababa la plata que le dejara el Puma. Como vió que la miraba con ganas pensó arrimarse y sacar unos pesos. Y Gervasio salió pidiéndole plata a ella. Aconsejándole que se colocara en una casa de familia para dar "un golpecito". Como si ella no hubiera aprendido, por lo menos, a no tener nada que ver con la policía. Ahora no se lo podía sacar del rancho. El día menos pensado aparecía el Puma. Y bueno, terminar de una vez. Aunque a lo mejor se hacían amigos y la explotaban. ¿Por qué no se iba? Es que todo le era igual.

Un relámpago de luz. Cerró los ojos para no ver el interior del rancho. ¿Cuándo terminaría la noche? Estaban a un paso de la avenida de circunvalación. Un día de estos iban

a venir con las aplanadoras, a aplastarlos como cucarachas.

Vivía asomada a una zanja. No tenía ganas de preocuparse.

—Olga... ¿qué hora es?

—Vaya a saber... comprate un reloj...

—Pensé que era un perro que se metía adentro— ahora la voz era de "Chico" otra vez— Estaba medio dormido. Por eso grité... no porque tuviera miedo... ¿Cuándo viene el Puma?

—Qué sé yo...

—Si viene... ¿me llamás?

—Andate al diablo...

Tanto hablar de Puma.

Volvió a tirarse en el colchón.

Si encendía la lámpara consumiría el poquito de kerosén que quedaba. Pero no tenía sueño y le daba miedo quedarse despierta en la oscuridad. Le venían ideas raras. Y el zumbido crecía, crecía. Era una ola de viento. Le daba miedo. Culpa de la "señorita": de tanto hacerla levantar de noche para prepararle "tecitos". El resfrío nunca se le había ido del todo. Entonces él le dijo: "Me gustás. Veníte conmigo." Tenía los ojos cálidos que ahora estaban empezando a asomar en "Chico". Era como si le hubieran arrimado un brasero en una noche como ésta. ¿Quién iba a decir que no?

Un domingo a la tarde, mientras la "señorita" dormía la siesta, saltó la parecita del fondo y salió por la puerta de al lado. Desde que había dejado de ser lisa como una tabla la "señorita" la encerraba bajo llave.

No se llevó más que una cajita con agujas, alfileres e hilo. Que era suya, por lo demás. La única picardía que hizo fué tirar en el inodoro la dentadura postiza de la "señorita". Se la ponía solamente cuando venían visitas. En casa andaba sin dientes para no tener que gastar más que en pan criollo y leche. Cuando volvía de misa de seis—cara compungida y olor a incienso— tomaba la primera "sopita". Pobre Olga si no estaba lista...

Cuando "Chico" era pequeño lo apretaba contra su cuerpo. El calorcito fué lo único suyo: su único lujo. No entendía porqué ahora no se iba. Debía tener unos doce años. Durante el día andaba por ahí. Pero a la noche volvía siempre. Y dormía. Ella estaba dura de frío. Por ahí andaba tirado un saco viejo. Pero debía estar lleno de pulgas hambrientas.

El zumbido era tañido de campanas. Debía estar cerca la madrugada. La hora de la muerte. ¿Cómo había huído Gervasio! Como si la muerte tuviera horario. ¿Por qué no podía acostumbrarse al zumbido? Cuando comía unos cuantos días seguidos desaparecía. O lo olvidaba. Con el hambre volvía a darle miedo. Siempre podía salir a la avenida y caminar a contramano. La aplastarían como a un gato. Tanteó bajo el colchón. Se corrió hasta el piso y lo dió vuelta, recorriendo con la mano todo a lo largo. No estaba. ¿Chico? Hacía rato que codiciaba el revólver de Puma, Pobre de él si... Des-

pués averiguaría. ¿Qué apuro había?

Un golpe de aire y de luz encegueciéndola. Osciló: ¿estaría ya loca y habría salido a la avenida?

—Hola...

Puma.

Se puso en cuclillas. Pensó: "Bueno, ahora no tendré frío". Después: "Menos mal que aquél se fué..." Todavía "¿Y si el Puma hubiera estado espiondo?" Le buscó la cara pero la luz la enceguecía.

—Apagá la linterna... me hacés mal...

—Quería ver si eras vos, caramba... ¡qué frío hace aquí dentro!

—Esperá...

—¿A que no tenés ni carbón?

Rió. Olga adivinó los dientes carcomidos, la boca sin labios estirándose sin alegría. Rió también, bajando la cara.

—Algo queda...

—Llego a tiempo, entonces... me lo maliciaba. Mirá, dejá... No vale la pena. Traigo algo mejor...

La linterna iluminó fugazmente una botella.

—...pero primero hay que saludar...

Rápido. Rápido.

—¿Y ese olor? ¿Fumás ahora?

Un frío más frío que el de la noche.

También por eso lo llamaban Puma: por su hábito de husmear.

—A veces... encontré un atado...

—Y bueno... ¡Qué raro! ¿No? Mantuvo el cuerpo flojo, sin de-

jar que la sospecha la pusiera rígida de miedo.

Estaba sin afeitarse. Olía a caña.

El olor a cigarrillo era de Gervasio. Se le había metido en la garganta. Ella era incapaz de fumar.

Mauullido de gatos. Corrida entre las cañas. Ladridos. Se puso a reír.

—¿Qué te pasa?

—Nada... ¿No puedo reírme acaso? Estoy contenta... de que hayas vuelto...

—Ahá...

No le creía. Seguía husmeando.

—¿Y ese perfume?

—¿Qué perfume?

El haz de luz de la linterna saltó por las paredes del rancho y se prendió de la pollera de cretona, colgada de un clavo.

—¿Nueva?

—No. ¿No te acordás que la tenía antes de irte?

—Ahá.

Tampoco le creía. Y era cierto.

Si hubiera venido antes se habría cruzado con Gervasio y el problema habría terminado de golpe. Ella era una lata: cualquiera podía darle un puntapié y tirarla a la zanja. A fuerza de puntapiés iba viviendo.

Chico:

—¡Puma!

—¿Estás ahí? Ya voy...

Le alargó la botella y se metió bajo la cortina, arrastrándose como un gato.

El primer trago le quemó la garganta, pero el zumbido se apagó en seguida. Puma y Chico cuchichea-

ban. Se entendían. Curioso: como si Chico fuera cachorro del Puma.

La oscuridad empezó a molestarle otra vez. Ahora que había vuelto el Puma podía gastar el kerosén. Se alzó con dificultad, sosteniéndose apenas. En seguida se arrepintió: la botella había quedado abajo, lejos, invisible. Si se agachaba podía volcarla, sin querer. Se sintió perdida.

—¡Puma!

Pero le estaba contando sus andanzas a Chico y no la oyó.

A tientas encontró el banquito. Se dejó caer sentada y apoyó la cabeza sobre la mesa.

Antes se llamaba Pablo y era agente de policía.

Cuando Chico tenía un mes, Gervasio desapareció. Al volver del almacén con harina y vino encontró la puerta de la pieza cerrada.

—Ahí tiene el cochecito... —le dijo la dueña del corralón. Era española y tenía bigotes.

Ella se había gastado los últimos cinco pesos pensando que a lo mejor esa noche volvía Gervasio.

Sobre la colchita de piqué dormía el gato Angora, hecho un ovillo precioso.

—Y váyase en seguida... no quiero líos...

—Denúncielo... —dijo un peón, que dormía en los carros y siempre la miraba pidiendo.

—Pobre de ella...

La patrona sabía que era menor, que no tenía papeles. Que le podían quitar a Chico, porque ni siquiera estaba anotado. Se lo había ido son-

sacando, cada vez que Gervasio la mandaba a pedir prestado azúcar, yerba o harina. El marido era chiquito y tristón. Estaba siempre sentado en una sillita baja y también la miraba, cambiando de lugar el escarbadiente. Pero la mujer no se movía de la cocina.

Con la red en una mano y Chico durmiendo en el otro brazo, no sabía qué hacer.

—Vamos... andando... El no vuelve más. Dejó pago hasta fin de mes. Hoy...

Quiso poner a Chico en el coche, pero estaba el gato. El gato de la patrona. "Minino... minino" y le daba leche con azúcar en un platito de porcelana. La "señorita" tenía un canario y le compraba vainillas. Una por día. Una vez quedó un pedazo, Olga se lo comió y la patrona le dió un pellizco que le dejó aureolas verdes, azules y amarillas. Con la misma mano que llevaba la red empezó a empujar el cochecito. El gato despertó y saltó. Miró asustada a la patrona, que esperaba, los brazos en jarras. La colchita estaba tibia, pero Chico empezó a llorar. Lo volvió a alzar y dejó en el cochecito la harina y el vino.

La primera calle que cruzó estaba empedrada. Adentro de la botella había una burbuja que oscilaba, como el "pescadito" de las lapiceras de vidrio de cuando era chica. Lejos, del otro lado del tiempo. La otra calle era de barro. Después perdió la cuenta.

Cuando llegó a la esquina de "ca-

sa" era de noche. Había atravesado todo Flores a pie. La gente miraba la harina y el vino, con su burbuja viajera, y sonreía. Chico dormía en su brazo. Cuando salió del corralón no pesaba nada. Ahora era un plomo que le bajaba por el vientre y las rodillas. Tuvo que sentarse en un zaguán.

—¿El chico es tuyo?

Los botones del uniforme brillaban. Miedo.

—Sí.

—¿Tenés papeles?

Un haz de linterna iluminó fugazmente el cochecito: vino y harina.

—¿Y eso? Creí que tenías melizos...

Pasó otro agente. Se hicieron la venia, rígidos. Cuando volvió a mirarla tenía el ceño fruncido:

—Caminá... me comprometés...

Le hizo una caricia a Chico, que dormía pegado a su pecho, y se fué.

El departamento de la patrona daba a la calle. Tercer piso. No había ascensor. Las veces que la habría hecho subir y bajar: "Compráme el diario", "Andá a preguntar la hora", "Fijáte si ya volvió el panadero". Compraba la factura rota que quedaba en el fondo del carro. La mojaba en la leche, de postre. Había luz en el comedor: la araña tenía cuatro lamparitas pero tres estaban flojas. Cuando venían visitas la "señorita" la hacía subir a una silla para que las apretara. Tenía miedo de que le agarrara corriente. Ella también: ajustaba temblando el frágil cristal, pensando que iba a rom-

pérsele entre los dedos, además. La "señorita" esperaba ansiosa, con la boca desdentada entreabierta. Después le hacía limpiar el asiento de la silla. La había "criado" desde que la sacó del Asilo. Las monjas le dijeron que tenía que estar contenta, porque era "un alma piadosa". Iba a misa de seis todos los días. Gracias a su naturaleza sin pretensiones, Olga había seguido creciendo. Cuando tropezó con Gervasio tenía dieciséis años.

Empujando el cochecito se arrimó a la puerta. Quién sabe si todavía vivirían los mismos inquilinos. Tendría que dejar el cochecito abajo. Podían robárselo. Qué tonta: sólo ahora se le ocurría que podría haber cambiado la harina y el vino por un poco de queso. No se animó a subir. De todas maneras la señorita la insultaría y no la tomaría de vuelta. Aunque se ofreciera a trabajar... ¿por la comida? Bueno, por la pieza, que cama no había. La "señorita" gritaría y empezaría a asomar los vecinos. El hombre de al lado menearía su cabezota calva y grasienta, y el chico que todavía no tenía barba pero ya pretendía la miraría sonriendo con sorna: "Me gusta... por orgullosa."

Apoyada a la pared, en un rectángulo de sombra, había dejado que corrieran las lágrimas. No tenía pañuelo. Además, si lloraba fuerte el pecho subiría y bajaría violentamente y si Chico despertaba empezaría a gritar. La descubrirían. Creerían que lo había robado:

—¿Y ahora qué hacés?

Vino y harina. Ni siquiera había atinado a cambiarlos por queso.

Un tranvía pasó demorándose. A la luz de las ventanillas sintió que todo el mundo la miraba.

—¿No me oís? ¿Querés que te meta adentro?

Pero volvió a acariciar la carita de Chico.

—Es igualito a vos... ¿qué andás haciendo por la calle?

De repente se encontró contándole todo. Todo: dos palabras. "Me dejó".

Otro tranvía le tiró luz y ruido a los ojos. Sintió que él la miraba. Todavía no se había animado a levantar los ojos: no sabía que cara tenía.

—Y bueno... dentro de una hora salgo... Esperáme... Pero no te quedés aquí. Da vuelta la manzana... Y meté al chico en el coche...

La manzana era interminable. Cuando volvió a pasar delante de "casa" ya no había luz en el comedor. Chico se había quedado tranquilo. Así, con la red en la mano, podía pasar por una señora que volvía del almacén.

A la tercera vuelta lo encontró de nuevo.

Pablo tenía una piecita limpia, con cocina. Las cosas estaban amontonadas de cualquier manera, pero no había bichos. Ni mal olor. Poco a poco fué arreglando todo. En lugar de los diarios pegados a los vidrios puso cortinitas con volados. Él la dejaba hacer. Chico tenía su

sitio justo en el rincón: entre la pared y el roperito. A veces él lo tomaba en brazos, después de revisarlo para ver si estaba en condiciones, y jugaba con él. Otras veces volvía un poco tomado y empezaba a hacerse la cara que después le había quedado para siempre. Pero no le levantó la mano hasta aquella vez que lo dejaron cesante por una injusticia. Se desanimó y no hizo más que tomar y dormir. Y pegarle cuando la encontraba a tiro. Cuando se estaba acabando la plata y ella hablaba de colocarse vinieron a buscarlo dos hombres. La hicieron salir de la pieza. Tuvo que esperar hasta la madrugada, acurrucada en un rincón, oyendo como Chico lloraba de hambre. Cuando los hombres salieron corrió a la pieza. Pablo le dió un empujón y le cerró la puerta. Tuvo que dormir afuera. Hacía frío. El zumbido que casi había desaparecido cobró fuerza. A veces, todavía, le parecía oír el llanto de Chico aquella noche. Y era el zumbido, ahora.

A la mañana Pablo la dejó entrar. Cuando se fué le dejó unos pesos debajo del mate.

Así era desde entonces. Andaba en contrabando: el Delta, o más arriba.

Tuvieron que mudarse porque los vecinos eran curiosos.

—¡Si será! Se tomó casi toda la botella...

Despertó sobresaltada. Había estado soñando con la piecita.

Ladridos. Aquí, en los baldíos, nadie preguntaba nada.

“Nadie”: un viejo botellero que vivía borracho del otro lado de la avenida.

Uno podía quedarse muerto. Los perros serían los únicos en enterarse.

—¿No te dije yo?

La voz de Chico. Metido. Quiso gritarle algo pero se borró en sueño, otra vez.

Un perrazo husmeaba metiéndole en la nariz el aliento fétido. Después, tranquilo, sin apuro, empezó a morlarla. Despertó gritando.

—Bueno... dame, Chico...

Le tiraron dos jarros de agua fría a la cara. Chico reía. Quiso ponerse de pie para pegarle y el banquito se le escapó, haciéndola caer al suelo.

Puma reía sin ganas, como siempre..

—Escuchá... vamos a salir... yo y Chico... ¿oís? Te dejo la plata... escondela... no me gusta llevarla encima... son mil pesos... ¿entendés? Pobre de vos si... ¿Dónde la vas a guardar? Decíme... no sea que te mueras...

Mil pesos. Estiró el brazo, fascinada.

—Decíme primero dónde los vas a meter...

Y Chico:

—Allí, Olga... en la cajita...

La cajita de las agujas. Todavía tenía agujas, oxidadas.

—Guardalos vos, Chico. Ésta no sabe si nos ve o nos sueña...

Una cajita de té Mazawattee. Todavía se veía la cara de la abuelita. Sonriente.

Le temblaban las manos. La viejita subía y bajaba.

Mil pesos.

Con mil pesos podía ir... ¿hasta dónde?

O comprar... ¿qué?

Tropezó con la botella. Todavía quedaba un traguito. Puma era un mentiroso.

Irse. ¿Habrían echado algo dentro? Eran capaces. Tenía un gusto... Irse. Dejar el rancho, las ratas, el viento, el miedo, la basura y el hambre. Bah, el hambre y el miedo eran su sombra: los tenía atados a los pies. Y el zumbido enredado en los sesos, como un alambre de púa. Y los trapos malolientes de sus recuerdos. Irse. Bah. Una botella de caña era lo mismo.

Crujido de cañas. Caña... cañas... Cañas: muchas botellas. ¿Cuántas botellas podría comprar con mil pesos? Rió, viendo una pared de botellas hasta el cielo.

—¿Viste mi pañuelo? Me lo olvidé aquí, creo... ¿y eso?

Trató de cerrar la cajita. El rostro bondadoso de la abuela. Pero ya Gervasio le aferraba la muñeca.

—A ver... a ver... ¡si soy un tipo suertudo, qué...!

—Dáme...

—No seas así... Mirá: después te traigo el vuelto... ¿sabés?

Sin dejar de reír la tiró para atrás. En la puerta se detuvo para tirarle todavía:

—¡Y saludos!

Se fué, sin mayor apuro.

El rancho se llenó de sol.

Seguirlo. Correr. Pero no se movió. Empezó a buscar debajo del colchón. Imbécil. Anoche había hecho lo mismo. No estaba. Chico lo había sacado. Para darse tono en alguna parte. “Me robaron”. “Pobre de vos si...”

El zumbido era un chirrido tala-drándole la cabeza. Y no tenía más caña. Se tiró de bruces. El colchón olía a humedad. Vino el llanto y era tan lindo: como antes. Chico era pequeño y ella dormía abrazada a él. En este mismo colchón. Todavía tenía el olor. Pero Chico había crecido. Y ella era más vieja. Veintitantos años. Había otras más feas. Cuando se arreglaba. La última vez que se bañó en verano, en el río. Siguió llorando, con fruición. Ahora estaba lejísimo: infancia. Asilo. Limpieza. Acaroína. Capilla. “Padre nuestro...” no recordaba más. La “señorita” iba a misa todas las mañanas. ¡Cómo se habría puesto cuando no encontró los dientes! Campanas. Qué lindo. El zumbido era de campanas ahora. Fiesta. Mil pesos. Irse.

Crujido de cañas. ¿Nunca terminarían de romperse? Puma. Chico.

Uno de los dos empujó la cajita de té Mazawattee con el pie.

Chico:

—¡Olga!

Puma, cruel:

—Yo te avisé... no digás que no te avisé...

Le pegó un puntapié en el costado. Abrió los ojos. Le pegó en la cara. Alcanzó a verlo: estaba horri-

ble, todo dientes echados a perder, color lata herrumbrada. También él era una lata. Rió gimiendo.

—¡Y todavía te reís! ¿Qué hiciste con la plata? —cambió la voz— ¿O es una broma? No podés habértela gastado en seguida... ¿en qué? ¿O se la diste a alguien? Sos tan estúpida...

Y le pegaba, todo el tiempo, con el puño cerrado.

—Déjame, Chico... la voy a matar... mil pesos... casi me costaron el cuero... déjame... ¿adónde la metiste? Hablá o te mato...

Era como pegarle a un pelele. Se cansó.

Silencio. Un llanto mordiendo tierra.

—¿Y esto... qué es?

Perfume. Se lo metía por la nariz. No pudo abrir los ojos.

Chico:

—El pañuelo...

—¿El pañuelo de quién? Hablá... vos sabés... así que vos sabés y no me querés decir...

—Déjeme... déjeme o...

Una explosión. Luz roja. Un gran silencio.

Calor en el pecho. Tal vez dolor.

—Mamá... mamá...

O era la cabecita de Chico, otra vez. Si pudiera acariciarlo. Pero ya no tenía manos. Nada más que un pedacito de carne debajo de la carita húmeda de su muchachito que lloraba. “Mamá”. ¿Por qué no se lo diría otra vez?

—Mamá... perdonáme... fué sin

querer... un médico... ¿querés?
 Agitó la cabeza. Quiso decir "No vale la pena". No se oyó. Consiguió abrir los ojos.

Los ojos de Chico, cerquita, llenos de lágrimas. Los ojos de Gervasio, de antes. Y bueno. Todo volvía a su sitio. Ella caía en la zanja.
 Zumbido. Campanas.

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

Alvaro Fernández Suárez

Campanas de fiesta.
 —¡Mamá!
 Si pudiera decirle... que estaba bien... muy bien...
 Si él oyera las campanas...
 Ya no tañían.
 —Mamá... mamá...
 Padre. Padre nuestro.
 Silencio.

La Ola Sonámbula

Los padres de Lucy procedían de Hungría, según creo, aunque es seguro que algunos de sus abuelos eran oriundos de Herzegovina. Ella decía que su familia había venido de Austria. Hay algunos aspectos curiosos, cuando menos no comunes, en la familia de Lucy. Pero contemos las cosas tal como aparecen, para después afinar y separar unos datos de otros. Los padres de Lucy vivieron en la capital unos tres años y luego se fueron a una chacra en el Sur de la provincia de Buenos Aires, y sin embargo no eran propiamente campesinos, en todo caso no lo eran en el momento en que se embarcaron para América.

La madre de Lucy tenía lo menos posible de campesina. Era una mujer parecida a su hija, tal vez, más hermosa y "algo rara", al decir de la propia Lucy. Una mujer refinada, más en la forma, quizá, que en el fondo, con una vena de artista: esto puede decirse positivamente. Había sido, al parecer, bailarina en la ópera de Budapest, y era una mujer elegante y de modales extremadamente graciosos. Todo esto —más, por ejemplo, la afición a fumar muchos cigarrillos americanos y aun a tomar drogas de vez en cuando— no casaba bien con la idea que uno puede formarse de la robusta granjera que cuida sus gallinas y ayuda a su ma-

rido en las labores agrícolas. Nada más alejado —alejado en todos los sentidos, en los buenos y en los malos— de la rusticidad, que la madre de Lucy. Últimamente la señora Skolnik —se llamaba o se hacía llamar Greta Skolnik— había tenido, en sociedad con otra mujer, un instituto de belleza en Buenos Aires. El negocio había ido mal, a la postre, y acabó por venderlo. El padre de Lucy —es decir, el hombre con quien Greta había emigrado a la Argentina— era de otra extracción, un sujeto atlético que probablemente entendía algo de granja, pero que, en definitiva, fracasó como granjero. No era un Labrador. Sin embargo es un hecho que intentó serlo (quizá, simplemente, porque cuando llegó a Buenos Aires desde Europa no había trabajo en la ciudad), pues Lucy nació en el campo, para venir luego, niña aún, a la ciudad, pero no a la capital por el momento sino a una localidad de la provincia que se llama Ensenada.

Al perder la granja, la familia había caído poco menos que en la miseria. Sin embargo Greta continuó aferrada a Skolnik, causante del desastre, o si no era el causante —da lo mismo— incapaz, en todo caso, de darle a Greta una vida conforme a los gustos de una mujer bella y, en definitiva, educada. Es verdad que Skolnik tenía una magnífica estampa varonil y no era mal hombre, pero tampoco era inteligente y si bien resultaba capaz de aparentar cierta cultura y de tener un trato bastante

fino, en la intimidad se comportaba, a menudo, de un modo grosero y brutal. No es seguro, no hay nada fijo sobre este punto, pero sería congruente en todos los detalles que Skolnik hubiera sido, pongamos, el chófer de Greta en Europa... Sí, es algo muy probable. Greta se había escapado con él. Está dicho —con algo más que mera sospecha— que Greta y Skolnik no eran marido y mujer. Con toda certeza que no lo eran cuando salieron de Europa juntos. Greta había escapado a la Argentina con Skolnik, abandonando a su marido y —aquí otra singularidad— en aquella época Lucy estaba ya en camino, pues nació en la Argentina muy poco después de llegar a América la pareja. ¿De quién era hija Lucy?

Skolnik pasaba, formalmente, por ser "su" padre. No lo era de toda evidencia, o suponemos que no lo era, pues de otro modo, ¿por qué el verdadero marido de Lucy, intentó rescatar a la niña, como hija suya e incluso, durante una larga temporada, le pagó a Greta una pensión destinada a atender los gastos de la niña? Está claro que él sabía perfectamente que Lucy era su hija, no hija de Skolnik. Sin embargo, el padre de Lucy no había visto nunca a la niña.

El marido de Greta, el otro, no Skolnik, era un hombre de elevada situación, ella le dijo a Lucy que noble... "Tu deberías ser a estas horas condesa." Lucy se lo dijo, no sin orgullo, a Julio Miranda, a poco de

conocerse, y a Julio esta genealogía le halagaba mucho, pues insistió en conocer detalles. La historia de la compra de una estancia por parte de Julio —un disparate que acabó mal—, una estancia con un lago donde había flamencos, guardaba una relación profunda, no explícita, con la estirpe ilustre de Lucy, pues Julio se veía casado con Lucy, una mujer elegante, muy bella y además condesa y con tres mil hectáreas... Lucy incluso alimentaba este sueño de Julio porque podía obligarle a sentar la cabeza, a establecerse de un modo sólido... Pero el condado de Lucy anda perdido: diez años después de la llegada a América de su madre con Skolnik, el conde —o lo que fuese—, el padre de Lucy, hubo de salir de Hungría dejando allí sus blasones y pergaminos y —lo que era más grave— casi toda su fortuna. Gracias a que le admitieron en los Estados Unidos —por aquello de ser anticomunista— y allí vivía.

Por lo que supe —resumo una serie de informaciones en un enunciado que intenta condensarlas— Greta vivía aquel estado de cosas, tan penoso, como una aventura pasajera o como un capricho de princesa que salió furtivamente de palacio y pasa una noche en una taberna. Sólo que no era una noche sino una vida. ¿Cómo podía Greta adaptarse a semejante mundo? Aquí hay algo admirable y fuerte de Greta. Era una de esas mujeres hermosas que por ser hermosas son alocadas y temerarias. Hacen lo que les

da la gana, lo que se les ocurre, como los niños traviesos. Generalmente les sale bien. Porque siendo bonitas y graciosas despliegan un poder a la vista que todo el mundo acata y sirve. ¿Pero y si les sale mal? Sospecho que caerán en la desesperación, al despertar viviendo la vida en serio, no en juego. Greta no se desesperaba. Tenía una salud poderosa y un equilibrio mental probablemente algo estúpido. El caso es que sufría miseria, sin broma, pero no perdía el equilibrio, ni la salud ni la belleza... Claro que debía estar segura de hacer cesar la pesadilla en cuanto quisiera. Entretanto, el buen mozo Skolnik le procuraba satisfacciones incomparables... ¿Quién puede decir sobre esto? Es preciso imaginar una alternativa, en las relaciones entre Skolnik y Greta, de desprecio o poco menos, de desdén (por parte de ella), de adoración (por parte de él) y de frenesí sexual en ambos. Por tanto, Greta no era infeliz después de todo. En lo esencial Skolnik no la había defraudado. Y podía cambiar de vida en cuanto lo deseara de verdad, y encontrar otro ambiente y otro nivel. Pero el cambio no vino porque Greta lo hubiera decidido, porque se hubiese resuelto a deshacerse de Skolnik, aun cuando, por aquellas fechas, tal vez empezase a cansarla. Esto es algo de que hay una casi evidencia, sabiendo que Greta engañaba a Skolnik muy a menudo, salía casi a diario, muy arreglada y... Pero ya hablaremos de esto si se presenta la ocasión.

Cuando ocurrió el suceso, la causa del brusco cambio, Skolnik y Greta vivían en Ensenada y Skolnik andaba metido en un asunto de fabricación de licores con unos polvos, en sociedad con un alemán llamado Jorge Libermann. Un negocio poco concreto e incierto. El hecho sucedió del modo más inesperado.

Lucy tendría por aquel entonces unos ocho años. Era una niña muy singular por ciertos contrastes que formaban parte de la atmósfera vital de Greta. Lucy se expresaba en francés con bastante buen acento, y no había ido nunca a la escuela. Discurría o poco menos sobre arte —era sorprendente oírlo— sin saber escribir, pero sí leer —había aprendido no se sabe cómo— y leía toda clase de libros, incluso novelas no muy fáciles. Lucy sabía francés porque su madre le hablaba siempre en este idioma. En cuanto al español lo había aprendido en la calle y su léxico abundaba en modismos suburbanos y en palabrotas. Era curioso: en ciertos aspectos tenía los modales refinados de una mujercita bien educada y, de pronto, con su delicada vocecita, soltaba una expresión abominable en cualquiera de las lenguas que conocía. Skolnik, cuando se emborrachaba, le brindaba una copiosa información en materia de suciedades verbales, tanto en húngaro como en castellano. Lucy llevaba un vestido de buena calidad y de buen corte pero casi siempre roto y sucio, hasta que, de pronto, aparecía en la calle muy ele-

gante, con otro vestido muy caro. Generalmente Greta tenía que ponerle el vestido nuevo a la fuerza, pues la niña se resistía llorando, porque sus amiguitas, por envidia y por extrañeza de verla tan lujosa, se burlaban de ella.

Greta alternaba caprichosamente las expresiones de amor más exaltado hacia su hija, —besos apasionados, vehementes abrazos, lágrimas— con una indiferencia total. Greta se marchaba a veces de casa, muy elegante, muy pintada y perfumada y no volvía en veinticuatro horas. La niña se las arreglaba para comer cualquier cosa fría o la recogía la madre de alguna de sus amigas. A veces se la veía rondar por la calle muy entrada la noche. No se atrevía a volver a casa mientras no estuviera su madre, por miedo de Skolnik que ese día se emborrachaba con un humor sombrío e insultaba a la niña y aun le pegaba si Lucy hacía ruido o circulaba demasiado en los alrededores del sillón donde Skolnik meditaba con cara de palo. Por eso aguardaba en la calle a que apareciera su madre y entonces entraban las dos juntas en la casa.

Skolnik recibía a Greta con improperios. Algunos de los insultos —promiscuaba el húngaro y el español— eran tan expresivos como “grandísima zorra”, “atorranta” y otros menos equívocos aún. Greta no se inmutaba. Lo trataba, sencillamente, con altivez aristocrática poniéndolo en su sitio, y Skolnik se calmaba enseguida. Le gustaba ser

tratado así y caía en adoración ante la superioridad de Greta.

—Está bien— mascullaba.

Con esto podía significar que cuanto Greta hiciese era bueno porque lo había hecho Greta. Si Skolnik había bebido mucho, era condenado a dormir en el sofá. Si estaba sobrio, podía producirse una reconciliación apasionada a la vista de Lucy, y ambos, olvidándose de la niña, iban a acostarse en la alcoba. Lo increíble es que estas costumbres fuesen compatibles con la distinción formal y la gracia delicada de Greta.

Esta vida duró unos dos años. Al llegar Lucy a los ocho, más o menos, es decir, por la época a que se refiere lo dicho anteriormente, una tarde Skolnik se disputó con un tal Majó, Alberto Majó, un buen mozo que disfrutaba la fama arrabalera de Don Juan y cantor de tangos a la manera de Alberto Castillo. Nadie vio la escena que hubo de preceder a la verdadera lucha. Al acudir la gente ya ambos hombres estaban enzarzados en la pelea, y precisamente en el fondo de una zanja de aguas servidas, en la esquina de las calles Perú e Industria. Es de suponer que haya habido un prólogo de esta riña, que hubiera empezado al borde del canal, y se conoce que forcejearon y cayeron ambos en el fango.

Majó, ya en la zanja, se le echó encima a Skolnik con un cuchillo en la mano. Skolnik debió tomar miedo y quiso huir, pero era hombre pesado y el ciepo le chupaba

los pies; en cambio su enemigo, más ágil o más ligero, no se hundía tanto y se movía con relativa soltura. Entonces Skolnik se volvió para hacerle cara a Majó. Los que presenciaron la lucha dicen que Skolnik rechinaba los dientes y profirió un grito estrangulado, pavoroso. Sin embargo, un muchacho moreno que comía pepitas de girasol sentado al borde de la zanja, escupió en el fango, con un salivazo rápido mezclado con los restos de una pepita machacada, y dijo, tranquilamente:

—Andale, gringo. Metele un cuerno.

Muchos se rieron.

Clavado Majó en el fondo de la zanja, en este fondo pegajoso, con los dientes apretados por el miedo y el asco, aguardaba el ataque. La zanja, profunda, llevaba bastante agua, con toda suerte de inmundicias, y el lecho era de un lodo resbaladizo como la grasa. Majó avanzaba sobre Skolnik desarmado. Alguien quiso ayudarlo al húngaro y gritó:

—Tirale fango a la cara. Tirale fango...

La advertencia tenía un tono patético que Skolnik percibió. Era una voz amiga. Pero el húngaro se limitó a echar una mirada de soslayo, sin perder de vista al atacante, hacia los espectadores. No pudo comprender que su salvación estaba, efectivamente, en cegar con lodo al otro hombre, impidiéndole usar el cuchillo.

Su reacción consistió en lanzar

un puñetazo en la dirección de Majó para impedirle que se acercara. Pero la violencia del golpe, descargado en el vacío, hizo que perdiese el equilibrio. Entonces el agresor se le fué rápidamente encima y le asió la primera puñalada, dicen que en el vientre (habrá que suponer que Skolnik, por cuanto recibió la cuchillada en el vientre, estaría caído de espaldas). Pero el herido, en su desesperación, pudo aferrar por el brazo a Majó y tirar de él hasta incorporarse mientras el otro caía debajo aunque sin soltar el cuchillo. Lo demás fué muy confuso. El caso es que los dos hombres se revolvían en el fango y la sangre. Skolnik aún recibió otra puñalada, esta vez mortal. Y sin embargo le quedaron fuerzas para estrangular a su enemigo y ahogarlo en el canal sujetándolo bajo el agua, en las crispaciones de la propia agonía.

Había acudido más gente, y algunos trataban de hacer algo para separar a los dos hombres, pero la cosa fué bastante rápida y más que nada retuvo a los pacificadores la horrible suciedad del canal. Las mujeres gritaban hasta desgañitarse. Pero había una mujer que no gritaba. Era Greta. Muy pálida, fumaba un cigarrillo viendo la repugnante pelea. Allí estaba también Lucy con los ojos desorbitados, mirando. Cuando, al fin, algunos hombres, con los pantalones remangados, se metieron en la zanja, Skolnik y Majó habían muerto. El cuerpo de Skolnik se veía casi en su totalidad,

pero no el de Majó del que asomaba un brazo por encima del agua abrazando a su enemigo. Skolnik estaba encima, boca abajo, y a su alrededor una medusa de sangre estiraba sus tentáculos por la superficie del agua revuelta.

Lucy vomitó. Después las mujeres que habían presenciado el espectáculo, posesas de un histerismo agresivo, como una especie de entusiasmo, un horror lascivo, empezaron a rumorear entre ellas un montón de enmarañadas obscenidades sobre Greta, Majó, Skolnik. Los hombres que las oían estaban espantados. Pero otros se reían. Greta parecía no ver ni oír. Siguió allí con la cara paralizada, hecha de piedra. El corro de las mujeres se convirtió en una bandada de furias y cayó sobre Greta. Estuvieron a punto de lincharla. Greta no hacía más que taparse la cara y proteger el pecho y el vientre, toda encogida. La arañaron y la desnudaron, arrancándole el vestido. La policía la libró del coro de arpías y la condujo a su casa. Lucy iba detrás de su madre llorando.

Días después madre e hija se marcharon a Buenos Aires. En cuanto llegó a la capital, Greta se fué a ver a un señor compatriota suyo, y muy pronto estuvo instalada en un alojamiento cómodo y alegre del Barrio Norte, en casa nueva. Lucy se encontró muy bien de repente y era como si hubiera vivido allí siempre.

Greta volvió a bailar, aunque raras veces, en el Colón.

Lucy ingresó en un colegio inglés. Progresó en sus estudios. Era una niña aplicada, retraída, casi taciturna. Con su madre tenía unas relaciones distantes, "exasperantes", afirmaba Greta: "Sí, mamá". "No, mamá". "No es por nada. Es que no tengo ganas de hablar". "Es que yo soy así". "No, no estoy enojada"...

A los diez y seis años Lucy era una criatura preciosa. Greta había envejecido algo, comparada con el retrato que tenía en su alcoba, pero conservaba un gran atractivo. "más que su hija", según decían muchos. Los negocios de Greta, en esta época, empezaron a marchar mal. Ya no volvió a bailar. Fué entonces cuando un amigo le ayudó a abrir un salón de belleza que nunca fué un establecimiento próspero. Hasta dejó de pagar a las muchachas que la servían, y cada vez que se iba de su casa una chica, circulaban mil historias escandalosas a propósito de Greta y de su vida. Se le achacaban las más variadas indecencias. En cierta ocasión intervino la policía a instancias del propietario de la finca que quería desahuciar a Greta con el pretexto de la moralidad, para alquilar a otro la vivienda. Lo único que pudo probarse fué que Greta recibía, los sábados, en su casa, a unos jovencitos de rara delicadeza. Pero quedó demostrado que no pasaba nada malo o escandaloso. Esos muchachos eran clientes de la peluquería de Greta y del salón de belleza que no atrevían a ir al establecimiento para recibir los cuidados pro-

fesionales de Greta, y por eso acudían los sábados por la tarde al domicilio de la "profesora", con objeto de que les hiciese sus ondulaciones, sus masajes faciales, sus tratamientos. Greta conservó su casa.

Greta, ciertamente, tenía muchas amistades masculinas y algunos de estos hombres empezaron a codiciar a Lucy. Greta bromeaba y toleraba cualquier cosa, pero impedía fieramente que se pasara a mayores con la muchacha. Por lo demás, Lucy se defendía muy bien, y acabó por separar su vida completamente de la de su madre, en cuanto a diversiones y gustos. Era una chica casi puritana. Algo se crispaba en ella en cuanto entraba en contacto con el mundo de su madre.

Cuando Lucy se empleó como secretaria en una compañía de importación y exportación, el modo de vivir de madre e hija se hizo más divergente. Lucy no le recriminaba nada a su madre. Hacía como siempre: "No, mamá". "Sí, mamá". Era Greta quien daba explicaciones:

—Comprenderás, hija mía, que soy una artista. Una artista tiene puntos de vista especiales... Tú eres como tu padre.

El padre de Lucy estaba, a la sazón, en Nueva York, y enviaba cien dólares todos los meses para los gastos de la niña. Con esta mensualidad y el sueldo de Lucy podían vivir con cierta holgura. Pero tenían dificultades a causa de los gastos de Greta que, daba en su casa, fiestas bastante costosas. Los invitados so-

lían cantar aires centroeuropeos y balcánicos, canciones alemanas, y hacían música. Uno de ellos era, en verdad, un gran músico y no pocas de estas veladas estaban dedicadas al arte más puro. Pero también sucedían otras cosas, no tanto como se decía, pues la música era el motivo verdadero de las reuniones así como interminables charlas sobre la política europea. Lucy tuvo algunos altercados con su madre acerca de estas fiestas —Greta no hubiera podido vivir sin ellas—; pero no por nada sino porque, a veces, no la dejaban dormir y tenía que madrugar para ir a la oficina.

Más tarde, el padre de Lucy, por un revés de fortuna o por lo que fuese, suprimió la pensión. Dijo que Lucy debía ir a reunirse con él en los Estados Unidos. Greta lloró y suplicó. Le espantaba la idea de perder a su hija. Por otra parte no fué tampoco posible obtener el permiso de inmigración de la joven en los Estados Unidos.

La aparición de Julio Miranda debió influir, por lo demás, en que Lucy se quedase en Buenos Aires. Julio Miranda, en cierto aspecto, no era nada, una personalidad exterior y ruidosa, como una apariencia, como si estuviese hueco. En otro aspecto, era prodigioso. Tenía poco más de treinta años, y era alto, de ojos claros, moreno, de nariz más bien corta y una mandíbula fuerte que no tenía nada que ver con la voluntad. Si no fuera porque estaba bastante calvo y le griseaban pre-

maturamente los cabellos y a causa de su cabeza un poco grande, habría sido un tipo convencional para adolescentes bobas.

Julio trabajaba en la firma Marcó y Dykstein, la misma donde Lucy era secretaria. Funcionaba allí —y por todas partes— como eso que se llama "contact man", encargado de enredar de un lado para otro y tramar negocios y líos. Julio, además de su físico y de su simpatía, para completar la composición, era dueño de un auto descapotable que había traído de los Estados Unidos en una época en que había pocos coches de esta clase en Buenos Aires. El señor Marcó y el señor Dykstein eran exactamente lo contrario que Julio: uno pequeño y gordo, graso, blanco, blando; el otro moreno, ojos negros muy tristes, gran nariz y una pelada que hacía pensar en la tiña.

(Era divertido y parecerá convencional y esquemático: pero muchas veces me admiré de aquella tipificación teatral de Julio y de sus jefes o socios. Eran como pintados, como inventados, en definido contraste. Y sin embargo eran así).

Por eso Marcó y Dykstein necesitaban tanto más de Julio. Julio era el sol en el sentido menos metafórico posible. Y luego, sus trajes, su auto... A propósito del auto de Julio le sucedió a Lucy un percance. Le presentaron en una reunión a un señor Minnelli, de quien tenía ya referencias por Julio que había encontrado al señor Minnelli en Nueva York. Lucy aludió a esta relación

de Julio con Minnelli cuando oyó, en la presentación, el nombre:

—Un amigo mío le conoce a usted, señor Minnelli.

—¿Quién es? —preguntó el señor Minnelli con una sonrisa muy amable, encantado de tener aquel vínculo inesperado con una muchacha tan linda.

—Se conocieron ustedes, según creo, en Nueva York.

—¡Ah, en Nueva York! Sí, estuve allí el año pasado —y el señor Minnelli acentuó su expresión de contento.

—Es Julio Miranda.

El señor Minnelli pasó bruscamente a la furia. Su cara se puso roja de cólera. No pudo contenerse. Un chubasco de groseros improperios... Minnelli se ahogaba, materialmente. “¡Ese canalla! ¡Me ha robado!” Al parecer la cosa tenía relación con el auto de Julio. Lucy pasó un momento atroz, y Minnelli continuaba, pero ahora dirigiéndose a ella:

—Usted perdone. Pero no sabe quién es ese individuo. Le aconsejo, señorita, que tenga mucho cuidado con él.

Lucy dió media vuelta y se fué. No le dió crédito “a aquel señor tan grosero”, ni habló del incidente a Julio. Estaba acostumbrada a que entre aquella gente, metida en negocios a salto de mata, se emitieran juicios de esta suerte, sin mayores consecuencias. Nunca había visto que se matasen por tales pequeñeces y cualquiera sabía quién estaba en

la razón, en semejantes líos. A las peleas seguían las reconciliaciones cuando había algún nuevo negocio en perspectiva.

Cierto que Julio era embustero. Todo el amor de Lucy por Julio no le impedía admitir esta verdad. Lucy había estado presente a la entrevista entre Julio y los señores Marcó y Dykstein en la que quedó decidida la incorporación de Julio a la firma. Julio contó un buen montón de mentiras (entre ellas —evocaba Lucy con rencor— sus relaciones con una nieta del presidente Roosevelt, casada, según decía, con un millonario de no sabía Lucy dónde). Bueno, todos eran millonarios, ministros, altos funcionarios del Ministerio (de Comercio, se entiende) y gente así. Julio prometió aportar dinero a la firma. Tuvo un gran éxito. Por su parte, los señores Marcó y Dykstein se atribuyeron glorias que —esto lo sabía muy bien Lucy— no les pertenecían, y alardearon de una fortuna que sólo estaba en sus ambiciones. En realidad la firma bordeaba la quiebra y la principal actividad de los señores Marcó y Dykstein consistía en armar sucesivos enredos para hacer más inextricable la maraña de sus negocios y evitar la catástrofe. Era verdad, desde luego, que habían comprado el solar de la calle Santa Fe, posteriormente muy revalorizado, pero gracias a un juego de hipotecas, de créditos y de combinaciones muy complicado. Si llegaron a ponerse de acuerdo Julio y los

dos socios fué gracias a la mutua seducción de sus mentiras. Estaban llenos de euforia, embalados en una carrera deliciosa de engaños y esperanzas y Lucy tuvo la sensación de que eran unos chiquillos, a un tiempo sinvergüenzas e inocentes. Las mentiras quedaron al poco tiempo descubiertas, pero compensadas, por lo que hubo la natural desilusión, aunque ningún reproche. Los reproches vendrían más tarde. De momento las relaciones continuaron felizmente. Julio era, a la vez, útil y peligroso. Sobre todo traía todos los días una gran ilusión y con esto prestaba un buen servicio a los señores Marcó y Dykstein porque les ayudaba moralmente a afrontar sus propios enredos y dificultades.

La utilidad de Julio era debida, sobre todo, a su resplandeciente personalidad, a su dinamismo vital, a su optimismo, a la felicidad que repartía, como el sol, en cuanto entraba en una habitación, en una casa. Las mujeres quedaban fascinadas en el acto. Los hombres también. Julio era un artista en la creación de ilusiones. Hablaba con un hombre de negocios, aun experimentado y cauto, y era seguro que en la primera entrevista producía en su interlocutor el efecto de una droga estimulante. El propio Julio se hinchaba de fe y cuando estaba bien hinchado trasegaba su fe al otro que iba hinchándose a su vez, embriagado por aquel maná delicioso. El seducido ni siquiera se daba cuenta de los errores y fallas del plan de Julio que era incapaz de con-

cebir un negocio en sus detalles. Quedaba literalmente fascinado y, a veces, de aquello salía una fructífera relación. Otras veces no. Esto era lo que se cotizaba en Julio que ganaba mucho dinero, pero gastaba más de lo que ganaba. Julio vivía en perpetua trampa, pero gracias a sus dotes seductoras lograba apaciguar a sus acreedores y aun sacarles más dinero. Compraba cuadros cuando estaba de moda comprar cuadros, compraba joyas a sus amigas, iba y venía, daba propinas famosas a los camareros, y todo en un torbellino que parecía falto de sentido.

Lucy luchaba contra este torbellino. Quería que Julio asentara, que adquiriese valores sólidos y que se casara con ella. Además, estaba celosa de aquel movimiento, no sólo porque Julio frecuentaba a otras mujeres sino porque “era como si Julio no fuese una persona, como si no tuviera alma ni intimidad, porque no hay modo de encontrarse con él...” Fué entonces cuando Julio compró una fantástica estancia con un lago donde había flamencos, para retirarse a la finca con Lucy... La compra de la estancia —Lucy fué a verla dos o tres veces en compañía de Julio— acabó en un desastre...

Lo que no podía hacer Julio era parar, detenerse, aceptar el encuentro franco y abierto consigo mismo. En el fondo —esto habría de saberlo Lucy más tarde— Julio vivía aterrado, lleno de un miedo secreto que apenas se confesaba a sí mismo. Tenía miedo de todo, aunque parecía

tan despreocupado y audaz: miedo a la gente (aunque la dominaba por el halago), al futuro, a los riesgos que amenazan a todo hombre, como la enfermedad, el dolor, la muerte, miedo a quedarse frente a frente consigo mismo. Quizá por eso no paraba nunca y no podía soportar la soledad ni la paz. Reía, corría, trabajaba, siempre haciendo algo, siempre fuera de sí.

Julio invitaba a Lucy a salir. Iban a cenar a San Isidro o a cualquier restaurante al aire libre si hacía buen tiempo, bailaban en una "boite" o pasaban hora y media en un cine. Los fines de semana los pasaban a menudo en Mar del Plata. Julio era "maravilloso", como decían sus amigos. Un mago. También hacía Julio costosos viajes a Europa.

Pero, sobre todo, Julio poseía la rara habilidad de transmutar la realidad cotidiana y darle una dimensión irreal y prodigiosa. Una de las primeras veces que Lucy salió con Julio de noche, la muchacha vivió una aventura mágica. Lucy, reclinada en el pecho de Julio —la atmósfera nocturna de la ciudad con sus luces, y el amor— perdió pronto la noción de lugar, y era como si el auto corriese por un país desconocido. Julio detuvo el coche delante de una mansión de la que salieron dos jóvenes muy elegantes. Subieron al automóvil y Julio hizo una presentación rápida —"encantada, encantada..."— con muchas sonrisas — los labios muy pintados brillaban en la penumbra— sin que Lucy se enterase de quiénes

eran aquellas muchachas. Luego, en una plaza —Lucy iba como mareada de felicidad y ensueño— un hombre alto hizo señas para que se detuviese el auto. Se sentó dejando a Lucy en medio, pegada a Julio: Hablaba con acento extranjero. En seguida se entabló una conversación en francés. Acabaron cantando canciones mientras el auto rodaba para recoger —no sabía Lucy dónde ni preguntaba nada— a otro joven, probablemente alemán o sueco. Nadie conocía a nadie, y Julio no los conocía a todos.

Por último el automóvil acabó dentro de un parque en un chalet de Martínez. Allí se celebraba una fiesta y la casa estaba llena de gente. Había muchas mujeres en traje de noche y bastantes hombres de smocking. Las mujeres eran, en su mayoría, jóvenes y lindas. En un rincón del hall un hombre de alguna edad hacía música al piano. Encima del piano pendía un cuadro que representaba una fiesta campestre en un bosque. Al parecer era un Rubens. Junto al músico había una mujer alta, rubia, con un traje negro muy escotado y muy ceñido al cuerpo. Por todas partes se bebía y las parejas se perdían por las habitaciones y en el parque. Lucy se divirtió mucho, pero aquello —lenguas variadas, gente brillante y desconocida— le parecía un sueño. Julio estuvo con ella encantador. Lucy veía escenas absurdas y no se extrañaba de nada. Perdió la noción de lugar, de responsabilidades, de tiempo (como si no

hubiera ya otro día) y era aquello como vivir una efímera eternidad. Hasta aquel día Lucy no había bebido casi nada, a causa de su repulsión hacia las costumbres de su madre. Ahora comprendía mejor la vida de Greta y sus extravagancias. Era delicioso este olvido del sitio, del tiempo, este momentáneo paraíso.

Fueron dejando a los invitados, uno aquí, otra allá. Lucy y Julio quedaron solos. Blanqueaba el amanecer:

—¿Estás cansada? —preguntó Julio.

—No —denegó ella sonriendo y mirándole a los ojos.

Estaban muy cerca de la casa de Julio. Julio le propuso a Lucy que entrasen. Ella asintió con un movimiento de cabeza, bajó los párpados y le ofreció los labios. Era muy feliz y no pensaba en nada.

Julio le pidió en ocasiones dinero a Lucy. Ella le prestaba sus ahorros con gusto y Julio siempre se los devolvía, pero a veces tardaba.

Un día Julio salió de la casa Marcó y Dykstein. Marcó y Dykstein afirmaban que Julio era un tramposo y un embustero. Julio le explicó a Lucy que Marcó y Dykstein le debían a él más de cien mil pesos de comisiones y no querían pagarle. Julio pasó aquella temporada graves apuros que no confesó a Lucy. Seguía siendo muy generoso, y a pesar de sus dificultades dedicaba, como siempre, buena parte de su tiempo a hacer fa-

vores a otras personas. Él quería que todo el mundo fuese feliz.

—¿Y el auto?

—Lo he vendido.

Julio andaba ahora en taxi para arriba y para abajo, siempre muy atareado y arrastraba a Lucy a un sinnúmero de lugares, con un movimiento que la mareaba. Con Julio, Lucy andaba siempre perdida en un laberinto. Julio telefoneaba desde todo lugar donde estuviera para hablar con unos y con otros. Sin duda le gustaba telefonar. Telefoneaba desde el restaurante, desde una "boite", entraba a telefonar en un café, se metía de pronto en una oficina que Lucy no conocía para telefonar...

—Si te murieras, te recordaría siempre telefoneando.

—No digas tonterías.

Respondió ásperamente. ¿A qué venía aquella evocación de la muerte? Lucy comprendió que Julio tenía razón en enojarse. ¡Qué estúpida era! Se avergonzó y estuvo silenciosa mucho tiempo. Pero era verdad: la imagen de Julio que tenía más fija en su mente era la de su alta silueta arrimada a un mostrador de bar, telefoneando. Este afán incesante de telefonar —que era como estar en otro lado o estar en varios sitios a un tiempo, en todas partes menos "con ella"— le producía a Lucy pena y congoja.

Julio le propuso a Lucy abruptamente:

—Debieras mandar a paseo a esos judíos. Tengo algo mejor para ti.

—¿De veras?

Era de veras. Julio tenía para ella algo mejor. Se lanzó en un elogio vehemente de Bonfil y Compañía, una firma seria y antigua, dedicada a la fabricación de venta de tejidos. Gente de mucho dinero, en nada parecidos a esos piojosos de Marcó y Dykstein. Otro ambiente, más digno de Lucy y del propio Julio. Él estaba cansado de tratar con gentuza. Por lo menos, sea lo que sea, que haya educación... A Bonfil y Compañía lo tenía él "metido en el bolsillo" (Bonfil y Compañía —explicó— no era realidad sino Bonfil). Había grandes negocios en perspectiva. Era una firma de tradición, segura, con capital y todo lo que se quiera, pero anquilosada. El, Julio, iba a darle una inyección de "sangre nueva", y se verían cosas interesantes... Ya verás...

Lucy creía en Julio, pero no siempre creía en los negocios de Julio. Con todo, prometió renunciar a su empleo si Julio quería.

—Esperaremos hasta fin de mes. ¿Quieres?

Era un aplazamiento que pedía Lucy. Julio aceptó. Al día siguiente Julio le telefoneó a Lucy citándola en la oficina de Bonfil y Compañía. En seguida se pusieron de acuerdo Bonfil y Lucy.

Las cosas marcharon inesperadamente bien y Lucy salió ganando con el cambio. Julio la previno:

—No le digas nada al viejo Bonfil de lo nuestro...

—¡No faltaba más! —se ofendió Lucy.

Luego, añadió Julio:

—Debes ser amable con el viejo Bonfil.

Lucy quedó intrigada. ¿Qué quería decir Julio? Ella era siempre amable con todo el mundo. Por lo demás no quiso pensar, siquiera, que Julio tratase de utilizarla para montar alguna intriga y beneficiarse a costa de Bonfil. No lo pensaba, pero había en el fondo de su negativa a pensarlo como una sospecha sin formular. Como un dolorcillo secreto e incómodo que no se localiza.

¿Pero era eso? En rigor Julio no tenía planes concretos respecto al papel de Lucy en la secretaría de Bonfil y Compañía. Era una posibilidad en juego que ahí estaba y ya se vería... Nada definido. Es posible que Julio llevase a Lucy a casa de Bonfil —no, esto era seguro, aunque añadiendo un complementario "también"— inducido por esa curiosidad que era constante en él, de provocar situaciones nuevas, relaciones entre personas, con el fin, en cierto modo artístico, de ver cómo se desarrollaban las cosas... Julio era como un autor de teatro que inicia una escena poniendo frente a frente a dos personajes —a dos o a tres o a cuatro— y se divierte de antemano con su propia expectativa, aún ignorante de lo que va a salir de aquello. No hay duda que Julio amaba a los hombres, le apasionaban, gozaba con el calor de humanidad...

Sea lo que fuere, lo que salió de aquello, por el momento, fué una tontería. El asunto Bonfil se hundió,

para Julio, tronchado al nacer o extinguido en las arenas. Era cosa que le sucedía a menudo a Julio con sus nuevas amistades: tras un período inicial de fogosidad, de pasión, de ardiente entusiasmo, el silencio o una brusca ruptura. Un día le preguntó a Lucy:

—¿Qué hay del Abejorro?

—¿Qué abejorro?

—El viejo Bonfil. ¿No sabías que le llaman el Abejorro?

Lucy no lo sabía. Julio añadió:

—¿No te hizo ninguna proposición amorosa?

—¡Estaría bueno, viejo!

—Pues ten cuidado. El cerdo ése no es mal escopetero ahí donde lo ves.

—¿Qué te ha pasado con Bonfil? —preguntó Lucy.

—Nada. Olvida todo eso.

Iban por la Costanera, cerca del Club de Pescadores. Era al caer la tarde y se estaba poniendo el sol en una orgía de color. Julio detuvo el coche y le pasó una mano por la cintura a Lucy. Lucy se sintió feliz, hasta tener ganas de llorar. Las nubes enrojecidas, de aquella puesta de sol, tenían franjas oscuras, franjas claras. Había una inmensa playa de nácar rosa con su bahía azul y los montes —las franjas oscuras— por encima de la playa y del mar, eran de un tono morado. Una nube oscura era una isla en medio de la bahía y otra nube más pequeña y desflecada fingía un barco que cruzaba echando humo. Más allá, al fondo, una sucesión de planos diver-

samente iluminados penetraba lejanamente en los espacios del horizonte.

—Es increíble —dijo Lucy.

—¿Qué es increíble?

—Eso —señaló la puesta de sol.

—Sí —reconoció Julio—. Ni en Europa ni en ninguna parte he visto atardeceres como los de Buenos Aires. Son... —vaciló— son... más lujosos que en cualquier otro sitio.

—A mí me da pena.

—¿Por qué?

—¿Qué sé yo?

—Vamos, no te pongas romántica.

A Julio no le gustaba hablar de nada que fuese triste. Ni siquiera iba a ver películas dramáticas o trágicas. Lucy replicaba: "Si la tragedia es la verdad misma". "Por eso. Ya hay bastantes calamidades en la vida".

El sol acabó de ponerse. El agua del río, el inmenso río leonado, se hizo negra. El país iluminado y fantástico del horizonte se desvaneció quedando sólo una franja de luz, larga y estrecha. Empezaron a brillar luces crepusculares en la ciudad, con zozobrante ternura, y en las chimeneas de las fábricas, en los altos edificios y torres, aparecieron las balizas rojas.

Julio interrumpió una caricia. Tenía la mirada, desde hacía unos momentos, disimuladamente puesta en el reloj. Encendió el motor. Era preciso que viese a alguien en seguida.

—Llévame a casa —pidió Lucy sintiendo una inmensa amargura.

La efusión y los pensamientos de uno y de otro rompieron su unidad,

divergiendo, cada cual por su lado. La armonía que había existido durante un instante quebró fríamente como un cristal. Lucy sentía rencor contra Julio porque se le había escapado, como tantas otras veces. Rencor y desolación. El no se dió cuenta. Estaba invadido por otras preocupaciones. Explicó que debía tomar el avión para Chile al día siguiente y antes era necesario que viese a un señor. Sin embargo podían entrar un momento para despedirse...

—No, no —replicó ella—. Es mejor que me lleves a casa en seguida. A mi casa —precisó.

Pero a medida que rodaban en silencio, el despecho de Lucy se iba cambiando en miedo. Luchaba contra la evidencia irracional de que era

su último encuentro con Julio. Aquel vuelo sería la muerte, un vuelo hacia la muerte. Pero no podía decirle nada de esto a Julio. Invocó, en una oración muda, a la mala suerte para que le perdonase, para que no fuese así... para que cambiara el destino. ¡Qué tonta! ¿Por qué pensaba aquello?

El auto se metió en las calles enardecidas de luces y de tránsito. Se acercaban a la casa de Lucy. Lucy quería hacer algo, algo que no sabía en qué pudiera consistir, antes de llegar. Le tomó una mano a Julio y se la oprimió. Él le dirigió una sonrisa de lado mientras esquivaba un taxi.

(Apuntes para una futura novela.

Madrid, Invierno 1957).

DAVID JOSÉ KOHON

El Moscón

DESDE el local llegaba el persistente olor a carne. Pipo hizo una mueca, retorciéndose sobre la colcha arrugada bajo su cuerpo de gigantón seboso. Sacó de abajo de su cabeza uno de los brazos y se refregó la nariz. Después gargajeó sobre el pañuelo que envolvió cuida-

dosamente y guardó nuevamente en el bolsillo. Carraspeó un poco y se quedó mirando el techo con los ojitos redondos bajo la frente sudada.

—Qué hacés, chanco, ¿eh?

Giró con desgano la cabeza. La mujer había entrado desde la cocina y lo miraba mostrando en su boca

el intersticio negro de un diente ausente. Tenía la enagua mojada. "Gorda", pensó Pipo.

—Chanco, chanco, contestá —dijo sonriendo la mujer.

Pipo se rascó una pierna con el taco del zapato de la otra y no contestó.

Guiñó un poco los ojitos redondos y siguió mirando el techo. La mujer se le acercó con el mate vacío en la mano, riéndose sin ruido. "Quiere guerra", pensó Pipo, "siempre que me mira así y habla así, quiere guerra".

—¿Querés que te cebe un mate?

Él la miró entornand olos ojitos entre sus escasas pestañas. Luego los abrió con una expresión de desagrado.

—Tenés un moscón en la cabeza —dijo.

La mujer se pasó la mano por el pelo:

—¿Dónde?

Un grano verdoso que titilaba cerca de su oreja desplegó sus alas y eludió los dedos ciegos y torpes. Pero quedó revoloteando en círculo sobre la mujer.

—Qué porquería. Es el calor —dijo ella, mirando con un exagerado gesto de repulsión al insecto.

—Sí, es el calor —asintió Pipo.

La mujer se le acercó un poco más.

—Che, podrías sacarte los zapatos, que me ensuciás la colcha —exclamó sin fastidio, como para decir algo.

—Y bueno... —se excusó Pipo

en el mismo tono incoloro.

Ella se quedó allí sin decir más nada. El moscón había ido a posarse sobre el reflejo de su imagen en el espejo del ropero. La humedad envolvía al cuarto en una pesada atmósfera de calor blando. Turbiamente, la luz gruesa y densa que se filtraba desde el patio dibujaba lentamente y sin matices el contorno de los muebles. El olor de antes cosquilleó de nuevo en la nariz de Pipo. "Y eso que se limpia bien todo", pensó él con rabia. La carne estaba en la refrigeradora y, como todos los sábados, habían baldeado con agua jabonosa el mostrador de mármol y el piso. Pero era inútil: el olor quedaba. "Gran siete" murmuró rencorosamente él.

El moscón volvió a revolotear sobre la cabeza de la mujer, pero ella ni se dió cuenta: miraba como atontada el cuerpo lleno del marido, sus pantalones de brin y la camiseta empapada de sudor. Él, siempre mirando al cielorraso, volvió a sacar uno de los brazos de abajo de la nuca y se rascó indolentemente el pecho. Sus dedos velludos tropezaron con los blandos y regordetes de la mujer.

—¿Te pica, chanco? —dijo ella riéndose silenciosamente.

"Quiere guerra", volvió a pensar Pipo y se sonrió para sus adentros: "Que se muerda un poquito, que sufra un poquito".

—Dejá —continuó la mujer con su impaciente sonrisa—. Dejame a mí.

Él la dejó hacer. Los dedos de ella

se enredaron en el pelo negro de su pecho. Pero lo hacía con demasiada suavidad.

—Eh, así no: me hacés cosquillas —protestó él.

La mujer puso un mayor esmero y entonces sus uñas llegaron hasta la piel del hombre.

—Así, un poquito más arriba... Eso, eso, allí... No, acá, mujer —le indicó Pipó guiándole la mano.

Mientras ella seguía haciendo correr sus uñas, Pipó volvió a dirigir su mirada al techo, tranquilamente.

—Ah, no: así no vale —dijo ella—. A mí también me pica.

Pipó bajó sus ojitos hacia la mujer, midiendo con la vista la dimensión de sus opulentas formas marcadas por la enagua húmeda. "Parece una vaca", pensó.

—Lo justo es lo justo —insistió ella señalando su propio pecho.

Él lanzó una corta risa. La mujer se acercó más, se sentó en la cama y esperó. No bien Pipó la tocó pareció inflarse, estremecida.

—Chancho, chancho... —decía con complacencia mientras él le pasaba los vellosos dedos bajo la garganta, en el valle entre las dos montañas de carne flácida.

Al final ya no aguantó más y se inclinó sobre la cama, replegando en ángulo el abdomen. Aplastó sus labios contra los del hombre como comiéndolos, golosamente.

—Eh, eh... —dijo él, apenas pudo respirar.

Pero ya las piernas de la mujer habían ascendido en el aire sobre la

cama y todo su cuerpo se inclinaba peligrosamente hacia el de Pipó.

—Querés guerra ¿eh? —dijo él.

Ella no le respondió. Pipó la tomó con ambos brazos de la cintura, evitando que cayera de lleno sobre su cuerpo. Sus dedos se hundieron en la enagua, marcando en la tela algunos pliegues irregulares.

—Gordota. Parecés una vaca —agregó.

Ella le pegó en los ojos y la nariz con la mano abierta. Pipó parpadeó asustado y furioso. Ella lo miró echando atrás la cara:

—Y qué hay. Es tu oficio —le replicó sonriendo.

Ambos rieron juntos ahora. Pipó la tenía sobre sí y la besaba. Obcecado por una oleada de ternura cálida, había cerrado los ojos.

—Querés guerra, eh, querés guerra —murmuraba.

—¿Y vos no sos un soldado? ¿Sos un soldado?

La voz de ella fué demasiado alta. Pipó entreabrió los ojitos y se le borró la sonrisa de los labios. En la frente misma de ella estaba el moscón verdoso.

—¡Salí, salí!

—¿Qué te pasa? —protestó la mujer.

—Salí. Ese moscón de porquería. Tenés el moscón.

—¿Dónde?

—En la frente.

Ella hizo un gesto y el insecto volvió a volar, yendo a posarse sobre un cepillo de zapatos que había en una silla.

Pipó se incorporó.

—Se meten en todas partes. Ya me tienen podrido —dijo.

—Sí, voy a tener que echar flit —respondió ella con desconsuelo.

—¡Qué flit ni qué ocho cuartos! —gritó Pipó señalando hacia el local—. ¡Es el olor!

De pie junto a la puerta, con el brazo extendido, quedó un momento rígido, inmóvil. En un solo segundo un revoltijo confuso de cosas diversas le aturdió atropelladamente la cabeza congestionada. La figura de don Néstor cabalgó en una imagen veloz ante sus ojitos redondos y en un giro rápido quedó a sus espaldas. "Pobre trompa", pensó él. Y en seguida se dió cuenta de que todavía lo llamaba "trompa". Sí, siempre era el patrón. "Don Néstor", se corrigió, "pobre don Néstor". Pero involuntariamente se volvió a repetir: "Pobre patrón". Y después: "Reventó como un sapo". Ni tiempo de enterarse tuvo. El doctor había dicho que era una apo... a-po-ple-jía. No era un mal "trompa". Nunca le negó unos pesos cuando los necesitaba. Reventó y él había seguido atendiendo la carnicería con ella, la viuda. Aunque ya de antes andaban: fué aquel día en que don Néstor no estaba y él la arrinconó contra los azulejos de la pared y ella se dejó arrinconar.

Pipó bajó el brazo y se ajustó el pantalón.

—Me voy al almacén —dijo, abriendo la puerta.

Ella se tragó el despecho y no dijo nada. Pero, de pronto, se levantó, atravesó el local vacío y, apoyándose contra el mostrador de mármol, gritó:

—¡Pipó!

Él ya había subido la cortina metálica de la puerta y estaba por salir a la calle. Se volvió:

—Qué.

Los labios de ella se adelgazaron gradualmente hasta convertirse en una línea:

—Y decime, ¿lo vas a ver a tu viejo?

—Mi viejo no va a estar en el almacén —rezongó Pipó.

—¿Y por qué no lo vas a ver?

—No: quiero jugar una partidita.

—¿Y cuándo nos va a devolver los doscientos pesos?

Pipó bostezó como desentendiéndose:

—¿Quién?

—Tu viejo; no te hagás el sonso.

—Ufa, qué se yo. Qué me venís con eso ahora.

—Sí, como no son tuyos, ¿eh?

—repuso ella, dejando deslizar sus dedos sobre el mostrador de mármol mientras se dirigía hacia él—. Porque esa platita es mía y vos no tenías que prestársela.

—Metete para adentro, que te van a ver...

Ella retrocedió unos pasos, pero insistiendo:

—¿Eh, por qué se los prestaste si sabés que no los vamos a ver más?

—Y bueno, está enfermo, qué joder. Y es mi viejo —dijo él con fas-

tidio, entrando un poco mientras sostenía con una mano la cortina metálica.

—Pero la plata es mía —siguió ella.

Pipo miró hacia la refrigeradora blanca y brillante y volvió a pensar en don Néstor. “Reventó como un sapo”. Distraídamente dijo:

—Bueno, voy a ver si lo veo después.

Ella avanzó mientras él volvía a salir.

—No, después no. Ahora —gritó.

Por toda respuesta, Pipo le cerró la cortina en la cara. Ella sintió, a sus pies, el clic de la llave que Pipo hacía girar desde afuera.

Clic-clic, hizo la llave de nuevo, tres horas después.

Entró Pipo, con la cara colorada. “El piso está inclinado”, pensó, mientras lo pisoteaba ruidosamente dirigiéndose hacia adentro. Se detuvo. El mostrador de mármol le cerraba el paso. Giró con exagerado impulso el rostro. En un extremo estaba la mujer, en enaguas todavía.

—¿Por qué te parás así? —articuló él—. Te vas a caer.

—El que te vas a caer sos vos —replicó ella—. ¿Sos un hombre o qué sos? Está un rato en el almacén y ya vuelve que ni sabe cómo se llama. ¿Lo fuiste a ver a tu viejo?

Pipo se irguió en un movimiento oscilante y después se dobló como haciendo una reverencia.

—Mu mu muuuu —dijo, agitando

las manos como pantallas a la altura de las orejas.

La mujer plegó los labios con rabia:

—Te pregunto si lo viste a tu viejo.

Él avanzó hacia el extremo, con una mano apoyada sobre la superficie de mármol.

—Mu-ú —recalcó—. Sos una vaca. Muuuuu. Una vaca mala. —Se detuvo para reírse.

—Total, esos doscientos pesos son míos, ¿no? —replicó ella.

Él se rió todavía más, haciendo grandes ademanes con los brazos.

—Porque vos sos un inútil —continuó ella, enfureciéndose—. Néstor era un hombre, por lo menos. Iba al almacén y volvía igual que antes. Él era un hombre, no como vos. Vos sos un maricón que lo único que sabe es tirar la plata a las cartas y presársela a tu viejo. Néstor sabía ganársela.

—Los cuernos —dijo él y continuó festejándose con los brazos.

Ella se acercó a la puerta:

—Allí afuera dice —exclamó—. Lo podés leer y que se te atraviere en la garganta. Allí está el letrero que dice gran mercadito Néstor. Porque él se la ganó y así va a quedar. Y vos no sabés nada de cómo ser un hombre como era él.

En uno de sus manoteos, Pipo alcanzó el platillo de la balanza. “Ay”, dijo, al mismo tiempo que el platillo caía ruidosamente al suelo.

—...ple... plejía —articuló con dificultad después.

El eco del platillo golpeteando repetidamente contra el piso siguió resonando en el local en penumbra.

—Él tomaba, pobre, y no se le notaba —insistió ella.

Pipo se pasó el revés de la mano por la frente para secarse el sudor que le goteaba hacia las cejas y le entorpecía la visibilidad. “El piso derecho ahora” pensó, pero cuando quiso caminar sobre él pareció girar oblicuamente, quedando inclinado en ángulo opuesto al que estaba antes.

—Qué pobre ni pobre —dijo, apoyándose otra vez sobre el mostrador—. Cuando discutimos porque vió que yo te toqué y vos te dejabas tocar y él agarró el cuchillo y me quiso... y entonces soltó el cuchillo y se quedó seco de golpe con la ple... ple...

—Él ya estaba mal —dijo ella, sintiendo que le subía desde los pies un temor indefinible—. Eso no tuvo nada que ver.

Sin responderle Pipo la miró, de pronto, atónito. Se pasó los dedos abiertos de la mano por los ojos y se acercó trastabillando.

—¡Sacate esa porquería! —gritó.

—¿Qué cosa?

Él lanzó un pesado manotazo, pero calculó mal. El moscón ni se movió.

—Esa porquería —dijo—, el moscón.

La mujer hizo un ademán y el insecto abrió sus alas y revoloteó entre ellos, mientras Pipo la zamarreaba con furia.

—Porquerías, moscones, vaca, vaca, doscientos pesos —gritaba, mientras el moscón revoloteaba entre ellos.

—Soltame —dijo ella, pegándole un puntapié en el tobillo.

Él la soltó y se apoyó de costado en el mostrador.

—Qué te pasa, si ya se fué —dijo ella mirándolo con el mismo temor de antes.

Pipo giró la cabeza hacia ella. Justo ahí, justo en el medio de la frente lo tenía y no se daba cuenta. Los pulmones se le inflaron hasta el tope con el aire que aspiró súbitamente. Esta vez calculó bien. Cerró el puño y lanzó velozmente el brazo.

—Vaca idiota, no te das cuenta —dijo después, mirándose los nudillos rojos—. Mejor vestite y nos vamos a que veas a mi viejo para que él te diga que está enfermo y vos pongas cara de falluta y digas que no importa que no te pueda devolver los...

Se detuvo un momento, mirando el ángulo vacío entre la refrigeradora y el extremo del mostrador. ¿Había gritado? ¿Ella había gritado, antes, recién? Sí, claro, había gritado. Pipo dobló el cuello inclinando hacia abajo la cara. Allí estaba ella, acostada sobre el piso. Él retrocedió un poco.

—Epa, che... —dijo.

Ella estaba en el suelo y no le contestó nada.

—Eh, levántate —insistió él.

Se inclinó e intentó limpiarle la frente.

—Te ensucié con el bicho —dijo.

Pero por más que la limpiaba, no había caso. Ella lo miraba y no le decía nada. Pipo se enderezó y se puso a observarla inclinando el rostro. Involuntariamente volvió a pensar: "Parece una vaca". Algo parecido a un pensamiento aterrado le golpeó como un mazazo en la nuca. De un solo movimiento la alzó y la colocó sobre el mostrador de mármol.

—¡Eh, Gorda, Gorda, qué te pasa! —gritó.

Intacto, volando desde el platillo de la balanza tirado sobre el piso, el moscón volvió a posarse sobre la frente de la mujer. Verde, completamente verde. Pipo miró el rostro flácido de ella y musitó algo, oyéndose con extrañeza a sí mismo: "Parece una vaca", y creyó oír todavía el sonido del platillo golpeteando contra el piso. Sí, sí, ella le había dicho que Néstor tomaba, pobre, y no se le notaba y entonces él le había contestado que qué pobre ni pobre y todo lo demás... Miró hacia el platillo: estaba sobre el piso, absolutamente inmóvil, reflejando en sus bordes una

distorsión absurda de un sector de vidriera y puerta del negocio. De nuevo dirigió sus ojitos hacia la mujer.

—Parece una vaca.

Había palabras, había ruidos que no pertenecían a este momento y él estaba parado, duro, en el calor húmedo del local en penumbra. Se pasó los dedos por los ojos. El moscón, imperturbable, calaba sus patitas en el surco rojo de la frente de la mujer.

Pipo pensó que quería gritar, fuerte, con toda la fuerza posible. Hizo fuerza pero no le salió exclamación alguna. Ahora el piso no sólo estaba inclinado sino que vibraba como en un terremoto. "Es el motor de la heladera que salta como la gran siete", pensó él, mientras se miraba las muñecas temblonas. Se acercó a la puer-ta. Levantó de un puntapié la cortina y se asomó a la calle, con los pies sobre el umbral. De nuevo intentó gritar fuerte, pero sin resultado, y después salió dando tropezones, con las manos en la cabeza.

El moscón, entretanto comenzó a caminar sobre la piel derrotada del rostro. Finalmente se despegó de allí, dió unas cuantas vueltas por el local, se coló por la puerta, y volando, volando, se alejó para siempre.

JORGE A. CAPELLO

El Vendedor de Cepillos

HACE treinta años que vendo cepillos en este barrio. Toda clase de cepillos. Desde los más grandes hasta los más pequeños, destinado cualquiera de ellos a una tarea específica. Pero también vendo cepillitos inútiles, pequeñísimos cepillos cuyo uso es por lo menos indeterminado, incierto, y que yo mismo fabrico. No siempre fué así, empero. Al comienzo —era no más que un muchacho, entonces— vendía solamente los cepillos que entregaban las fábricas, sólidos cepillos con una función bien determinada, y conocidos por todo el mundo. Una tarde, sin embargo, inesperadamente sentí incontenibles deseos de llorar, y muy naturalmente, como llevado por una añoranza de toda la vida, hice el primero de aquellos pequeñísimos cepillos. Lo contemplé largamente por la noche, y al acostarme lo puse en una silla, a la vista y al alcance de la mano, a un paso, a menos de un paso de la cama. No pude dejarlo, al día siguiente. Mientras caminaba, me transmitía una especie de serenidad su presencia, allí, como un cepillo más, y tan, tan distinto, sin embargo.

Una mujer me llamó. Estaba ya por volverme a mi pieza, cuando

me llamó. Miró y remiró. Y puso sus manos sobre mi cepillito, finalmente. El corazón me dió un vuelco. No me preguntó el precio, como es usual, sino que, simplemente, obstinadamente, "éste", dijo, y me miró. Entonces comprendí. Había una tal tristeza en sus ojos, un tal desasosiego, que era imposible no comprender.

No pude ya dejar de hacer mis cepillitos, cada vez menos útiles, como era cada vez más agudo aquello interior que me movía. Y pareció que la gente no hubiera esperado otra cosa. No hubo casa en la que no vendiera uno. A veces eran niños los que los buscaban, niños concentrados, niños en cuya frente se leía un pertinaz signo de preocupación. "¡Será posible, Señor...!", exclamaba entonces mi rebeldía. Me sentía contento cuando podía regalar mis cepillitos a esos tristes niños.

"No hubo casa en la que no vendiera uno", dije recién. No es así. Es casi así, pero no enteramente así, pues hubo, hay una casa en la que no he vendido un solo cepillo, de ninguna clase. Lo digo con verdadero dolor. Treinta años que paso diariamente por aquella puerta y nunca nadie me ha llamado. Y

no puede decirse que no me he esforzado. En realidad es la casa donde más hubiera debido vender, pues es la más grande de la vecindad y la habitan muchas familias. Sus patios son casi como calles, aunque techados, y uno puede entrar a ellos tranquilamente. Allí lo hacía yo al comienzo, y ofrecía mis cepillitos puerta por puerta, por las piezas que hasta muy alto rodean a aquellos patios. Sólo obtenía la más absoluta indiferencia. Entonces me ganó el orgullo. No entré más. Pasaba de largo. Claro, no todo fué tan fácil ni tuvo un carácter tan despreocupado. No pasaba tan indiferentemente de largo. No puedo jurar que mi andar no se hacía más lento en aquella cuadra, que no me detenía un largo rato en la esquina siguiente, con cualquier excusa, pero en verdad mirando de rabillo hacia allí y esperando que alguien saliera en mi busca. Nunca ocurrió, pero siempre mantuve mi esperanza. Medité no poco sobre la cuestión. Lo primero que a uno se le ocurre suponer es que compraban los cepillos a otro vendedor, en otra parte. Pues no señor. Simplemente que no compraban, no compran cepillos.

¿Es necesario decir que mi esperanza revivió, se agigantó, cuando empecé a hacer mis cepillitos? Hasta me acusé. Pensé que no hubiera debido dejar pasar tanto tiempo sin darme cuenta de que aquellos eran los cepillos que esas familias esperaban. ¡Había en realidad tanta tristeza en esa casa! In-

cluso imaginé que sólo en función de los seres que la habitaban me había sido dado aquel hacer. Y así recorrí la cuadra con renovada ilusión. A poco me fué necesario tomar la determinación de entrar nuevamente, de detenerme en cada puerta. Hacía años que no entraba. Mientras viva maldeciré el haberlo hecho: me hubiera gustado morir sin conocer los extremos de la crueldad inútil.

Esperanzada y prolijamente recorrí el primer día aquel infinito conjunto de piezas, y aún los días siguientes. Después empecé a pasar de largo por algunas de ellas. Las puertas estaban por lo general abiertas, lo que me permitía ver cosas que me iban creando un permanente estado de náusea. Piezas había a las que no me hubiera acercado aunque me llamaran. La de la familia de equilibristas, por ejemplo... Pero no me detendré en tales detalles, pues quiero hablar de Boppy. Boppy fué el único amigo que tuve en aquella casa, a la que dejé de ir cuando él murió, hace de esto ya largo tiempo. Boppy era un hermoso perro que se hizo mi amigo desde el primer día. Me acompañaba en mis recorridas, y era un alivio para mí acariciar su cabeza cuando me envolvía lo horroroso de algunas de aquellas habitaciones. Como sensible al mismo horror, se apretaba él contra mis piernas, se deslizaba entre ellas, y me miraba mansamente, con su triste mirada. Pues era un perro triste. Ninguna mañana olvidaba yo

ponerme terrones de azúcar en los bolsillos, para él, y muchas veces me detuve en aquella casa más de lo necesario para prolongarle el poco de alegría, de dulzura, más bien, que mi presencia le daba. Me acompañaba siempre hasta la esquina, pero nunca más allá, como obediente a un ineludible mandato. Con mayor claridad aún que en los niños se reflejaba en sus ojos húmedos la tristeza, cuando finalmente lo dejaba. Era mi más penosa sensación de aquellas jornadas, y muchas veces me prometí hacerle un cepillito que le sirviera para los momentos en que no estaba con él. Tardé demasiado. Siento con viva pena que tardé demasiado. (Tal vez todo hubiera sido inútil, por otra parte.) No me dí bien cuenta de hasta qué punto lo rodeaba la crueldad, de hasta qué punto era él sensible a aquel horror. Y una madrugada Boppy se ahorcó.

Lo presentí todo, cuando aquella mañana no salió a mi encuentro. Comencé a recorrer las piezas afiebradamente, sin pasar de largo

una sola. Y así lo encontré. Había asegurado una fina cuerda en la araña, y de ella pendía, las patas rígidas, hacia adelante. Una mesita y unos cuantos libros, circunstancial cadalso, yacían en el suelo.

No volví más a aquella casa. No he podido olvidar aquella escena. Muchas veces lo imagino, alumbrado apenas por la luz del amanecer, preparando su muerte: acomodando la mesita y los libros, fijando la fina cuerda en la araña, anudándosela al cuello, empujando con sus patas aún llenas de vida aquella materia en equilibrio que lo separa de la muerte. Y luego su monótono vaivén, cada vez menos amplio, hasta ser vencido por la tierra. Lloro, cuando imagino sus pensamientos de aquella madrugada.

No volví más a aquella casa. Ahora soy ya un viejo. Pienso que he de morir sin haber vendido allí un solo cepillo. A veces me alegro. Otras veces me asalta un insensato deseo de recorrerla nuevamente. Quién sabe, alguna vez...

Un Viaje a Suecia

HASTA algunos abogados creen que su profesión es dramática y usan trajes oscuros y expresiones taciturnas. En realidad, los del oficio nos pasamos la vida cobrando pagarés o estudiando la reivindicación de unas tierras lejanas, que jamás veremos.

A veces, un pensamiento se insinúa en nuestro espíritu y no llega a hacerse claro en nuestra propia meditación; nos distrae una veta de madera del escritorio o el cono del sol muriente que se escurre entre las sombras. De esa manera yo pensaba en la trivialidad de los problemas de mis clientes. De vez en cuando salta, como un resorte, un fragmento de vida intensa, un arranque pasional, un grito, pero lo común es el tono gris de las paredes y de las lamentaciones.

Cuando le señalé un sillón a aquella mujer, esperé oír una historia de acreedores apremiantes o de nombres mal escritos en partidas de nacimiento. Era joven, de pelo negro y ojos pardos, que entrecerraba al hablar, como si estuviera escuchando música. Tenía los labios demasiado pintados y las cejas depiladas. Sus ademanes y algo en la expresión de su cara me daban la impresión de que estaba sufriendo un fracaso, que su ánimo

iba a derrumbarse de repente. Advertí en seguida que no sabía cómo acercarme su problema y además que quería relatarle algo personal y no algo referente a una casa que le pertenecía en condominio con un tío, por ejemplo. Compuso su cara, como una niña que va a recitar y me dijo:

—Voy a cumplir veinte años, doctor. ¿Puedo viajar sola, quiero decir, sin autorización de mi madre?

—No, no puede, hasta que sea mayor de edad.

Asintió con aire enterado. Era obvio que esa respuesta ya la conocía. Agregó:

—¿Y si me caso? Si me caso, ¿podría viajar sola?

—Bueno, podría, pero con la autorización de su marido.

Con la misma entonación en sus palabras, esta vez inquirió:

—¿Y siendo viuda?

La miré extrañado:

—Entiendo que habiéndose emancipado por el matrimonio, en caso de viudez, usted podría viajar sin necesidad de autorización alguna—. Terminé la frase fastidiado, ella pareció darse cuenta de que debía explicarse más y miró un

punto indeterminado de la pared, al tiempo que me decía:

—Mi madre me hace la vida imposible, doctor. Realmente imposible. Está enferma de los nervios, grita todo el día. Por eso me quiero ir a Suecia.

—¿A Suecia?

—Allí tengo amigos. Además, a nadie le importa la vida de los demás, en Suecia.

Sí, sus labios estaban demasiado pintados para esa ingenuidad. Imaginé a porteras suecas, desconsoladoramente gordas y poco rubias, contándose chismes sobre sus inquilinos, mientras mi clienta me contaba sus disputas con la madre, que me parecieron ridículas, como todas las querellas familiares. La escuchaba sin sintonizar completamente su monólogo. Mi pensamiento, lo confieso, estaba muy lejos de allí, vagaba alrededor de una conversación que había tenido esa mañana y que, justo en ese momento, recordaba claramente. Sin embargo, aún así, un poco distraído como estaba, percibía una nota dura en las palabras de aquella mujer. Algo levemente alarmante. La aconsejé, volviendo a mirarla:

—Trate de estar poco en su casa, para evitar las peleas. Trabaje. —Mamá cree que trabajo.

Creí innecesario toser y seguí escuchando a mi clienta: sus amigos suecos eran marinos —dijo— y apenas les escribiera le enviarían el dinero necesario para el pasaje.

Otra ingenuidad —pensé—. Su madre estaba enferma y siempre de mal humor desde que murió su padre. A ella le gustaba leer, novelas, aclaró, pero su madre decía que leer era perder el tiempo, tenía que engañarla y los libros que compraba le decía que se los habían regalado.

—No se vaya a casar para huir de los nervios de su madre —la aconsejé— esas cosas nunca resultan.

—Bueno —me miró de una manera que me pareció que, de repente, le daba lástima y al mismo tiempo, como queriendo asegurarse de que la entendería y agregó—: es que un muchacho quiere casarse conmigo, está enfermo del corazón y no tiene más de dos meses de vida. Él no lo sabe. Si nos casamos cada uno le va a hacer un favor al otro.

Levanté una mano para apartar esa idea:

—Espere dos años para hacer lo que quiera, para viajar o para casarse con quien le guste —le miré las cejas depiladas— todo va a salir bien. No se case de esa manera —terminé. Iba a agregar "por favor" pero me contuve.

*

Volví a mis pagarés y a la reivindicación de unas tierras que jamás había de ver. Ese invierno fué

muy frío y leí bastante. Sabía escaparme del estudio a las siete y me ponía a leer, en mi casa, como quien se entrega a un vicio.

Un día, estaba en un café cuando tuve la sensación de que algo conocido estaba cerca de mí. Me dí vuelta, a veces uno percibe a un amigo que aún no ha visto. No ví ninguna cara conocida; mejor dicho, la ví al fijarme en el diario que leía el que estaba en la mesa de al lado. Era la foto de una mujer que me resultaba familiar, seguramente una artista de cine. No, no me era familiar por eso, a esa mujer la conocía personalmente. El hombre dió vuelta la página del diario y me quedé con la duda. ¿De dónde conocía a esa mujer?

Compré el diario y la reconocí: era la mujer aquella que quería viajar a Suecia. Parecía de más edad, tenía el aire desaprensivo de una foto de carnet y seguramente aquella lo era. El título de la crónica: "Un accidente en el Ferro-

carril Roca". ¡Pobre chica! —lamenté, antes de leerla.

No era ella la víctima, sino su marido, a quien acompañaba cuando estaban cruzando de un vagón a otro, él resbaló, con tan mala suerte, que cayó fuera del tren. Las declaraciones de ella eran pocas. Recordé su voz: "¿Y siendo viuda?"

Miré rápidamente mi agenda: hacía cinco meses que la había atendido. ¿Se habría casado con el muchacho enfermo del corazón? ¿Sería él el que murió? Aquel hombre —según me dijo ella— tenía dos meses de vida. ¿Había sido realmente un accidente? ¿O ella, al ver que pasaba el tiempo y que su marido no moría de su presunta enfermedad fatal, lo había empujado al vacío al cruzar de vagón?

Nunca lo sabré y tampoco si, finalmente, viajó a Suecia, para tener ocasión de decepcionarse con la discreción de las porteras escandinavas.

ALICIA JURADO

Aproximación a Macedonio Fernández

EL mejor método para entender una cosa es escribir sobre ella. Se sabe de memoria que nada ayuda tanto a la intelección como el intento de reducir los problemas a la palabra escrita. Aplico este procedimiento, empleado otrora con éxito en las más arduas bolillas de la termodinámica, para aclararme el complejo enigma de Macedonio Fernández.

Me mueve a esto el deseo no solamente de comprender, sino de comprender a un escritor de mentalidad diversa de la mía, que en la primera lectura no me atrajo en absoluto. Como por lo regular la pereza nos lleva a leer sólo lo que nos gusta, lo que nos es afín, juzgué utilísimo el esfuerzo por penetrar el pensamiento de un ser disímil, cuya prosa no me fué placentera, y de estudiarlo no con el mero propósito de formular lo que viera como defectos, sino para desentrañar valores que no se me hacían patentes de inmediato a causa de esa diferencia mental. Me pareció tarea provechosa, y la recomiendo como gimnasia intelectual, ejercicio de la voluntad y ensayo de amor al prójimo.

En este caso obtuve una recom-

pensa amplia. Macedonio Fernández sigue sin gustarme —no puede modificarse una diversidad esencial— pero me ha sorprendido con tantas maravillas de gracia e intuición que bien podría hacer de él lo que le hubiera encantado sobremanera: el ELOGIO DE MACEDONIO FERNANDEZ POR UNA PERSONA A QUIEN MACEDONIO FERNANDEZ NO LE GUSTA. Paradoja sólo aparente, que se resuelve en seguida por la admiración que despierta lo que somos incapaces de hacer, aunque no nos plazca, cuando reconocemos en ello el talento.

Hay hombres cuya personalidad es muy superior a lo que pueda quedar de ésta, decantado, en su obra. Los que tuvieron el privilegio de conocer al autor de *Papeles de Recienvenido*, hablan de una especie de hechizo y una singular euforia en su compañía, relatando infinitas anécdotas en las que nosotros sólo podemos percibir lo pintoresco, pero no asir la riqueza del ser humano que alentaba tras ellas. Uno lo compara con Parménides, otro con Platón; hay quien afirma que la semana entera se vivía en la expectativa de

ese día único en que los discípulos se reunían en casa de él. Nosotros, los que vinimos después, para quienes no tienen sentido la guitarra ni las chaquetas múltiples ni los alfa-jores trasnochados, debemos conformarnos con tres o cuatro libros muy extraños, elementos de un rompecabezas al que le faltan la mayor parte de las piezas y desde los cuales apenas podemos reconstruir, penosamente, la imagen de su pensamiento.

Se dice que Macedonio Fernández influyó sobre toda una generación de escritores argentinos. Raúl Scalabrini Ortiz, desde las páginas de *El hombre que está solo y espera*, le aclama como maestro, "profeta porteño"; "primer metafísico de Buenos Aires"; la poesía de Oliverio Girondo ha proliferado en hallazgos de palabras compuestas, sustantivos convertidos en adjetivos y vocablos reforzados, que podrían tener como precursores castellanos inmediatos la "luzrecuerdo" de la luna, la "diurnidad" y la "todo-transparencia" o el "todocolor"; lo mismo puede conjeturarse de los neologismos creados con verbos enriquecidos de prefijos: increer, endudar, deshorrorizar. Borges, más cauteloso, podría revelar un parentesco con su maestro en cierta utilización de los términos, que sin dejar de ser posible es al menos improbable: lo que en éste es desconcierto se atenúa en Borges hasta ser mera sorpresa.

La obra de Macedonio Fernández se ha distinguido en dos aspectos: el metafísico y el humorístico. Su lite-

ratura no es sino un pretexto para desarrollar el primero o para entretenerse con el segundo. Al lector común —aquel que definió Samuel Johnson y a quien Virginia Woolf dedica sus dos volúmenes de ensayos críticos, y que no es el hombre de la calle, sino el lector instruido que posee una cultura no especializada— no le resulta fácil entender la complicada presentación que hace de sus ideas. Debemos admitir que la claridad, que es la cortesía del escritor como la puntualidad es la de los reyes, no es su virtud sobresaliente. El mismo advierte en *La nueva preceptiva* que "lo muy claro es muy sospechoso: casi todo lo que no dijo nada se redactó perfecto", y fiel a esta humorada, que no lo era tanto, se coloca cuidadosamente a salvo de cualquier acusación de transparencia.

No es que sus ideas sean confusas; sólo lo es su método de exponerlas. La fatiga con que el lector desprevenido avanza por un párrafo de media página en busca del complemento directo, por ejemplo, puede llevarlo a abandonar la caza con la convicción de que las ideas enunciadas son completamente ininteligibles. Pero a la tercera lectura percibe que éstas no son en sí revolucionarias: exponen en su conjunto las doctrinas idealistas que formularon Berkeley y Hume y, con algunas diferencias, el Buddha. Lo interesante es que utilice de modo tan ostensible a sus personajes, sus relatos y sus poesías como simples medios para poner en evidencia puntos de vista filosó-

ficos. En una era en que todo poema sospechoso de contener ideas era mirado con repugnancia, y toda narración se expurgaba prolijamente de cuanto pareciera una tesis, no puedo dejar de ver con simpatía ese tributo a la inteligencia.

"En cuanto a este fracaso en el escribir" —nos dice en *Una novela que comienza*— "se debe a esta rareza de no poder escribir seguido, sin pensar en nada." Broma que no lo es del todo, como tantas de las suyas, y cuyo único error sonríe en la palabra *fracaso*.

La posición filosófica de Macedonio Fernández es de un espiritualismo absoluto: la única realidad para él son nuestros estados psíquicos, y poca diferencia puede haber entonces en que pertenezcan a lo consciente o a la subconciencia.* "Pues parece que se parecen tanto los ensueños y la realidad que no vale la pena de conservar la clasificación", dice en *No toda es Vigila la de los ojos abiertos*. No alude a una simple ficción poética, como parece suceder en Calderón o en aquella célebre frase que Shakespeare hace decir a Próspero en *La Tempestad*: "We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep".**

Para Macedonio Fernández no se trata de metáforas ni símbolos; es

* Términos que Macedonio Fernández rechazaría, puesto que niega lo subconsciente a la par del instinto.

** Estamos hechos de la misma materia de los sueños y nuestra breve vida rodeada está de sueños.

la base idealista de su filosofía, donde el ensueño y la vigilia son plena e igualmente reales. Parece haber hecho suyo el caso de aquel chino que no sabía si era un hombre que soñaba ser mariposa o una mariposa que soñaba ser hombre. Dada la similitud de las imágenes en ambas situaciones, ¿cuál es la diferencia que las distingue? Según Kant, la causalidad que rige durante la vigilia; según Fernández, que niega aquella, la autonomía respecto de la psiquis que se observa en el mundo de la vigilia. El sueño es —nos dice en un tono donde parece percibirse levisima burla— "donde los anhelos hacen el Mundo" y la vigilia "donde el Mundo hace lo que no queremos." Pero sueño y vigilia tienen igual contenido afectivo, que es lo único de importancia verdadera; el hecho de que en la vigilia aparezcan periodicidades y desarrollos no le parece especialmente significativo.

En la explicación con que pretende fundamentar su lúcido poema a la luna, vuelve sobre este problema, señalando que el cosmos es en gran escala lo que en el sueño es la imaginación. Si soñando sentimos miedo o alegría, sostiene, inventamos la imagen de una agresión o una fiesta. "Lo mismo puede que hayamos inventado así el Cosmos; como el total paisaje de las pretextaciones de la conciencia para su sentir." O dicho en forma sintética, en otra obra: "La Realidad es un capricho de la Afeción."

¿Cómo explica entonces la aparen-

te causalidad, la aparición de los fenómenos en series mecánicas? La respuesta es bastante inesperada: la conciencia ha aceptado estas series mecánicas —por lo menos en el caso de la luna— porque la conciencia se complace en la uniformidad, que confirma una identidad; concede regularidad a la luna para que ella sea siempre ella misma, porque sólo lo idéntico es amado. No sé hasta qué punto puede extenderse esta hipótesis de concesiones afectivas a otros fenómenos tan recurrentes como la luna (la roncha que sucede invariablemente a la picadura del mosquito, por ejemplo) pero lo importante es que Macedonio Fernández se defiende ingeniosamente de la causalidad, “estas igualdades de posiciones entre dos cambios.” Considerar el mundo externo como correlativo a las series psicológicas es “un pensar impráctico, una invención libre, que no podría justificarse sino como uno de los modos estéticos, no como un modo de conocimiento pasivo.” De todas maneras, la ciencia o el conocimiento basado en la causalidad no le satisfacen: “Yo no pregunto sino para qué, razón para el alma, pues Conciencia se anula si admite un Mundo rígido, y todo el porqué físico no es más que decirme el antes de algo, o sea una evasión no una respuesta.” Y habremos de admitir que en esto último no estaba tan descaminado.

Negada la causalidad, queda de hecho negada “la invención del Pasado, que nos hace aparecer sobre-

vivientes, ridiculizados por una inmensidad de Nada anterior a nuestro ser, como una espumita en una inmensa ola”.

Y aquí, de pronto, empezamos a descubrir el extremo del hilo que corresponde al misterioso ovillo de su psicología: Macedonio Fernández se resiste a no ser con tanto ahinco que no le basta negar la Nada futura, sino que necesita destruir también la Nada pasada; quiere saberse eterno, sin antes y sin después. Aquí su pensamiento se vuelve netamente religioso:

“Y sin embargo, nos encontraremos: no aquí en la fantasmagoría terrena sino en la eternidad del yo indestructible, continuo y consciente de su eterna continuidad pasada y a transcurrir.”

Trataré de resumir brevemente los puntos esenciales de su doctrina, por estar ésta indisolublemente unida a la obra, que sería incomprensible sin aquella.

Lo único que existe, el Ser, es lo sentido por mí y actualmente; el fugaz estado presente de sentir o imaginar. Fuera de esto no hay nada, y cuando no percibo el mundo, no existe.

No existe la materia, inferida como sustancia de los cambios externos, pero tampoco —y es en este punto en donde alcanza el extremo del idealismo— existe el Yo, inferido como sustancia de los cambios psíquicos. “Que sólo exista lo sentido es la mitad del idealismo; que no exista lo sintiente es la otra”. Con-

cebir el Yo es un realismo incompatible con su teoría. Hay entonces un único Ser, continuo y eterno, cuyos estados percibo.

Toda la realidad externa queda, pues, abolida en una terminante serie de negaciones: no existen la materia, ni el Yo, ni el espacio, ni el tiempo, ni la diferencia entre imagen y sensación, ni las otras conciencias. “La sensibilidad no es plural. Nada hay fuera de lo que yo siento; no hay lo que otros sienten (otras sensibilidades) ni lo que no siente ni es (la Materia).” Dicho de otra manera: “No hay pluralidad de sentir, porque no hay Yo; sólo hay pluralidad de estados, variedad en una única sensibilidad”. Estos estados no ocurren en la sensibilidad: son la sensibilidad, que se identifica con el Ser, con el Mundo; son estados creados de la nada y extinguidos en la nada incesantemente. Ninguna cosa es representación ni apariencia de otra. La sensación no es previa a la imagen; el tiempo “nada es, y dos hechos o imágenes entre los cuales no hay otro hecho o imagen son inmediatos, aunque los separen, hablando absurdamente, supuestos siglos”.

El conocimiento y la inducción son negados a su vez. “El Mundo, la Experiencia, el Ser no es Dado; somos la experiencia, ocurrimos nuestros estados.” Y este Ser o Mundo no es dado por la sencilla razón de que no hay el Yo a quien sería dado. Pero el Ser es totalmente inteligible, aunque no haya inteligencia, pues ésta es parte del Ser, es el Ser mismo. “Los

que han afirmado el idealismo no han ahondado hasta ver que el conocimiento sin límites le era correlativo.”

Los estados que constituyen el Ser son de dos clases: las imágenes y lo que denomina la Afección, que significa los sentimientos, los deseos, el dolor y el placer. El único mundo importante es el de la Afección, y esta tesis fundamental es en Macedonio Fernández la tónica de su obra entera.

En el comienzo de una autobiografía, en *Papeles de Recienvenido*, se resume con apariencias humorísticas este idealismo acendrado. “El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriésemos, como temen algunos.”

Podría haber agregado, en un atisbo de introspección, “como temo yo”. Porque sólo de un temor muy hondo a la muerte puede provenir el afán constante de negarla a cada paso, como lo hace Macedonio Fernández. Todo su libro de poemas, con poquísimas excepciones, le está dedicado. El pretexto es llorar a una mujer querida; la verdad profunda es defenderse de la muerte con el más

pueril de los artificios, es decir negándola. Esta posición, tan injustamente atribuida al avestruz por los naturalistas de tradición oral, se transparenta en cada línea para hacer más patético, si cabe, su sufrimiento:

“No eres, Muerte, quien
Por nombre de misterio
Pueda a mi mente hacer pálida
Cual a los cuerpos haces.”

Llama a la muerte “grave y gracioso artificio”, y “engaño ternísimo” al caso particular de la de Elena Bellamuerte, la “niña del fingido morir”. En uno de los tantos comienzos de *Una novela que comienza* define la rotunda negación: “no hay muerte donde hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad”. Al mismo tiempo, la aniquilación individual es impensable sin la cesación simultánea del Todo. Hay sólo dos alternativas: “el cesar del Todo o la eternidad inexorable para todos. La única cesación inteligible es la del Todo; la particular de que el que ha “sentido” alguna vez cese de sentir, quedando existente, cesado él, la restante realidad, es una contradicción verbal, una concepción, imposible”. Es el tema del extrañísimo cuento titulado *Tantalia*, en el cual un hombre piensa en la posibilidad de que un acto horrendo —en este caso la tortura de un trébol— podría provocar el suicidio del Cosmos. El pensamiento se repite en el poema *Layda*:

“¿Hay en lo real una muerte de
[Layda?
Lo que es del modo del vivir-sentir,
[nunca pudo salir de su modo.
Lo muerto fué siempre y será, nunca
[pudo salir de su modo”

Layda es la prueba, la frágil prueba de inmortalidad:

“Es que Layda era una en que Muerte
[te puede hacerse comprender,
es decir hacerse por fin increer”.

Pero admite una forma de muerte que es el desamor, el olvido:

“No es Muerte la libadora de mejillas,
Esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes”.

Y en otro poema

“En cada olvido toda la muerte, la
[única muerte hay”.

Lo que se explica muy bien, porque si el ser amado es sólo un estado de mi sensibilidad, con sólo olvidarlo lo he destruído efectivamente.

En *Papeles de Recienvenido* vuelve sobre el tema: “En cuanto a la muerte le niego toda efectividad, salvo para el amor, es decir, como separación y ocultación”.

No se conforma con las palabras del Cantar, que dicen que el amor es fuerte como la muerte; para él debe serlo más aún, debe triunfar sobre ella:

“No a todo alcanza Amor pues que
[no puede
Romper el gajo con que Muerte toca.
Mas poco Muerte logra
Si en corazón de Amor su miedo
[muere.
Mas poco Muerte logra, pues no puede
[de
Entrar su miedo en pecho donde
[Amor.
Que Muerte rige a Vida; Amor a
[Muerte.”

Pero como es imposible negar la muerte en el plano de la materia, inventada o no, pese a la realidad del “Todo-Misterio indisminuído en que nos sabemos eternos”, el poeta se queja, lleno de dolor ante aquello de que descrece, con algunas de las frases más hermosas de sus poemas:

“Pensarte increada, eterna, y verte frágilmente, dócilmente, vestida de todo lo que es mortal; y pensar que tendrás también tú un día en que en tu rostro, en tus manos, la muerte estará fingida.”

Se repite que Macedonio Fernández aseguraba querer terminar su vida como místico; toda su filosofía indica esta disposición. Es interesante señalar la estrecha semejanza de su metafísica con la del budismo, sobre todo en su forma posterior y más compleja, el budismo mahayánico o Gran Vehículo: la negación del Yo individual (sólo existen grupos de atributos o cualidades, los Skandhas, que comprenden el cuerpo, las sensaciones, percepciones, voliciones y procesos mentales de dis-

crimación y comparación entre las ideas); la creencia en la naturaleza mental del cosmos; la irrealdad de toda apariencia, incluyendo la muerte y el dolor; la unidad fundamental de la Vida; la ausencia de Dios.

Tomemos al azar algunas afirmaciones de Macedonio Fernández:

“Mi cuerpo está en mi mente, es un sueño de ella, mi cuerpo es alma como todo lo es.”

“Que nada haya a más de lo sentido es la afirmación subjetivista (que luego se perfecciona en la afirmación mística, que no percibe ni subjetividad ni objetividad)”.

“La anulación del Yo es un acrecimiento; a ella le sigue la plenitud mística.”

“Lo que yo siento, es decir lo que se siente, sea tuyo o mío, es ilusorio; es igual que aquí el que escribe (o siente que escribe) seas tú y el que lee yo, porque la sensibilidad no puede ser situada en un cuerpo, no es situable espacialmente.”

Aseveraciones de esta naturaleza se encuentran en el pensamiento místico de todas las religiones, que sostienen siempre, con diversas variantes, que el único modo de ponerse en contacto con la Realidad Absoluta (se le dé o no el nombre de Dios) es la destrucción del Yo, la negación de sí mismo. Abolido el Yo desaparece la distinción entre todos los seres; la vida como sueño de una única mente borra las ilusorias diferencias individuales.

En su poema subtítulo: *En busca de la metáfora de la siesta*, Mace-

donio Fernández usa una serie de expresiones que rondan la experiencia mística. "La sin estrellas noche del Deslumbramiento", la siesta, es el instante mejor para la intelección, porque no distraen los miedos de la noche y porque su exceso de luz borra el contorno de las cosas y desaparece lo individual permitiéndonos intuir la unidad del universo. En ella se percibe un clima propicio para el Conocimiento: "Presente no fluente, Moción sin Traslación; lo Ser, el Todo hace un Mundo sin Marcha, que es y que no va; el Ser se da de una sola vez; Vibración, Oscilación sin Repetición Idéntica o Causalidad hacen al Tiempo un solo hoy."

Y luego:

"Más rumbos otorgan las estrellas; la Luz-Sol los niega todos.

Total negación nos opone la Noche sin Estrellas a la perfilación, dirección e identidad de lo real. Lo sin Rumbo tiene la verdad; todo Rumbo y Perfil son un error."

Y por si nos queda alguna duda, la sutil afirmación en *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos*:

"Vigilia, no lo eres todo. Hay lo más despierto que tú: la mística."

El peculiar humorismo de Macedonio Fernández está construido con los elementos tomados a esta metafísica, que no se basa en la comicidad de situaciones ni personajes sino en la creación intelectual de un absurdo. Pertenece en su mayor parte al género que en inglés se designa co-

mo "nonsense humour", y cuyo exponente más encantador en ese idioma fué un matemático del siglo pasado, profesor en la Universidad de Oxford, Lewis Carroll, en dos de los cuentos más deliciosos que conoce la humanidad, *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia en el País del Espejo*, juega constantemente con las trampas de la lógica, como si se propusiera demostrar a cada paso teoremas por el absurdo:

"Trató de imaginar la apariencia de la llama de una bujía después que la bujía se ha apagado."

O:

"Es una muy mala memoria la que sólo funciona hacia atrás —observó la Reina."

Este tipo de chiste suele ser el más intelectual, el más profundo y el menos cómico de todos ellos. Lleva en sí un elemento inquietante que lo vuelve menos risible, porque detrás del aparente disparate alienta una posibilidad perturbadora. "Si muchos miedos, y una constante imposición del Misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo", nos advierte Fernández antes de comenzar los *Papeles de Recienvenido*. Porque de algún modo un poco mágico puede existir la llama ya apagada que preocupa a Alicia, y la memoria que trabaja hacia adelante es la videncia, y nos da una idea del tiempo como unidad totalmente presente que nos remonta desde la Reina Roja del espejo hasta Einstein y también a las filosofías religiosas.

A la manera de Lewis Carroll, Macedonio Fernández se complace en hacer tambalear levemente nuestro esquema del mundo:

"Repasando las propiedades constantes, o muy frecuentes, de la vertical", es sólo en apariencia chistoso, porque alude claramente a sus dudas acerca de la causalidad. Nosotros nos estremecemos un poco a nuestra vez, tentados de compartirlas.

"Y todo lo que termina es breve, como averiguó Shakespeare, contrapone, en forma perfectamente racional, la finito a lo eterno.

Prosa de mareo, es el relato corto en el cual un mucamo borracho vuelve a la casa en donde trabaja y se asombra de que no salga él, Luciano, a abrirle la puerta, lo que da lugar a amargas quejas del propio sirviente. Esta ficción, que a poco de meditada nos hunde en el problema de la personalidad humana y resulta bastante más escalofriante que cómica, aparece en uno de los cuentos que narran los hermanos Grimm en su recopilación del folklore europeo: *Federico y Catalina*. La campesina tonta llega a su casa por la noche y pregunta a su marido, desde la puerta, si Catalina está en casa. —Ya debe estar arriba en la cama— responde aquel. —Ah, —se dice la infeliz— entonces todo está bien, ya estoy en casa. Y retoma su camino en la noche. (Creo interesante mencionar esta coincidencia, porque el folklore está enraizado a tal punto en el mito, la psicología y hasta la neurosis del hombre, que cuanto nos presenta per-

tenece presumiblemente a los miedos o anhelos fundamentales de la humanidad.)

Otro grupo de chistes, el más nutrido, de Macedonio Fernández, se caracteriza por el absurdo franco que implica una contradicción lógica, una imposibilidad total. De este género, predilecto suyo, podemos citar innumerables ejemplos:

"De un banquete sin brindis, no quisiera perder ninguno."

"Un amigo al que rogué faltar por mí no supo desempeñarse y tuve que hacerlo yo mismo."

"Soy tan distraído que iba para allá y en el camino me acuerdo de que me había quedado en casa."

"Los pueblos inexistentes son malos."

"Estar callado en alemán, tampoco lo sé hacer."

"No puedo regresar porque todavía estoy en Córdoba."

"No he leído a Bergson pero lo escribo regular."

"Hay un buen y mal modo de no seguir un cuento."

"Autobiografía de un desconocido, hasta el punto de no saberse si es él."

En un choque de trenes:

"El que venía con mayor velocidad y que naturalmente chocó primero..."

"Era tan feo, que aún los hombres más feos que él no lo eran tanto."

Y uno de sus preferidos, que él mismo analiza extensamente:

"Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más, no cabe." Cuyo esquema intelectual se asemeja al de:

"Su autor era tan desconocido a los diecisiete años que es imaginable cuánto habrá progresado después."

En este tipo de chiste predomina el elemento de negación, lo que Ramón Gómez de la Serna define admirablemente como "la broma macabra del no suceder." Con más detalles, la repite en la historia del segundo viaje de Colón, que nunca se llevó a cabo, quedando reducidos por lo tanto sus viajes a primero, tercero y cuarto.

Hay otra categoría de chistes, un poco menos típicos, donde aparece la sátira disfrazada de absurdo:

"Aparte de ser cosa notada que siempre seguimos la misma costumbre que hemos cambiado."

"Amo y cultivo la nada insolemne, no me refiero a la nada voluminosa en páginas de tanto discurso y memoria."

"Todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fué y quiso ser."

"Soy antidictatorial —como todos lo somos antes de ser dictadores."

"En tren de recomendar, recomiéndese también una Psiquiatría Constructiva que procure a cada uno el grado y tipo de locura que ayude a vivir ilusionado; un 10 % de demencialidad, euforia y analgesia por mitades, que nos deshorrorice algo el vivir, que nos desperfile la fiereza del encaramiento que nos pone la Vida; en lugar de perder el tiempo en inútiles clasificaciones forzadas y ya que nada curan de la perfecta salud mental, lucidez que es una con-

dena, súplannos una dosificación útil de demencia."

"El futurismo se practica genuinamente sólo dejándolo para más tarde."

"Pero no leer es algo así como un mutismo pasivo, escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto."

Pueden agregarse a la enumeración, que hago larga adrede, otras variedades de chiste que emplean el juego de palabras ("Este libro viene a llenar un gran vacío, con otro". la trasposición de imágenes ("El aire digno de un hombre que no sabe si se ha puesto los pantalones del revés, o el sombrero derecho en la cabeza izquierda") etc., etc.

El humorismo —según Hermann Hesse, quizá el producto más característico y más genial de la humanidad— es preocupación fundamental de Fernández, quien no sólo lo practica sino que lo investiga: una teoría sobre él ocupa más de setenta páginas de su libro *Papeles de Recienvenido*.

Como todo estudioso de lo cómico, intenta analizar dos cosas en el chiste: el esquema intelectual que lo configura y la carga emotiva que lleva en sí, los dos elementos que en su conjunción feliz provocan ese inexplicable reflejo superfluo que llamamos risa.

En lo que se refiere al esquema intelectual, distingue, como tantos autores, diversos tipos de comicidad, pero considera que el único chiste genuinamente artístico es el conceptual, el que él utiliza, y sólo hace en

éste el análisis de dicho esquema. El humorismo realista debe ser desechado, sostiene, porque es una copia de la realidad y no conmueve la certeza de la conciencia. Para él, como para Théophile Gautier, lo cómico es la lógica del absurdo. El humorismo conceptual estricto es la credulidad en un non-sensu, y su efecto artístico es que tal creencia libera al espíritu de "la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad", porque la limitación que impone lo racional a la riqueza y posibilidades de la vida nos es penosa. El chiste que llama Ilógica de Arte es un absurdo absoluto creído, precedido por una promesa implícita de comunicar algo importante y racional. Tras la expectativa de intelección, se descarga un contenido mental irrepresentable, y nos reconocemos un instante de "fragilidad mental" durante el cual hemos creído el absurdo.

Al limitarse a describir la estructura intelectual de un solo tipo de humor, la teoría no tiene en este aspecto el carácter general que se advierte en otras, comenzando por la muy célebre de Bergson. Este filósofo, como es bien conocido, intenta una interpretación universal de lo cómico basándolo en la superposición de lo mecánico a lo vital. Hipótesis plausible en la comicidad más primitiva (el hombre que cae, la apariencia de mueca en un rostro ridículo, los ademanes automáticos, la imitación, el disfraz, las necesidades del cuerpo, etc.) se extiende a situaciones más complejas: cualquier

sustitución de lo natural por lo artificioso; las ceremonias, las profesiones ridiculizadas, el hombre distraído o loco, los personajes que parecen títeres, en suma cuanto pueda considerarse como automatismo o anquilosis del espíritu. Al llegar al chiste conceptual expresa Bergson: "Se obtendrá un frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada" y también "se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado." En el absurdo cómico, como en el de los sueños —señala— hay una imitación de verdadero razonamiento. Es en este aspecto del humorismo donde, según me parece, resulta menos verosímil la teoría de lo mecánico sobrepuesto a la plasticidad de la vida.

Más amplia, porque se ajusta con mayor precisión a todos los tipos de comicidad, encuentro la teoría que expone Arthur Koestler en su estudio sobre las bases comunes del arte, la invención y el humorismo titulado *Insight and Outlook*; en ella cabe la de Bergson como caso particular de una hipótesis más general. Para este autor el chiste es la intersección de dos cadenas lógicas independientes, o más precisamente de dos campos de asociaciones independientes, en un punto que está representado por una palabra, una idea, una situación. Este punto de intersección debe significar una sorpresa, y el chiste es tanto más efectivo cuanto mayor economía hay en su técni-

ca, es decir en la medida en que tiene el carácter de una adivinanza que obliga al que lo oye a un esfuerzo de creación. Se trata de un fenómeno similar al de la creación artística y el invento: un proceso de *bisociación*, de asociación simultánea de un concepto con dos campos mentales independientes y que son habitualmente incompatibles entre sí.

En lo que se refiere a la carga o tensión emotiva que acompaña al chiste, Macedonio Fernández se distingue de todos los filósofos que lo han estudiado mediante una teoría diametralmente opuesta, originalidad que a mi parecer participa de la naturaleza del error.

Para Bergson lo cómico está acompañado de insensibilidad por parte del espectador, se dirige a su inteligencia exclusivamente; el que ríe realiza una afirmación orgullosa de su Yo, y a la risa le son ajenas la simpatía y la bondad. Es un reflejo que sólo opera cuando existe "una momentánea anestesia del corazón"; Bergson la ve también como una sanción social, cuyo propósito es corregir humillando. Para Koestler, el denominador común de la cualidad emotiva en un chiste es un impulso de agresión leve, manifestado como malicia, afirmación del Yo, desdén, o cuando menos ausencia de simpatía por la víctima. Porque el jorobado, el obeso, el hombre que tropieza o tartamudea, el marido engañado, son figuras trágicas o cómicas según la carga emotiva que lleve en sí un mismo esquema cognositivo. En los estí-

mulos cómicos más eficaces para los niños y las gentes de mentalidad primitiva, domina el sentimiento de agresión. "Al emerger la risa con el hombre, desde las brumas de la antigüedad", dice J. C. Gregory, "parece sostener un puñal en la mano. Hay en los anales de los tiempos pretéritos y de su valoración de la risa, suficiente desprecio, sentimiento de triunfo brutal y de ataque desde una posición ventajosa, como para presumir que la risa en su origen pudo ser exclusivamente animosidad." Mitchell asegura que en el Antiguo Testamento existen veintinueve referencias a la risa, de las cuales trece se relacionan con el menosprecio, la burla y el escarnio y sólo dos provienen de la alegría. Desde Aristóteles en adelante, casi todos los filósofos consideran a la risa vinculada con la deformidad o la degradación de alguna especie. Dice Hobbes: "La pasión de la risa no es sino el súbito orgullo que surge ante la conciencia repentina de alguna excelencia que en nosotros hallamos, comparada con la debilidad de otros, o con la nuestra previa." Para Bain el hombre ríe cada vez que puede sobrepasar o frustrar a un rival, en cualquier orden de cosas. Según Koestler, sólo habrá efecto cómico en una narración cuando el componente agresivo (afirmación de sí) domine a la tendencia opuesta de trascendencia del Yo o identificación simpática.

Macedonio Fernández sostiene un punto de vista totalmente contrario.

No encuentra en la risa insensibilidad del espectador sino sensibilidad para la dicha ajena. El signo afectivo de los temas que provocan risa es, según él, la alusión a una felicidad ajena inesperada. "El placer de lo cómico y su risa es justamente lo que constriñe a buscarle una explicación originaria de placer: debió pensarse que debía tener un correlato temático también de significado grato."

Esto es verdad, pero pienso que Macedonio Fernández debió poseer una bondad fundamental tan honda y tan poco perspicaz, que no advirtió el hecho psicológico nada encomiable, pero abrumadoramente real, de que resulta más grato a la inmensa mayoría de la humanidad gozarse de una superioridad sobre otro que identificarse con su dicha. Explica así, de modo muy poco convincente, que nos reímos del gordo, del negro o del jorobado, al verlo contento cuando suponíamos que debía sucederle lo contrario (se trata, dice, de una disposición a compadecer que se transforma en la alegría de no tener que hacerlo); del orador pomposo e insincero porque nos alegra verlo ganándose la vida en forma fácil; del barbudo que se afeitó la barba porque ha tenido la resolución de hacerlo, circunstancia feliz. Todavía más inverosímil: reímos del parto de los montes a causa de la felicidad del ratón, debida a la importancia que se le ha asignado durante un momento; ante una caída sin daño, por el placer de que el que la sufre reciba una advertencia benéfica.

Claro está que casi todo chiste es susceptible de interpretaciones contrarias en punto a carga emotiva. En el que analizan Freud y varios de sus sucesores (incluyendo a Fernández), en donde un príncipe pregunta a un campesino que advierte muy parecido a él, si su madre sirvió en palacio, la respuesta del interpelado: —"No, pero sí mi padre"— produce un placer que puede hallarse derivado de la molestia del príncipe tanto como de la felicidad del súbdito en su ingeniosa venganza.* De cualquier modo, sin embargo, el júbilo estaría unido a la agresión. (Puede señalarse que si la respuesta del campesino es perfectamente inocente, sin agresividad y por lo tanto veraz, el chiste no pierde gracia en absoluto, y aún la gana. No veo a qué felicidad puede aludirse en este caso, como no sea a una remota de la reina.)

¿De dónde procede la felicidad, en cambio, en la humorística conceptual, según Macedonio Fernández? La comicidad y el chiste realista —nos dice— se refieren a la felicidad de sí mismo o la de los acontecimientos o a la de la inocencia. En el chiste conceptual es felicidad por la persona que se da el gusto de jugar con nosotros, inventando la fórmula verbal que produzca durante un instante la creencia en el absurdo. Esta creencia es también un placer de la fantasía, pues libera al espíritu de los

* Esta última interpretación es la de Macedonio Fernández.

dogmas racionales y la limitación que establecen éstos a las infinitas posibilidades de la vida, como ya se dijo anteriormente.

Para resumir la doctrina de Macedonio Fernández, con palabras suyas, lo cómico es una "emoción placentera, inesperada, nacida: a) de percepción súbita de un trámite o acto cualquiera sin daño de impulso hedonístico" o también "b) de la creencia súbita en un absurdo". Pero sólo hay arte (Belarte es el término que insiste en emplear) "en el chiste conceptual, o sea de absurdo mental creído; lo demás es risa de los sucesos, mera comicidad".

Importa anotar aquí que Macedonio Fernández hace extensiva esta prédica anti-realista a las demás manifestaciones del arte, por lo menos en el campo literario. El arte debe ser, según indica, "del ser de la conciencia, no de episodios de ella". Es decir, sin la vida, sin la anécdota, sin descripciones, fuera del espacio y el tiempo; debe expresar la "certeza del ser de la conciencia en un todo" y no valerse para eso del raciocinio. Como es natural, me estremece sólo pensar en el grado de ininteligibilidad a que podría llegarse siguiendo estas normas.

Siendo dueño de una metafísica tan elaborada y un humorismo tan intelectual, pienso que Macedonio Fernández pudo haber sido novelista de insuperable excelencia. Hubiera aportado una técnica originalísima, al intento de revelarnos ese

enfoque nuevo de la realidad que es el mérito de los escritores singulares. Es lamentable que tanta riqueza se haya diluido en pequeños relatos inconexos y en explicaciones filosóficas muy confusas que se intercalan a sus poemas o sustituyen a sus narraciones. *Una novela que comienza* no es sino esto: un eterno comenzar que se propaga de prólogo en prólogo frustrando nuestra esperanza; efecto que no por ser buscado por el autor, resulta menos insatisfactorio. *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos* nos engaña con una promesa de diálogo entre un filósofo del siglo diecisiete y un porteño, y los abandona en las primeras páginas para convertirse en un tratado de metafísica en el que se refuta a Kant y a Schopenhauer. En *Papeles de Recienvenido* hay un solo cuento que merezca el nombre de tal: *El zapallo que se hizo Cosmos*; relato fantástico, hecho con tanta gracia y profundidad que nos pesa saberlo único; *Tantalia*, que figura también como poema, es otro ejemplo de un género completamente nuevo, o por lo menos muy diferente de cuanto se suele escribir. Creo que podría afirmarse que Macedonio Fernández no ha sido nuestro novelista más extraordinario porque nunca logró sobrepasar el prólogo de una novela.

Su prosa es particularmente desusada. Es demasiado inteligente para no escribir de vez en cuando con gran precisión y concisa elegancia, pero no se puede sostener que éstas sean características suyas habituales.

No toda es Vigilia la de los ojos abiertos, libro interesantísimo, está redactado de una manera que implica una verdadera prueba para el lector: párrafos que llegan a ocupar más de una página —llenos de paréntesis y aclaraciones donde lo repetido no quita lo confuso y la complicada sintaxis hace perder una y otra vez el hilo del discurso— fatiga a menudo nuestra perseverancia. En los escritos de pura ficción o humorismo esto no sucede, por ventura, y podemos complacernos plenamente en su originalidad, en el ini-

mitable juego de las ideas realizado con giros sorprendentes.

He dicho al comenzar que Macedonio Fernández no me gustaba; por reconocer en esto una deficiencia de mi sensibilidad y no de su talento, he querido expresar mi admiración por él y hacer un esfuerzo para acercarlo a aquellos que se me asemejan. Creo que la alabanza de quien no lo acepta por completo es para un escritor el mayor homenaje que pueda recibir, y el menos frecuente. Agreguemos que es también, en este caso, el más merecido.

A propósito de *Gretta* de Erskine Caldwell

Las generaciones que pasaron, con raíces en el romanticismo, tenían, respecto al sexo un sentimiento de culpabilidad que las llevaba a desconocerlo, negarlo o transformarlo —literariamente— en imágenes artificiosamente líricas, alejándose así de la realidad; las actuales —y englobo no sólo a los imberbes sino también a los que peinan canas y escriben hoy día, o de alguna manera hacen oír su voz— tratan de

reivindicarlo escogiendo temas, por lo general, en que lo morboso adquiere supremacía sobre lo normal. En síntesis, no se ha llegado aún, pese a las excelentes intenciones, a la natural exposición de los problemas que le son inherentes, intercalándolos con otros de pareja importancia.

Esta es la objeción mayor que puede hacerse a *Gretta*, novela en la que las relaciones físicas entre una

mujer y los hombres que se acercan a ella —especialmente el marido— ocupan las ciento cincuenta páginas de la obra, como si no hubiera paisaje, trabajo (este sólo se menciona de paso), aspiraciones, derrotas y tragedias a granel vinculadas a la existencia diaria.

Los pasajes iniciales de la novela están centrados, no obstante, en la angustiosa soledad de una mujer. La caminata de Gretta por las calles de Unionville —un pueblo ni mejor ni peor que otro— entre remolinos de viento y nieve, da cabal idea de la desolación de su vida. Es tal la necesidad de compañía, que la muchacha al ser arrollada por un hombre que avanza en sentido inverso, deseó que la hubiera tirado al suelo para obtener de él una palabra y, quizá, el comienzo de una amistad.

Esta soledad planea en toda la obra sin que Caldwell se detenga en ella. Lo que lo ha impulsado a escribir la novela es el caso de una criatura —Gretta— iniciada a los doce años en una determinada conducta sexual que gravita, pese a su voluntad, en su ulterior desenvolvimiento: necesitará actuar siempre en la forma que rigió su primera y temprana impresión.

No hay temas pequeños, ingratos o inabordables; su valor depende de la pericia y del arte con que son tratados, sobre todo para quienes aprecian, sobre el motivo de fondo, la buena literatura. Por eso no puede objetársele a Caldwell la sordidez del

argumento pero sí la forma superficial en que lo ha desarrollado.

Las escenas en que la mujer va a la taberna como una solución a su problema de carencia de afectos —los padres murieron y el primer amante a quien consideró definitivo compañero se ha eclipsado— están descritas sólo exteriormente.

El encuentro con el hombre abandonado por la novia pudo dar calce para analizar hondamente ese momentáneo confundir —ya que no unir— dos soledades. Pero Caldwell sólo ha pintado la corteza del episodio.

Personajes circunstanciales se destacan, empero, con perfiles nítidos. Tal, Dan Ewall. Su mayor actuación hubiera servido de original y fuerte contraste en el pequeño mundo que describe Caldwell, en el que todos alardean en balde de no tener prejuicios. De ahí que Gretta recuerde contritamente sus efímeros amantes y se empeñe en hablarle de ellos al marido. No se alcanza a vislumbrar si esas referencias obedecen a ataques de sadismo o masoquismo, pues Caldwell no se adentra en los personajes. La interpretación corre por cuenta del lector. Si fuera una obra teatral, la actriz podría encargarse de darle el cariz a su entera voluntad.

Hay hallazgos en el argumento que al ser esquivados para insistir sólo en la neurosis obsesiva de la protagonista, se pierden. La obra se vuelve entonces limitada, monótona, y los diálogos alargados y machacones.

Esta novela pudo adquirir verda-

dero significado y calidad si el asunto hubiera sido tratado con detenimiento, analizando la fijación de Gretta y engarzando su figura en un

ambiente descripto con mayor densidad. Tal como lo presenta Caldwell no pasa de ser un folletín con ribetes freudianos.

CELIA de DIEGO

DECIR como se ha dicho de Gretta, la última novela de Erskine Caldwell, que es uno de sus esfuerzos menos significativos y deleznable, es opinión tan válida cual la de expresar que *es una novela de Caldwell*, ni mejor ni peor que las ya conocidas por el lector de habla española.

Es indudable que la producción de Caldwell puede clasificarse a grandes rasgos y de acuerdo con la calidad —superior a nuestro entender en la etapa inicial e *inmediatizada* en la siguiente— intrínseca que fluye de ella, en dos nítidos períodos que comprenderían, el primero, *Tierra americana, De rodillas ante el sol naciente, Caminos del Sur, La chacrita de Dios, Disturbios en Julio, El predicador viajero*, culminando esta serie con su tan divulgada *El camino del tabaco* (1932); el segundo abarcaría *Tierra trágica, Un episodio en Palmetto, Un sitio llamado Easterville, La verdadera tierra*, cerrándose con Gretta (1955). Aun dentro de estos dos sectores podríamos señalar la particularidad de que los cuentos son superiores a las novelas, y que las historias que componen *Caminos del Sur*, así como su relato *De rodillas ante el sol naciente*, son, admitiendo la conjetura azarosa del tiem-

po y el menester crítico, los hitos que no permitían olvidar su nombre en la génesis de la literatura norteamericana de la primera mitad del siglo XX. Entre sus novelas, *El camino del tabaco* es, con su lenguaje descarnado y personajes infrahumanos, vivo exponente de la disolución implacable de unos seres desechados por la providencia, y una de las acusaciones más agudas realizadas contra un sistema económico determinado. En *El camino del tabaco*, como en algunos otros de sus cuentos, perfilase la mente de un narrador diestro, que acude directamente al asunto que le ha impresionado y que desarrolla hasta sus postreras consecuencias.

Ahora bien, ¿cuál es el clima común que traducen sus obras? Diríamos que la violencia de la situación, el contacto áspero entre el hombre y la mujer, el avasallamiento de las normas más esenciales de una sociedad civilizada, enclavada, estigmatizada por el troquel del sexo. Éste es elevado a una categoría primerísima, y la anécdota, el artificio literario —cuando brota, se adhieren cual flecos inútiles en torno de ese pivote sustancial.

Adelantando que ninguna novela

de Caldwell es una obra maestra, efectivizamos, eso sí, que cada una de ellas bordea los límites de una *imaginación* novelística que observa minuciosamente lo que le presenta la vida y recoge su experiencia, volcando en las mismas en estilo crudo, personal, paisajes *entrevistos*, burdas figuras caladas línealmente. En cada una de ellas macérase un ataque a la técnica del escritor finamente dotado para captar el matiz, la esquivante aprehensión psicológica. El alma de sus protagonistas es torso sin desbastar, materia cálida pero informe. Estipularíamos que cada frase que estampa Caldwell es una ofensa a la *buena* literatura. Por eso dudamos de su prevalencia temporal, salvo las dos o tres excepciones ya mencionadas.

Pero en lo que descuella Caldwell es en la descripción fenomenológica del tema sexual. No hay libro suyo en donde el sexo no asuma una jerarquía empeñosa, dura, des-excitante. No es el sexo frágil, lírico, tierno de las "novelas rosas" o de aquellas otras complacidas en el detalle escabroso; no, el sexo que muestra Caldwell es desagradable, erizado de filos, sin una pizca de sensualidad, provisto más bien de un acento mineral. El autor señala al sexo con objetividad ineluctable, cual si su presencia representara, incluso, una molestia, como si le repugnase. En Caldwell el sexo posee una fractura que nace del desgarrar que el mismo le inspira. Al consignar una situación sexual, ya se observa en el novelista la nota del

contacto temido y nauseoso. Parecería que Caldwell cumpliera el rito de imponer al lector la corporeidad de algo que, poniéndolo a su disposición, provocase el deseo de apartarlo, de alejarlo de sí. En suma, en Caldwell el sexo dibuja un rótulo moral en su obra, le brinda una eticidad a la que llega quebrando los muros de lo demoníaco. La carne, el pecado y una redención que nunca oficia son factores ligados al sexo, en las novelas de Caldwell, en una amalgama inextricable, intensa, dramática.

Gretta no es un fruto solitario en la temática caldwelliana. Es, más bien, una insistencia obsesiva en el asunto. Por ello, afirmar como se ha hecho, a raíz de su aparición, que es una novela pobre e, incluso, indigna de Caldwell, creemos que implica desconocer la trayectoria y propósitos de su autor; más aún, introducir en la gnosis literaria de *Gretta* elementos laterales que no vienen al caso. Pensamos, en cambio —sobre todo teniendo en cuenta que *Gretta* ha sido publicada por una editorial argentina—, que el carácter, el alma *nacional* apaña preconceptos alrededor de cuanto se refiere al sexo.

Dejamos asentado que es lugar común hablar de la mojigatería argentina. Y que gran parte de la clase media se rige por convencionalismos pueriles es bien sabido. Recordemos el escándalo que suscitó la lectura de las novelas de Cambaceres, ciertos libros de Arlt y, más recientemente aún, algunas novelas de la actual promoción literaria argentina, y no

causará estupor el hecho de que se tilde a *Gretta* de inmoral. Pero, ¿qué es lo inmoral para el público argentino? ¿Decir honradamente las cosas que todo el mundo conoce, pero que por un prurito de sanidad escolar es necesario disminuir, esconder? ¿Por qué el sexo es tabú en nuestra literatura? ¿Por qué el sexo en nuestro país es instrumento prohibido, vergonzante, en las relaciones sociales? ¿Es que se supone, por ventura, que el sexo es una limitación y, en mérito a ello, es preciso excusarlo, borrarlo, atenuarlo? ¿Puede, acaso, una literatura como la nuestra excluir de su temática lo sexual? Así como no creemos en la limitación que otros temas pueden imponer en la reversibilidad creadora, tampoco admitimos el cerco del sexo en una obra literaria. Una novela está bien o mal escrita. Sólo eso. Si el autor ha querido contemplar a sus personajes asidos al aura del sexo es porque hay una razón poderosa para que así sea.

En nuestro país, por una formación histórica y social particularísima, el sexo ha sido considerado siempre de *correspondencia* prescindible. Parecería que describir un acto amoroso significara entrar directamente en la zona del mal. Por ello, entre nosotros, el sexo, más que una exposición, es una represión. Así como sería absurdo concebir en estos tiempos que la transformación celular procede por generación espontánea, igualmente es infantil imaginar que el sexo debe de ser soslayado porque su mención equivale a un *daño*. Daño, ¿para

quién? Cuando pensamos que existe una Comisión calificadora de películas "aptas" para menores de tal o cual edad; cuando reflexionamos que una novela como *De aquí a la eternidad* ha sido retirada de librerías por inconveniente; cuando recordamos que un libro cual *Los desnudos y los muertos* fué quemado por atentar contra las buenas costumbres de la sociedad argentina, debiendo ser expurgado para poder ser reeditado; cuando pensamos que en una época no tan distante se secuestraron ejemplares de *El Satiricón* de Petronio, y *El arte de amar* de Ovidio, ¿podemos sorprendernos, acaso, de que ahora se diga que *Gretta* es inmoral, no porque sea inferior en calidad literaria a *El camino del tabaco*, sino porque su agonista sufrió una violación a los doce años, y siente una marcada, enfermiza inclinación hacia los hombres?

¿Qué pasa con el público argentino? ¿Qué sucede con la gente en nuestro país, para que no se turbe ante hechos corrientes, reiteradamente expuestos en la crónica policial, escandalosa e infame, de ciertos diarios, y en cambio, profiera voces ante cualquier obra en la que se esbozan temas sexuales? ¿Es que el público argentino estatuye que una novela para ser excelente, para ser leída por las púdicas hijas de familia y los honestos padres de familia, que llegan exhaustos a sus hogares tras una laboriosa jornada de labor, no debe tener una palabra siquiera referida al sexo? ¿Es

que el sexo no es una función idéntica a cualquier otra, o, mejor aún, tan importante y bella como cualquier otra? ¿Es que *El amante de lady Chatterley* resulta ser pornografía porque su protagonista se acuesta con un guardabosque? ¿Es que el sexo, el amor, no es lo más limpio y maravilloso de la naturaleza humana? No confundamos, entendiéndose bien, sexo con obscenidad. No confundamos. De lo que se trata aquí, en clara instancia, es de defender la libertad de expresión contra la libertad de ser idiotas, de ser convencionales. ¿Por qué se acepta una novela —aunque en ella se mencionen situaciones sexuales escabrosas—, si la misma se halla bien escrita, si guarda el empaque, la pulida estilística ritual, los tonos, la elegancia más túrgida del idioma? ¿Es que el hecho deja por ello de ser *él mismo*?

En nuestro país parecería que se alentara el pensamiento de que la ocultación sistemática de cuanto se refiere al sexo debe ser promovido. Esto se nos ocurre una solemne tontería, un atentado no sólo al armonioso desenlace de los más típicos hábitos sociales, sino contribuir al mantenimiento de una mentira apoyada en una ortodoxia antojadiza y oscura. Afirmar que en la Argentina hay una continua prevención contra el sexo porque éste es lo que se encuentra más incorporado a la vida argentina, nos parece lo más aproximado a la verdad. Y también especulamos que así como una litera-

tura refleja la psiquis de un pueblo, su condición de libertad, la nuestra goza de una notoria servidumbre respecto de otras literaturas, justamente porque no ha sabido desprenderse de ese preconceito.

La reacción negativa suscitada por *Gretta* no es extraña. Acomódase, por el contrario, al síndrome general de una enfermedad que todos conocemos: miedo a enfrentar la vida, temor a asumir al ser colectivo en su plenitud. El sexo es uno de los tantos arquitecturas que condicionan la existencia *arrastrada* —empleamos un término riguroso— del alma argentina, sin fuerzas para cobrar vuelo, para sortear el horizonte. Es la base de una deshonestidad, de una privación de lo ético, amparada por el sustituto de lo convencional. No por evitar al sexo nos tornaremos más morales; no por torcer la cara, la realidad dejará de golpearnos. Lo único que conseguiremos será embebernos de un categorialismo exento de moralidad. No se obtendrán mejores padres ni madres de familia de futuros penates argentinos, vedando a los adolescentes el ver películas que en todos los países *civilizados* se admiten, ni suprimiendo revistas o libros vacuamente tildados de obscenos. Insistimos en que todo ello involucra un síntoma adverso a la cultura del pueblo argentino; que éste no ascenderá a la contemplación de su propio ser mientras no se vea libre de prejuicios vanos y fugitivos. Y que, a la postre, no será *historia*

en tanto no se sienta *desasido* para aquilatar la existencia en sus múltiples aspectos. El sexo es *toda* la vida. Ignorarlo u oblicuarlo es limitar a ésta; más, equivale a *reba-jarla*.

Enjuiciar a *Gretta* de Erskine

Caldwell, no es ejercer exacta o perniciosamente hermenéutica literaria, sino, por el contrario, sacrificar el imperio de la libertad en aras de una moral equívoca.¹

F. J. SOLERO

¹ Era de esperar que la última obra de uno de los tres novelistas más importantes de América suscitara divergencia de opiniones. Después de *El Camino del Tabaco*, *Gretta* es sin duda el libro de Caldwell que ha desencadenado más apasionadas polémicas. Actualmente, se está filmando con el libro una importante película en Hollywood. Creemos que obras tan diseutadas como *Bonjour-Tristesse*, *Chocolate for Break-*

fast, *Se le saltaron los leones*, *El Libertino*, *Carne y Cuero*, *Los Desnudos y los Muertos*, *El Juicio de París*... deben ser conocidas y estudiadas detenidamente por ser la expresión fiel de una época. Pero nos parece al mismo tiempo natural que ninguna editorial se haya atrevido todavía entre nosotros a publicar *The City and the Pillar*, de Gore Vidal.

(N. de la E.)

ERNESTO SABATO

Sobre el Método Histórico de Jorge Luis Borges

CON sofismas para lectores filosóficamente distraídos, con modestos ejercicios de *ignoratio elenchi* y de círculos viciosos, el autor de admirables cuentos fantásticos me adjudica las siguientes calamidades: entusiasmo por Perón, defensa de los hermanos Cardoso, defensa de la Alianza, dialecto peronista, análisis tambaleantes y electoralismo. Esta, como diría él, enumeración de la infamia abarca un tercio del microscópico ensayo sobre historia argentina que, como contestación a mi nota anterior, publica en el número 6 de FICCIÓN. No funda las mencionadas fechorías en citas textuales, ni en informes de la policía, ni en el examen de documentos o libros: quede este anticuado método para personas totalitarias o peronistas. Borges aplica el enérgico método de las meras afirmaciones, que hoy es patrimonio de los demócratas. Más modesto, menos imperioso, menos democrático, me considero obligado a refutar aquellas afirmaciones no levantando la voz sino, como rogaba el doctor Johnson, mejorando los argumentos. En riguroso desfile militar:

1. *Entusiasmo por Perón*. En 1945 mataron a un estudiante en las calles de Buenos Aires. Junto con veintitantos profesores, protesté por el asesinato y fui exonerado de mi cátedra. Dirigí entonces una nota pública al entonces ministro Benítez, diciéndole que no me asombraban los procedimientos nazis del gobierno —dados sus antecedentes—, sino los errores de sintaxis, ya que el decreto emanaba del Ministerio de Instrucción Pública. Fui condenado a dos meses de prisión por desacato. Un año después el gobierno ofreció la reincorporación de los profesores expulsados. Muchos aceptaron ese acto de gracia, yo no. Durante diez años tuve que ejercer toda clase de oficios, no siempre intelectuales, para simplemente sobrevivir y para poder darme el lujo de una línea de conducta. Si esto no lo supiera Borges, buena parte de sus afirmaciones serían ligeras, pues quien pretende juzgar debe por lo menos no ignorar todos los antecedentes. Sabiéndolo, como lo sabe, es mucho peor: revelan atributos que no mencionaré.

2. *Defensa de los hermanos Cardoso*. Supongo que esta curiosa afirmación resulta de algún vertiginoso sofisma. En *El otro rostro del pe-*

ronismo, publicado en 1955, denunció las abominables violaciones de la dignidad humana que el régimen pasado cometió y fundamentalmente los tormentos físicos, que culminaron en la muerte del doctor Ingalinella. Nada tengo que responder, pues, a la grosera acusación. En cambio reiteraré algo que ya dije en mi carta anterior y sobre lo cual Borges se cuidó muy bien de decir nada. Dije allí —y ya lo había dicho en el ensayo— que era necesario denunciar el fariseísmo de los que denunciaban las torturas peronistas y pasaban por alto las cometidas contra centenares de obreros y estudiantes durante el período 1930/1945: seres bárbaramente atormentados, mutilados y hasta asesinados en los sótanos de la Sección Especial de Buenos Aires, en el Departamento de Policía de La Plata y en otros siniestros reductos, sin que Borges aludiera a ellos en ninguno de sus escritos, ni aun con seudónimos escandinavos o húngaros en ninguno de sus cuentos. Finalmente, me considero con el derecho a agregar que fui echado por el gobierno actual por la denuncia que desde *Mundo Argentino* se hizo —con nombres, lugares y fechas precisas— de torturas cometidas por una revolución que se había justificado por motivos éticos; siendo acusado por Borges y otros eminentes miembros de la cultura argentina de inoportuno y enemigo de la revolución. En resumen: mi discrepancia con Borges consiste en que mientras para mí el repudio del tormento físico debe ser un imperativo categórico, para él es apenas un imperativo hipotético. Dicho en términos menos filosóficos: para el autor de *Ficciones* hay que distinguir entre torturadores totalitarios y torturadores democráticos, entre tormentos oportunos e inoportunos. Cardoso es un mal torturador, un torturador perverso, como quien dice. Los otros son encantadores muchachos que luchan por la instauración de un régimen que respete los fueros humanos.

3. *Defensa de la Alianza*. En el ensayo sobre el peronismo digo: “Las fuerzas de choque del dictador fueron y siguen siendo los miembros de la Alianza... Me dirá usted —me refiero al doctor Mario Amadeo— que no aprueba esa siniestra maffia de la política, pero no podrá negar que ella surgió del nacionalismo... En todas partes el nacionalismo, por decirlo así, ha engendrado Alianza: los criminales grupos de asalto que surgieron en Italia primero, luego en Alemania, y finalmente en Croacia, en Bulgaria y en Rumania lo prueban irrefutablemente...”

4. *Dialecto peronista*. A juicio de Borges, ese dialecto está determinado por el uso de las siguientes expresiones: “enajenación de la patria a los consorcios extranjeros”, “oligarquía”, “pueblo insurrecto” y “justicia social”. Sería interesante que Borges —en lugar de emitir generalidades— nos dijese qué piensa de los sobornos de concejales, diputados

y hasta presidentes de la república que están documentados en el informe de la comisión que investigó el gigantesco negociado de la CADE. Esto por lo que se refiere a la primera expresión. La palabra "oligarquía" ha sido utilizada por escritores clásicos celebrados y citados por el Borges *literato* mucho antes de haber descubierto su vocación cívica y de haber imaginado que aquellos prestigiosos colegas pudieran ser peronistas *avant la lettre*. La expresión "pueblo insurrecto" es una formulación meramente técnica, tan necesaria y tan tranquilamente descriptiva como "país invadido", "senado electo" o "auto descompuesto"; muy utilizado, además, por escritores e historiadores al referirse a la Revolución Francesa, leídos con el interés y la simpatía que ese acontecimiento europeo despierta en Borges y en muchos de sus lectores. En cuanto a la expresión "justicia social", me parece imprudente que la mencione como distintiva de políticos peronistas, ya que en la actualidad la usa hasta el propio presidente provisorio de nuestra república; persona cuya gestión le merece a Borges —véase manifiesto respectivo en los diarios del día...— "apoyo incondicional".

5. *Análisis tambaleantes*. Tengo muchos defectos, conocidos y duramente criticados. Pero creo que, como dijo un personaje que Borges conoce, "*la bêtise n'est pas mon fort*".

6. *Electoralismo*. Nunca actué como candidato en política, ni creo que jamás actúe en el futuro. No sé, pues, a qué clase de operaciones electorales se refiere mi interlocutor. Soy un franco tirador. Bastante ineficaz para mis intereses, por otra parte, como lo revela mi incapacidad para obtener cargos oficiales bajo ningún régimen. En cuanto a la calificación de "incorruptible" que Borges irónicamente me propone en su nota, nunca he pretendido serlo: me considero un precario hombre de carne y hueso, propenso a todos los pecados y miserias que son más o menos inevitables en la condición humana. No obstante, reivindico el abandono que desde mi adolescencia hice de los privilegios de mi clase burguesa para luchar —dentro de mis fuerzas— por la justicia a los desheredados de la tierra. Tal vez por eso nunca tuve cargos oficiales —fuera de mi cátedra que gané por oposición—. Ni antes del peronismo, ni durante su régimen, ni a su caída (cuando es tan fácil y aparentemente tan honorable tenerlos). Mi fugaz paso por la dirección de una revista gubernamental demuestra esa incompatibilidad de caracteres.

En cuanto a la parte que podemos llamar filosófica de la nota, Borges decide que hay dos maneras fundamentales de encarar la historia: el libre albedrío y el determinismo. Una concepción más compleja, que intente

sintetizar la existencia de una voluntad libre con condiciones históricas determinadas —tal como intento en el análisis del peronismo que hice en el ensayo mencionado y en mi contestación anterior a Borges— es despectivamente calificada por Borges de híbrida y peronista. Método policial mediante el que Kant —con su determinismo para el mundo fenoménico y su libertad para el noumèno— caería bajo la misma calificación política; y, en virtud del método paralogístico usado por Borges, pasaría a ser defensor de los hermanos Cardoso, entusiasta de la Alianza Libertadora y partidario de los incendios de Iglesias.

Ignoro por cuál de los dos métodos se inclina Jorge Luis Borges en sus últimas investigaciones históricas. Si se pronuncia por el determinismo (que indistintamente él llama fatalismo, ignorando que es casi lo contrario), sería absurdo que se enoje con Juan Domingo Perón y con las masas descamisadas; filosóficamente tan absurdo como si se enojase con la piedra movediza de Tandil por haberse venido abajo. Si se pronuncia por el libre albedrío (*absoluto*, tal como él plantea el dilema), debe concluir que cualquier hombre en cualquier circunstancia puede hacer lo que quiera (pues si no ¿qué clase de libre albedrío *absoluto* sería?) y por lo tanto es omnipotente; en esta alternativa las cosas se pondrían muy feas para Borges, porque cabría preguntarle —y hasta en forma amenazante— por qué permitió él la existencia de Perón. Tal vez en ese caso y ante una amenaza tan brutalmente fáctica, se vería obligado a decir, con una mesurada dosis de razón, pero mortalmente para su doctrina, que él solo, por sí solo, *a pesar de toda su voluntad* y aun de su buena voluntad, era incapaz de derribar a Perón; debería admitir, en fin, que la historia argentina entre 1945 y 1955 obedeció a una curiosa mezcla de voluntad de Jorge Luis Borges y de situación histórica, incurriendo, por lo tanto, en los más bochornosos extremos de su teoría del hibridaje.

En un número de SUR que no recuerdo, hay un hermoso cuento de Vincent Bennet, en que un oscuro coronel de provincia llamado Napoleón Buonaparte, que no nació en el momento oportuno, ni estuvo en el lugar adecuado, perdió, por decirlo así, el tren de la historia. Un Napoleón, en suma, que no es exactamente el que conocemos y el que trastornó el mapa de Europa, sino otro levemente descolocado en el tiempo y el espacio, y que, *a pesar de tener todo el talento del Napoleón conocido*, no pudo hacer prácticamente nada, porque no estuvo en la coyuntura histórica adecuada. Borges seguramente admiró este cuento y hasta debe de haberlo recomendado. Pero una cosa es celebrar cuentos ingeniosos y otra muy distinta aplicar su tesis a una historia concreta que por tantos motivos miramos con pasión.

Santos Lugares, Julio de 1957

Un Cuento Inédito de Almafuerter

El *Archivo Almafuerter*, hoy en el Instituto de literatura argentina e iberoamericana de la Universidad Nacional de La Plata, reúne valiosos materiales inéditos para el estudio de la vida y la obra de Pedro B. Palacios. En ese archivo espigó con inteligencia Romualdo Brughetti al preparar su edición de *Obras de Almafuerter. Poesías y prosas* (Peuser, Buenos Aires, 1954), la única que ha respetado las definitivas versiones de los poemas y de las prosas esenciales, atendiendo a las correcciones del escritor, tan afanoso en la depuración de sus páginas.

En esta imprescindible edición se incluyó *La hora trágica*, la más original de las ficciones de Almafuerter. Brughetti nos indicó generosamente la existencia del cuento que hoy se publica, guardado en una carpeta que contiene además las primeras páginas (cinco) de una novela incompleta, *El elefante*, y las distintas producciones dramáticas, en prosa y en verso, del combatiente escritor. *El loco* —con el subtítulo de *Historia verídica*, y la aclaración del género, *Novela*— se encuentra en dos copias autógrafas (en la primera falta el folio 2; en la segunda, el 3 y el 5) y en dos copias a máquina, completas, que difieren de ambos manuscritos (es la versión que se ha preferido). No apareció en ninguna de las revistas importantes en las cuales colaboraba Almafuerter; si sus páginas llegaron a la imprenta, quizá se hayan extraviado con alguna de esas revistas pueblerinas en donde Palacios publicó tan generosamente, aun en sus épocas de ya reconocido prestigio.

Los capitulillos de *El loco* analizan con minucia patológica un caso de desequilibrio mental, para concluir en las inevitables

definiciones de la vida y de la muerte, que tanto preocuparon a Palacios. Más que el origen de esa demencia, le ha interesado al narrador el rastreo de las oscuras reacciones psicológicas del hombre en estudio; de ahí la profesión de médico atribuida al narrador y testigo. Semejante a algunos de los extraños cuentos de Eduardo Ladislao Holmberg, a ciertas historias de Leopoldo Lugones y a algunas de las iniciales ficciones de Horacio Quiroga, el relato de *Almafuerter* señala una preocupación literaria de la época y recuerda la comprensiva lectura de maestros como Ernst Hoffmann, Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, o al menos de sus fieles discípulos porteños.

El estilo almafuertino, a pesar de la abundancia de lugares comunes —nacidos de la suscitación morbosa de las impresiones del testigo—, se revela en la fuerza tensa de un lenguaje de comparaciones certeras, en ese afán tan suyo por trasponer a experiencias comunes las intermitencias sentimentales, aun las más inusitadas. *Almafuerter* creyó de buena fe que el desequilibrio de algunos hombres —locos, o creadores geniales— ilustra con aleccionante densidad los motivos de las conciencias comunes. De ahí el valor de estas páginas para el análisis de sus temas.

La publicación de *El loco*, autorizada por el Decanato de la Facultad de Humanidades platense, es el homenaje de *Ficción* a Pedro B. Palacios, en los cuarenta años de su muerte, cumplidos el 28 de febrero último.

El Loco

I

Cuando llegué al pueblo, era muy entrada la noche. No tuve más tiempo que el indispensable para descender del coche, entrar al hotel, pedir alojamiento y luz, sacar de la valija mis instrumentos de cirugía, ordenarlos rápidamente y correr a casa de la enferma, precedido por el caballero de la fonda, que debía guiarme.

Era un viejo caserón, el mejor edificio del pueblo, sin duda: un ancho vestíbulo daba acceso al patio, sumido, en aquel momento, en la oscuridad. La consternación general que, o la derrota o la muerte producen, había, por lo visto, invadido a todos en aquella casa, a juzgar por el enorme farol sombrío y chirriante, que pendía del techo, sobre la cabeza de dos criaturitas agrupadas contra el muro, más que llorosas, mudas, que es la expresión de la angustia suprema. Y en mitad de aquel paralelogramo brillante, unos cuantos hombres, hasta quince, tal vez, en pequeños círculos, departían sigilosamente con caras y ademanes de murmuradores; porque todo lo grandioso arrastra corte, y porque toda corte, inclusive la compungida y mojugata de la catástrofe, es crítica, maldiciente y lengua larga.

En el interior de la sala referida, como una ilustración encajada en la superficie oscura del muro, se dibujaba el extremo de una mesa cubierta de largos paños negros, galoneados de blanco, sobre la cual descansaba un cajón mortuario, cuya extremidad más angosta, la que corresponde a los pies, era, sin duda, la que se alcanzaba a divisar desde el patio. Gruesos hachones de luz amarilla y temblorosa, chorreados de largas lágrimas de cera, que la fría temperatura de la noche solidificaba sucesivamente, alumbraban el cuarto, y un hombre, viejo ya, a juzgar por la blancura de sus cabellos alborotados, inmóvil, de pie, con los brazos cruzados muy arriba del pecho, la barba apoyada en la mano, los ojos clavados en el interior del ataúd, cortaba, con su silueta severa, aquella atmósfera de tonos calientes y casi fulgurantes, proyectando una larga mancha novediza de sombra sobre la superficie alumbrada, que se extendía hasta la mitad del patio. La llama de los cirios, agitada por las ráfagas de aire que entraban por la puerta abierta de par en par, se alargaba, se encogía, flameaba como una banderola y, a veces, desde el punto donde yo me había quedado como petrificado, parecíanme que aquellas lenguas ardientes

lamieran el rostro del viejo, sin que, por su parte, contrajera éste un solo músculo, ni hiciera un solo movimiento.

Así permanecí unos breves instantes. Todo lo había adivinado. Mi presencia no era ya necesaria allí y tuve impulsos de retirarme; pero pensé en mi amigo Antonio que había quedado viudo, indudablemente, y que, acaso, necesitaría de los consuelos de mi vieja amistad, ya que no de los de mi ciencia.

Los hombres del grupo no se habían apercibido de mi presencia, probablemente, porque recién cuando me coloqué bajo la zona alumbrada se dieron vuelta y me saludaron.

—Soy el médico, les dije, como presentándome.

—Muy tarde llega usted, señor doctor —me interrumpió uno de ellos—, todo ha terminado ya en esta casa.

—Ya lo veo, le contesté; he venido a media rienda, mudando caballos cada dos leguas... ¡Pobre Ángel!... ¿Dónde está mi amigo?

—Allí, me replicó el mismo caballero, que tenía ese aspecto peculiar de los curiales de aldea, su misma elegancia cursi y esa zurda amabilidad ceremoniosa, a través de la cual parece transparentarse, de una manera corpórea y mal oliente, el sedimento podrido de sus almas; —allí, señor doctor. Y, al mismo tiempo, me señalaba la fúnebre habitación, con el brazo extendido.

—Es verdad, allí veo a su padre también... Porque si no me equi-

voco, esa persona que está al pie del féretro de la señora, es el señor Rubio.

—Efectivamente, ése es su padre. Pero él, nuestro amigo Ángel, es... el que está dentro del cajón. ¡Ha sido un suceso espantoso!

Era un golpe tan inesperado, o mejor dicho, tan bárbaramente asesado, que no tuve ni una palabra, ni siquiera una exclamación y, puedo decir con verdad y aunque ya la frase haya pasado a la vulgaridad más insípida, que se me doblaron las piernas y tuve que apoyarme en el más próximo de los hombres allí presentes, para no caerme.

Después me sobrevino una especie de reacción nerviosa, que se resolvió en un torrente de palabras incoherentes, de negaciones mil veces repetidas, de argumentos casi infantiles:

—¿Él... ¿Ángel?... No puede ser —exclamaba—, si tengo todavía su última carta; la carta que recibí anoche; que él escribió ayer; la carta en que me pedía que corriera a prestarle la ayuda de mi profesión en el parto de su esposa, porque él, a pesar de ser médico como yo, no tenía valor para... ¡La tinta está fresca todavía!

Pero, recobrando repentinamente imperio sobre mí los deberes profesionales, pasó concreta y rápidamente por mi mente la imagen de la parturienta, a quien, acaso, aquellas bestias insensibles habrían dado la noticia de la muerte de su marido, en la misma forma que a mí y les pre-

gunté, con el acento de autoridad que presta aun a los más atribulados la ciencia que profesan o la autoridad que ejercen:

—¿Y la señora? ¿Dónde está la enferma? ¿Cuál es su habitación? Quiero verla.

El que tan sin consideración me había comunicado la muerte de Ángel, me tomó por el brazo, sin duda para sostenerme en caso de que las fuerzas me abandonaran, y, en voz baja, llena de inflexiones meticulosas, a fin de producir menos efecto, como quien aceita una sonda y la mete sin piedad, toda entera, me dijo:

—La señora, desgraciadamente, ya no necesita los cuidados de usted, señor doctor. El dolor, la escena del suicidio, no eran para menos: hace media hora que ha muerto.

—¡También ella! Y no dije más. Me quedé silencioso, atontado; había visto la realidad tan de cerca que no me daba cuenta exacta de ella; me inspiraba horror mi propia voz; me parecía que, a cada nombre que pasara por mis labios, quedarían sus dueños condenados a muerte; aquel desconocido que con tanta afabilidad se me había acercado, debía ser un mal genio que iba fulminando a todos mis amigos, a medida que yo se los nombraba.

—El niño que dió a luz, nació muerto —prosiguió—; después de todo, más vale así, porque hubiera sido un monstruo. Aún no se les ha encajonado... Y me contó no sé qué escena trágica, no sé qué borrascoso altercado, entre padre e hijo; alter-

cado cuya última frase había sido la detonación de un arma de fuego, y, cuyo secreto, quedaba sepultado para siempre en el cerebro de un loco —porque el señor Rubio había salido de la pieza completamente sin juicio—, y en las tumbas próximas a abrirse del suicida y su esposa.

II

A los tres días, después de dejar cumplidas mis últimas obligaciones de amistad y humanidad para con mi malogrado amigo, en las primeras horas de la mañana, partía en mi coche de viaje acompañado del padre de Ángel y de sus dos hijos.

Mi amigo no había dejado parientes cercanos, ni bienes de fortuna, y aquel viejo alelado y aquellos dos hijos huérfanos de padre y madre en una sola noche, no podían quedar así, abandonados a la caridad pública, y los llevé conmigo.

Las dos criaturas crecerían al par de mis hijos, a la sombra del mismo amor; no echarían de menos las caricias maternas, pues yo tenía fe en la ternura de mi mujer. En vez de dos, pensé yo, tendré cuatro hijos a quienes educar y para quienes trabajar.

Aun aquel mismo anciano loco, no sería para mí un peso insoportable; me serviría de objeto de estudio, por lo menos, y acaso pudiese curarlo.

El señor Rubio, a la verdad, no tenía el aspecto de un furioso; se había encerrado en un mutismo casi absoluto —muy natural, por otra

parte, en quien de tales desgracias había sido presa, en unas cuantas horas—, y que sólo quebrantó tres o cuatro veces durante el viaje, para preguntarme, con una impasibilidad que asombraba, si sería posible fabricar un casco de metal que le cubriera la cabeza hasta los hombros. Habíasele fijado una idea extravagante: reduciase su locura a creer que la bala con que su hijo puso fin a su vida, le había perforado el cráneo a él y que por esta causa todo el mundo leía sus pensamientos que, según él, se le escapaban por aquel agujero imaginario, tangibles como cosas, elocuentes como libros abiertos, visibles como manchas de luz sobre fondo de tinieblas.

Insanía singular; extravagancia de loco de novela, que atribuí más que a la conmoción cerebral experimentada aquella noche trágica, al proceso lento de lecturas mal digeridas por una inteligencia atacada de atavismos de familia, que yo no conocía, pero que debían existir, según mis cálculos; proceso de degradación cuya crisis había sido determinada por aquel golpe inesperado y terrible.

Había pasado con aquel cerebro lo que con las naturalezas cancerosas o sifiliticas, que estando preparadas para afecciones determinadas, una circunstancia cualquiera localiza éstas en ellas: había sido conformado para la locura. La insanía había permanecido latente en él, como el calor en los cuerpos; desde *ab aeternum* habíase venido elaborando

esta masa cerebral visionaria y desconcertada, a través de cien generaciones de hombres cuerdos.

Su aspecto, sus movimientos y hasta su conversación misma, a pesar de su laconismo, no inspiraban sino interés. Era un loco de teatro, un Hamlet; elocuente, correcto, profundo, sentencioso, hasta en sus incoherencias, capaz de pasar por cuerdo a los ojos de quien no conociera su monomanía, porque era una monomanía la locura del señor Rubio; una idea fija, tenaz, prendida a él con la persistencia de una garra, metida en su alma como el clavo en el muro o como el arpón en las entrañas del cetáceo.

Bastó que le ciñera una venda alrededor de la frente, que recubriera el agujero que, según él, habíale producido en aquel sitio la bala que mató a su hijo, para que permaneciera tranquilo y se condujera como cualquier hombre en el pleno goce de sus facultades, durante el viaje que, con él y sus nietos, emprendimos hasta el pueblo de mi residencia.

III

Instalé en el mismo cuarto de mis hijos a los dos huérfanos, y al señor Rubio le di colocación independiente y cómoda, en una pieza que, para huéspedes, ha sido costumbre tradicional en mi familia tener perfectamente alhajada, según la situación financiera y la posición social del dueño de casa. Costumbre patriarcal, muy propia de un país, en

que la hospitalidad, después de ser una necesidad impuesta por el desamparo característico de sus grandes extensiones desiertas e incultas, se ha convertido en un sentimiento nacional.

Reconstituída, diré así, mi familia, con aquellos tres miembros que ingresaban por tan tristes circunstancias en ella, empecé mi tratamiento.

No tuve por conducente, al fin curativo que me proponía, atacar el mal del señor Rubio por medios exclusivamente terapéuticos, por cuanto en mi concepto, su enfermedad no era tal, sino una de las varias manifestaciones de su temperamento excesivamente nervioso, y estaba convencido de que, a medida que el tiempo alejara de él el dramático acontecimiento de que había sido actor y espectador simultáneamente, aquel organismo volvería por sí solo a recobrar el equilibrio relativo de que había sido privado, de la misma manera que una planta azotada por el viento adquiere poco a poco su inmovilidad vegetativa y su posición normal, al par que la corriente atmosférica, que la doblegó hasta rozar la tierra, se aleja de ella, dejándola en su medio ordinario; o como la cuerda herida por el dedo nervioso del artista, va vibrando, cada vez con menor intensidad, hasta adquirir nuevamente la muda inacción de que le arrancó el genio en un transporte de inspiración, arrebatado y poderoso.

Redújeme, pues, a dejar hacer a la naturaleza, ayudándole, sin embar-

go, en el sentido de precipitar su obra.

A este objeto no le hablé jamás de lo acontecido aquella noche, y cuando lo hacía, obligado por las circunstancias, mi actitud era simplemente pasiva y de mero auditor, reduciéndome a no afirmar ni negar nada de lo que él decía al respecto.

No quiero decir, por esto, que como médico no pusiera en juego todos los recursos aconsejados, para casos análogos, por los alienistas de más famas, cuyas obras había yo leído, y que, ahora, naturalmente, consultaba con más ahinco.

Duchas locales, alimentación sobria; distracciones continuas; ninguna lectura ni trabajo mental, que produjese en aquel cerebro un consumo de fósforo, que no pudiera ser inmediata y proporcionalmente reemplazado; cuidado extremo en no provocar la irritabilidad en aquellos nervios alborotados; reposo; paz; inocencia; infantilidad, puedo decir, a fin de neutralizar, en lo posible, las consecuencias del hecho que había sacado a aquel hombre de su estado primitivo, y retrotraer hacia el pasado las funciones de un organismo que tan violenta y descaradamente se había lanzado en un porvenir que, si bien era lógico, por cuanto era el resultado fatal de su propia constitución, pudo haberse retardado por largos años y hasta no haberse producido jamás merced a la muerte.

Pero todo fué inútil. El monomaniaco se hizo cada vez más silencioso, reconcentrado y taciturno. Empe-

zó, como ya dije, por vendarse la frente con un pañuelo, continuó por no descubrirse ni en la mesa ni en presencia de señoras, y terminó por confinarse definitivamente en su cuarto, del que no salía sino en rarísimas ocasiones, después de explorar desde su ventana los alrededores, como un gato montaraz, para persuadirse de que nadie podía verle.

Comía poco, bebía agua y casi no dormía, a juzgar por el ruido acompañado de sus pasos sobre el entarimado de la habitación, que sentía yo hasta altas horas de la noche, desde la mía: el desgraciado se velaba a sí mismo; le hacía guardia a su yo subjetivo; vivía en acecho de sus pensamientos; era el carcelero de sus recuerdos.

Varias veces intenté simular una operación, una especie de blindaje del cráneo que le permitiera olvidar su original monomanía, haciéndole creer que la herida aquella había cicatrizado; pero, según me dijo, toda tentativa sería inútil; era un agujero que no se cerraría jamás; las ideas se le saldrían siempre por allí; se consideraba un desgraciado que no podría tener un secreto nunca.

¡Ah, y era tan enorme, tan monstruoso, tan lleno de sombras el que estaba condenado a guardar!

IV

La dieta, casi absoluta, a que voluntariamente se había sujetado, la vida sedentaria que llevaba, la continuada alarma en que vivía, la ex-

traña locura que se apoderaba de él con caracteres cada vez más sombríos, tenían, forzosamente, que minar su salud, y cayó en cama para no volver a levantarse.

Muchas páginas ocuparía en referir las mil estratagemas de que tuve que valerme para acercarme a él, a fin de suministrarle medicinas y alimento. Se le ponía el caldo en el velador mientras dormía, que eran bien contadas veces, pero si al despertarse encontraba por casualidad —porque se tomaban todas las preocupaciones imaginables para que así sucediera—, si al despertar, encontraba alguno cerca de sí, su agitación inspiraba horror.

Saltaba del lecho medio desnudo, arrastrando los cobertores por el suelo, con los ojos abiertos desmesuradamente, las cejas en arco, la boca entreabierta, con la expresión del más supremo espanto y espumando una baba blanca y espesa; la barba canosa, revuelta; los cabellos, erizados como pajas bravas; el pecho flaco, velloso, amarillo, en el que hubiérase podido, sin dificultad, contar los huesos, jadeante como los ijares de un potro trasijado; las manos sobre la frente, perfectamente enlazadas, en la misma actitud que las del niño que cubre con las suyas la jaula en que revolotea azorado el jilguero de cabeza negra, a la espantable aparición del gato de la casa. Aquel hombre aterrorizaba entonces. Era un trágico al natural. Valero, en *La carcajada*, nunca estuvo más patético. Sus gritos inarticulados eran

más elocuentes que cien discursos. Un gesto suyo traducía un poema de horror, pero horror infinito, refractario a toda descripción.

Y así, a pasos largos como Salvini, andaba a derecha e izquierda, y todos los rincones recibían su blanca cabeza en depósito. Se la cubría con las manos, con las ropas, con los brazos, con las almohadas, con los colchones; se la golpeaba contra las paredes, contra los hierros de la cama, contra las rejas de las ventanas. Aquella maldita cabeza le abrumaba como una montaña, a pesar de ser la de un alienado. ¡Por aquel agujero imaginario se escapaba su gran pensamiento, su secreto nefando! Salían sus recuerdos a saludar a los circunstantes, como los cómicos cuando se alza el telón, después de los aplausos, o más exactamente, como prisioneros que, a través de los hierros de su cárcel, agitan el pañuelo empapado en lágrimas, en medio de las sombras de la noche, saludando a esperanzas que se alejan o llamando alucinados a salvadores imaginarios que aparecen en el horizonte y cuya encarnación es imposible.

Entonces era necesario abandonarlo, dejar que se tranquilizara en la soledad, que aquel acceso de furor se le pasara, porque a prolongar en él aquel arrebato de infinitos, de indecibles espasmos, por un solo minuto, hubiera sido matarlo sin piedad.

Algunas veces le propiné narcóticos, pero hube de renunciar al uso de ellos. La lucha que se iniciaba en tales casos entre su naturaleza física

y su monomanía, no la ha visto nadie, puedo asegurarlo: era simplemente espantable.

Sus ojos enrojecidos, somnolientos, ya parecían cerrarse; pero una mano misteriosa, que yo no veía, le despertaba con un sacudimiento visible. Nadie, o mejor dicho, a nadie percibía materialmente a su alrededor, pero él presentía un ejército de testigos, que clavaban los ojos, ávidos, en la sombra oscurísima de su alma. Sus manos amarillas, huesosas y sucias, tentaban, rechazaban, trazaban círculos invisibles, aislados, en la tiniebla indecisa, llena de fantasmas inquisidores, que forjaba su imaginación exaltada, y palabras incomprensibles, casi inarticuladas, se escapaban de sus labios resecos, rasgados en verticales paralelas por la fiebre.

Ya dormido, profundamente dormido, se producía en él un fenómeno extraordinario, sólo comparable, aunque muy pálido, al de evidente dualismo, que hará dudar por largo tiempo a los materialistas más convencidos, en el que, un hombre presa de la pesadilla, está dormido y tiene conciencia plena de que lo está, le ahoga el miedo y sabe que sueña, asiste a sus propios devaneos, presencia desde afuera sus aberraciones cerebrales, como si él no fuera él, sino otro, como si algo superior, inmutable, extraño completamente a toda variación y a toda contingencia propia de la materia, hubiera salido de su cárcel y la contemplara con ojo profundo.

Aquella lucha daba miedo e inspiraba palpitante interés. Tenía todo el aspecto de lo sobrenatural, o, por lo menos, de lo no conocido. Aquel pensamiento velaba. Se hubiera dicho que un ser, sólo evidente en su acción, despertaba al dormido.

Era aquello un combate librado entre dos fuerzas que, debiendo recorrer curvas iguales y concéntricas, se habían revuelto una sobre otra: dos amigos que se desconocían en la sombra. La *cloralina* le cerraba los ojos, pero respetaba su cerebro. Su espíritu, no halló otra palabra, andaba alrededor de su cabeza misma, con el arma al brazo, como un centinela de facción.

Cualquiera hubiese pensado que su locura no era locura, que su monomanía era una revelación, y que debía tenerse por muy cierto que algo se salía de él, lo mismo que desvainase una espada, como un hombre que se sale de su casa, o como una fiera que se escapa de su jaula.

Parecía más: parecía que su pensamiento y su personalidad material no eran una misma cosa, o, de otra manera, que el primero no hubiese sido la consecuencia de la segunda, una de sus múltiples manifestaciones, sino que su personalidad psíquica y su personalidad física hubieran estado limitadas y perfectamente deslindadas una de otra, y que, marchando ambas de acuerdo, hacían juntas la jornada y la una velaba mientras la otra dormía, al calor de las hogueras del vivac.

Estaba dormido, sin duda, porque

roncaba hasta ensordecirme; pero, lo digo ahora, lo creí entonces, y lo sigo creyendo: aquel hombre me veía claro y distinto, como si hubiera estado despierto, y su locura no se calmaba, ni cambiaba de carácter, a pesar de todo, puesto que su cuerpo postrado, entorpecido por el narcótico, proseguía la batalla de siempre, pero en condiciones tan desventajosas, tan espantables, que cien veces creí que aquel desgraciado iba a sucumbir por mi culpa.

Un sudor frío y abundante le corría por la frente hasta empaparle los cabellos, las barbas y el pecho; yo veía que aquellos ojos se querían abrir, que aquel cuerpo pretendía levantarse, que aquellas manos se movían sin moverse. Sólo un imbécil no hubiera sospechado dentro de él un pugilato de fuerzas desorientadas, a través de su aspecto de lasitud e inercia completas.

Desde entonces, creo que los pensamientos se ven, que dejan el rostro, que van y vienen en un mundo sólo perceptible a ciertas organizaciones excelsas.

Era un muerto que vivía por dentro. Los nervios del movimiento no obedecían en aquellos momentos a su voluntad —para hablar un lenguaje más científico y menos metafórico—, pero los de la sensibilidad funcionaban como antes o más que antes. Los narcóticos no le insensibilizaban, le inmovilizaban: producían en él la catalepsia. Pasábale con todo su cuerpo lo que suele acontecer con un solo miembro, con una pierna o un

brazo: se le adormecía, no lo sentía, no lo gobernaba; pero él, su yo, su inteligencia, seguían despiertos, activos como siempre. Su locura no sufría intermitencias. Era una idea que lo llenaba todo entero; como esos tiranos que se apoderan del gobierno de una nación, no lo abandonarían sino después de haberlo aniquilado. Un mal huésped se había instalado en aquel cráneo y no pensaba salir de él hasta quién sabe cuándo.

Y en definitiva: ¿qué son nuestros ideales sino locatarios malos, que destruyen su vivienda?

V

La muerte todo lo ennoblece. Desde lejos va proyectando una especie de claridad extraordinaria, que subyuga a los que presencian el espectáculo, y a medida que se acerca, como un sol que se hunde en el horizonte, al lanzar sus rayos paralelos a la superficie de la tierra, parece que agrandara los objetos: ella dignifica a los que predestina.

Una enfermedad es el choque de dos móviles que, debiendo marchar en rumbos diametralmente opuestos, se vuelven uno contra otro; la lucha de estos dos polos, que, por ser tales, deberían permanecer eternamente separados: la vida y la muerte. Cuando sucumbe la primera, cae como los gladiadores clásicos, cubierta con la aureola augusta de la derrota; porque los vencidos tienen también su porción de gloria en la de sus vencedores. Se aplaude al triunfo y se

corona al vencedor; pero se llora con el vencido: para el uno la admiración, para el otro las lágrimas. La postración no es más que la antítesis de la apoteosis: son dos cosas sublimes. No se vence sin pagar tributo a la envidia, ni se sufre sin cobrar impuesto al amor.

Ése es el secreto de la fuerza oculta que nos llama, con atracción irresistible, hacia los moribundos, los condenados a muerte, los autores silbados, los candidatos derrotados, los generales vencidos, etc. Una vida que se extingue, una aspiración de muchos años que se desvanece, un ideal que se derrumba, es una cosa muy grande que se viene abajo desde muy arriba, arrastrando consigo todo lo que encuentra a su paso, un barco que se hunde en el mar. A hombres he conocido yo, cuya popularidad se cifraba en la resonancia que sabían dar a sus descalabros. Porque el dolor tiene la virtud de popularizarlo todo, y sólo los imbéciles son inaccesibles a su poder asimilador, ellos tienen vuelto el rostro hacia su origen: el cosmos tumultuario de donde surgió toda vida.

Muchos hombres con los que yo he simpatizado a primera vista, de una manera inexplicable, murieron al poco tiempo inesperadamente: todavía hay quien dice que la muerte se anuncia y pienso que así es.

VI

El señor Rubio se moría irremisiblemente; su misma locura había asumido ya una exterioridad majes-

tuosa, que lo hacía sospechar así; podía decirse que era augusta.

Debido a una treta casi infantil, había logrado acercarme a él sin inspirarle desconfianza. Hícele creer que me había quedado ciego repentinamente y entraba a tientas en su cuarto, con los ojos clavados en un punto invisible, las manos tendidas y abiertas, el andar cauteloso propio de esta clase de desgraciados. Él me observaba, sin embargo, como si dudara de mi veracidad, se envolvía la cabeza con las ropas, se daba vuelta hacia la pared y tomaba todas las preocupaciones; pero, mi objeto se lograba: ponerlo en comunicación conmigo, hacerle tomar alimentos.

A pesar de todo, ya no abrigaba esperanzas de salvarle: era un caso perdido, una lámpara que se apaga por falta de aceite.

Muchas veces he pensado, después, que hay ocasiones en que un hombre se muere porque sí. La muerte del señor Rubio me sugirió este modo estafalario, si se quiere, de discurrir, pero lo declaro con verdad y sin temor a la crítica de los indiferentes, todavía no lo he reformado y creo que no lo reformaré jamás. Me explicaré:

Una monomanía es una idea fija, exclusiva, que llena toda una vida, es cierto; pero es una idea y, ¿a quién se ha visto morir de ideas? ¿Qué rastro mortífero pueden dejar las ideas en el cerebro que las produce?

Por ventura, ¿no tenemos todos nuestra idea fija, también? ¿No lle-

namos nuestra vida con un ideal? ¿No albergamos en la cabeza esa especie de motor que se llama pensamiento? ¿Adónde vamos, hacia qué punto nos movemos, qué rumbo tomamos, sino es el que nos sugiere esa *alma mater* que se sobrepone a toda idea absoluta, la subordina y la insume en sí misma, al ser concebida por cada cerebro, a pesar de haber sido bebida en la misma fuente, en el mismo libro, en el mismo hecho, en la misma evidencia, en la misma nota que hirió nuestra sensibilidad al mismo tiempo que la sensibilidad de los demás?

Y si todos tenemos nuestro ideal, nuestra locura, ¿cómo es que no morimos de ella?

Se dirá que el señor Rubio sucumbió a causa de afecciones puramente físicas, que yo no atacué en oportunidad, y no lo niego.

El señor Rubio era un hombre fuerte, como vulgarmente se dice; su organismo, bien constituido. Su estado patológico no me inspiraba temor. Mi estrategia había alcanzado el éxito más favorable. El doctor Tagner ayunó más tiempo, y acaso, su constitución no fué más resistente ni robusta que la de aquel viejo.

Es evidente, entonces, estoy plenamente convencido de lo que afirmo, es evidente que aquel hombre no murió de ninguna afección orgánica, de ninguna enfermedad material: la autopsia hubiera encontrado sus órganos intactos.

Rubio murió porque sí, porque

así lo quiso; se suicidó con la voluntad; murió de deseo de morir; tenía la nostalgia de la nada y se fué a ella sin esfuerzo, con la misma naturalidad con que se sale de una habitación en la que no nos encontramos bien; nada más.

VII

Una noche, era el aniversario de la muerte de su hijo, mi amigo Ángel; me encontraba yo sentado a los pies del lecho del cual hacía mucho tiempo que no se levantaba el señor Rubio. No me olvidaré de esto mientras viva.

El paciente, que había amanecido horriblemente pálido, como si le hubieran blanqueado el rostro, amaneció asimismo extraordinariamente sutil, con una clarividencia exquisita; tanto, que creo firmemente que adivinaba mis pensamientos. Usted está pensando en mí, me dijo una vez; usted piensa en su hijo mayor, me dijo otra vez; y acertó las dos veces, yo no sé si por casualidad, pero acertó.

Aquel día yo había tenido que ausentarme de casa por más de seis horas. Había sido llamado con urgencia para asistir a un enfermo residente a más de cinco leguas, y, cuando volví, ya entrada la noche, lo primero que hice fué correr a su cuarto, después de besar a mis hijos, como es mi costumbre siempre que vuelvo de la calle, aunque mi ausencia sólo haya durado unas pocas horas.

Entré, como siempre, llevando en alto la taza de caldo con los ojos parados, la mano que me quedaba libre extendida, andando paso a paso y tropezando intencionalmente con los muebles, para hacer la comida con más naturalidad.

El enfermo me contemplaba en silencio, sin hacer ningún movimiento.

Noté que se le había caído o se había quitado la venda de la frente, y que tenía los párpados irritados, a fuerza de llorar tal vez.

Dejé la taza sobre el velador, y, tanteando, acerqué una silla y me senté a los pies de su cama.

Pasaron algunos minutos en un silencio casi solemne, que yo no me atrevía a interrumpir.

—Señor doctor, me dijo de repente y después de haberse pasado, varias veces, ambas manos por la frente; señor doctor, yo soy un miserable; usted lo sabe tanto como yo, porque usted lee en mi alma como en cualquiera de los libros de su biblioteca.

—Yo no leo ya —le repliqué.

—Los pensamientos se manifiestan en el semblante, del que, como yo, tiene siempre los mismos.

—Usted sabe que yo soy un desgraciado ciego.

—¡Ay!, de los que tienen ojos para ver, y sin embargo, no ven.

—Así lo dijo Jesucristo.

—Y cuando se tiene una puerta abierta en pleno cráneo, ya no hay secreto posible; porque todo lo que se piensa se sale para afuera. ¡Oh, qué pájaros tan difíciles de sujetar

son los recuerdos! ¡Destrozan la mano del insensato que los aprisiona! ¡Yo les quiero dar libertad esta noche! No puedo más, quiero que vuelen, que se alejen de mí para siempre, para no volver. Y, cosa inaudita, señor doctor, ahora se me han agarrado en el alma con las uñas; allí están con la persistencia de un carancho, que picotea y picotea en las entrañas ardientes del cordero que cayó entre los cardos al mediodía, y, cuya madre, todavía lo busca en la tarde y lo llama con balidos de desesperación. ¡Están aquí adentro y no salen, ni sueltan su presa, ni descansan! Me aletean, me escarban sin piedad; tienen hambre de no sé qué manjar, que no encontrarán probablemente en otra parte. Eso es la conciencia: ¡La tenacidad de los recuerdos, su perpetuidad, su presencia inalterable!

Hizo una pausa y continuó:

—¿Quiere usted ver en ella? Asómese usted; asómese usted al portillo que me dejó aquí aquella bala fatídica; se lo permito, no quiero tener más secretos; son como el ácido fluorhídrico, que corroe el pomo que lo contiene. Asómese usted; pero agárrese antes a los fierros de la cama; podría ser usted presa del vértigo o de la asfixia.

¡Ahora no quieren salir, los malditos! ¡Mire usted, mire usted cómo se hartan! ¡Son alimañas carniceras, que nacieron allí por generación espontánea, como los gusanos, y allí quieren tener su tumba!...

Yo guardaba un silencio pavoro-

so; le dejaba hablar por no contradecirle, y porque no habría podido impedirselo. Aquel hombre no era un hombre, era una voz.

—Toda cabeza es un nido de gatos, prosiguió; un arca de animales de todas las especies, una pajarera extravagante: los gavilanes devoran allí a las palomas. Los recuerdos de la infancia, de la juventud, tienen alas azules, blancas y rosadas; los de las otras edades, amarillas como oro sellado, coloradas como sangre y negras como crímenes: también tienen uñas agudas y encorvadas, como panteras...

Los pájaros de alas amarillas no andan bien con los de alas rosadas, pero los respetan y hasta los acarician en ocasiones; ¡es tan dulce, para el hombre triste, mirar hacia atrás! Los de alas de color de sangre y color de luto son feroces: se almuerzan todas las mañanas uno de aquellos pajaritos blancos, azules y rosados; a veces clavan su pico hasta en los amarillos. Van creciendo, creciendo, y todo lo desalojan; después se devoran entre sí unos a otros, se insumen los más pequeños en los mayores, y así hasta que queda el último, viviendo de sí mismo, negro más que la noche, espantoso más que todo lo espantable, hambriento más que un oso del polo, hediondo más que un meadero público, clavando sus garras en el corazón, como en el pulmón putrefacto de una bestia muerta.

Dióse vuelta, encogió las piernas, echó la cara sobre las manos flacas

y crispadas, y así, en la misma postura del *David desesperado*, del gran pintor francés, púsose a sollozar, como un condenado a muerte en presencia del patíbulo. Después dió una gran voz —ésa es la palabra— y, más tranquilo, continuó:

—Usted ve dentro de mí; yo también estoy leyendo su historia en la procesión de sus recuerdos.

Esos pájaros de plumaje lívido, amarillo, gris, como un cielo de invierno, que vuelan pesadamente por el campo de su espíritu, son las reminiscencias tristes, las decepciones, las imágenes melancólicas de sus muertos queridos, de los amigos ausentes, de los amores contrariados de su juventud, y esa nube de avejillas rosadas, blancas y azules, como ramos de rosas y violetas, deshechos y esparcidos al viento por manos invisibles y cariñosas, que van y vienen, se arrastran, se arremolinan, se esparcen, se condensan en cintas caprichosas de ondulaciones fantásticas, y se posan, más que fatigadas, satisfechas, sobre las anchas alas de las aves pensativas de las historias amargas, hasta ocultarlas por completo, son los recuerdos de la niñez, de la edad feliz de los amores repentinos y las pasiones fogosas de una sola noche, que no han tenido quien los devore, como les ha acontecido a los míos!... ¿Oye usted?, ¿oye usted?, todo lo alegran, llenándolo de músicas inefables que nunca, nunca dejan de sonar!... ¿Es verdad, señor?... Y hacen de la memoria la más benéfica de las fa-

cultades, la más tierna de las amigas!...

Y volvió a llorar; pero, esta vez, con el llanto amargo que sabe arrancar la envidia de lo más recóndito del corazón.

—Pero yo, mire usted, doctor; asómese a este horrible boquerón, una vez más. He aquí un solo recuerdo, que se ha hartado de todos los demás; parece un buitre famélico que, después de haberse engullido a sus propios hijuelos, escarbara y escarbara en su nido vacío. Él se ajusta a mi alma, lo mismo que la mano dentro del guante: ¡él solo es toda ella!...

Esto lo decía con una voz tan profunda que me hacía erizar el vello del cuerpo, como si una ráfaga del polo penetrara por los resquicios de las puertas, a pesar de estar cerradas. Parecía que hablaba del fondo del mar, o que alguien se hubiera acogido a su interior y, desde allí, se entretuviera en decir disparates espantosos. Yo creo que aquel desgraciado ya hacía mucho tiempo que se había muerto, y que yo deliraba.

—Era yo muy feliz —prosiguió—, no amaba más que a mi hijo; pero una vez, se me metió en el corazón una cosa asquerosa, formidable... ¡amé a su mujer!

Mucho luché con aquel huésped lúbrico, con aquel animal hambriento y concupiscente. Corría por el campo, lo mismo que un loco perseguido por visiones, que nadie, sólo él percibe; quería meterme las

manos dentro del pecho y estrujarme el corazón con los dedos, como a una esponja empapada en veneno. No podía acostumbrarme a la infamia y, sin embargo, la tenía en mí mismo; se me había inoculado en la sangre, como el virus de un mal incurable.

Leí, entonces, todos los místicos, desde San Agustín a Santa Teresa, a fin de purificarme el alma; me acercaba a los niños para purificarme con su inocencia; me entregaba a los trabajos más groseros para mortificarme las carnes y, ya casi curado, una mirada casual de aquella, cien veces maldita, mujer inocente, deshacía el edificio de mi salvación y me precipitaba en lo más hondo; la lujuria me asaltaba entonces y me invadía por todos los poros.

¡Era imposible luchar así; sí, no era posible luchar con una legión de apetitos monstruosos, que entraban a sangre y fuego por todo mi ser, pisoteando lo más santo y violando lo más puro!

Y fui vencido miserablemente, miserablemente, doctor; porque era imposible toda lucha. Y me acostumbré a los más execrables pensamientos; y fui por dentro un corrompido y por fuera un ser adorable: era una gota de agua cristalina a la simple vista, pero que albergaba infusorios del cólera asiático, en el seno; una porcelana llena de estiércol; una manzana envenenada; uno de esos tales que andan por las calles mintiendo virtud

y fingiendo tranquilidad de espíritu, mientras llevan en el alma el mal, clavado como un garfio.

Me acostumbré, no es la palabra; me identifiqué con aquella substancia corrosiva, que me roía sin piedad, en las entrañas: me hice todo un cáncer.

Entonces andaba por los rincones meditando imposibles; me paraba detrás de las puertas, acechando miradas que no iban dirigidas para mí; me levantaba de noche, y, a la luz de los astros, imaginaba las cosas más inmundas. ¡Ah, si ellos hubieran tenido conciencia, se hubieran desplomado sobre mí, y me hubieran pulverizado!...

Así pasó largo tiempo, tan largo que pudo contarse por dos años, durante el cual, fué tejiendo pérfidamente una red de circunstancias inocentes, de intrigas, de pequñeces, de lágrimas, de suspiros, de sonrisas, de apretones de mano, de rozamientos casuales, de obsequiosidades pueriles, de miradas, de ocasiones, de qué sé yo cuántos hilos sutiles, imperceptibles, que nada hubieran resistido por sí solos, que el observador más escrupuloso no hubiera tomado en cuenta, que la mujer más susceptible no hubiera interpretado sino como el suspiro del padre, como la lágrima fría del anciano, como la caricia inmaculada de un cadáver, que se despedía ya, desde la puerta del sepulcro, para dormirse en él, y que sumados unos a los otros, revueltos entre sí con la maña de la pasión, con el arte prodi-

gioso del apetito que quiere saciarse, con la astucia finísima del instinto que trabaja por satisfacerse, se convirtieron, en una hora dada, en la trampa fatal que no le fué dable evitar, y en la que cayó sin remedio, y se hundió hasta las rodillas, hasta la cintura, hasta la garganta, hasta la punta de los cabellos!...

El señor Rubio hizo una larga pausa; era la última intermitencia de sombra en la vela que va a extinguirse. Tenía ya el aspecto de un muerto, aunque los ojos giraban dentro de sus cuencas, con la movilidad de los de un vivo; su respiración, afanada y torpe, parecíase al viento que sale de un armonium roto.

Yo me había puesto de pie, no sé cuándo, verdaderamente, aquel hombre me inspiraba no sé qué doble sentimiento de horror y conmiseración entremezclados.

Quise tomarle el pulso, pero él retiró su mano diciéndome:

—Esta noche moriré, señor, yo lo quiero; estoy haciendo mi confesión y voy a concluir: mañana me echará usted donde se echan los perros muertos...

Después se sacudió con una convulsión casi imperceptible, se acomodó en el lecho, como quien se instala en un coche, y empezó a producir con los labios un ruido acompasado, líquido, diré así, como quien saborea algo insípido, para encontrarle una clasificación en la escala de los sabores conocidos.

Seguramente entraba en la agonía,

y corrí hacia la puerta despavorido, pero él se incorporó casi maquinalmente, lo juro, estiró el brazo y se agarró de mí con la fuerza de un vivo; y así, prendido a mis ropas, continuó:

—¡Oiga usted, oiga usted, porque voy a terminar para siempre!

Después de un año de traición... la saciedad me relajó hasta las náuseas y, entonces... ¡dió principio la conciencia a su trabajo! ¡El buitre empezó a devorarlo todo! ¡Ay, ahora, también, andaba por los rincones, pero era llorando como un niño y cavilando como un condenado!... Y así, así, hasta que llegó la noche espantosa de su parto, en la que, presa del terror de la muerte, como yo ahora, delante de mí, se lo confesó todo a mi hijo, su marido!

¡Usted sabe lo demás; ya ve que debo morir!

Se aflojaron sus dedos; cayó pesadamente sobre las almohadas; volvió hacia arriba los ojos con ese profundo idiotismo de la muerte; soltó, hasta el pecho, la mandíbula inferior; se alargó hasta tocar los dos respaldos de la cama; una sombra amarilla le pasó por el rostro; alzóse de nuevo en un salto supremo, como un gallo decapitado, y cayó para siempre!

He aquí la historia del loco.

¿Era verdad todo lo que me dijo aquel hombre, o no fué más que su último delirio?

ROMUALDO BRUGHETTI

La Vida Como Imagen del Arte¹

Las únicas experiencias reales de la vida son aquellas que se viven con una sensibilidad incólume, así que sólo una vez oímos un tono, sólo una vez vemos un color; vemos, oímos, tocamos, gustamos y sentimos todo sólo una vez — la primera. La vida entera es un eco de nuestras primeras sensaciones.

HERBERT READ

De la Pintura Pompeyana

En Nápoles —ciudad de raras bellezas, de maravilloso mar y colinas como la cadenciosa Posillipo que va a mojar su cabellera en el Tirreno, de un azul de Capodimonte—, vi en los barrios populares, en las cercanías del Duomo, una humanidad olvidada en sus miserias. Harapientos vendedores, mendigos apostados en las esquinas y en las recovas predicando sufrimientos interminables. En San Genaro, he sufrido viendo a un Cristo herido, humanísimo hasta el desgarramiento, y, junto a los portales, a mujeres tristes con niños enfermizos. Un ciego tocando el violín, bajo los arcos que se alzan frente al Museo Nacional, con un rapazuelo pidiendo limosna, son parte del símbolo trágico de una humanidad que no se puede mirar con indiferencia dentro del áspero desconuelo. En esta ciudad, que fue asiento de reyes, la monarquía conquistada aún a pobres y sufrientes mayorías: la rebeldía es un lujo.

Nos queda a los humanos la sublima-

ción de un dolor o una angustia trocados en objeto de arte. En la pintura pompeyana, veo inscripto el lenguaje de la poesía. Las estatuas de Pompeya y de Hereulano se adelantan de modo cristalizado y frío; en cambio, las pinturas se dirigen al alma, al sentimiento en la calidad del color y los matices de la materia dominada. Escenas mitológicas, ninfas, jinetes, navegantes, paisajes de tonos castaños, rojos ladrillo, verdosos, pequeñas naturalezas con pajariños, con frutas, aducen una síntesis, una intimidación aguzada y misteriosa. Admiro la libertad compositiva, los ajustados planos de color, los tonos que resaltan en las trabajadas formas. Me retienen esas interpretaciones nacidas a la vida sensible. Los cuerpos de los héroes se construyeron bajo la emoción ya trocada en sentimiento, el color se hace transparente, los toques fijan valores y la atmósfera colorida crea el espacio y su dimensión inspiradora de nuestro ser interior. (Morandi y Campigli, pintores italianos modernos, han visto ese color tonal, esas formas, esas estructuras; ellos han elaborado una dimensión plástica poética del cuadro).

1. Nos importa, en esta sección de crítica artística, señalar el hecho plástico y rodearlo de su ámbito humano. Alternaremos, pues, el estudio interpretativo, con el juicio acerca de artistas nacionales y extranjeros, y el ensayo o la nota teórica y problemática. En este número, volvemos a las páginas de un diario de viaje europeo... Queremos que lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo hallen por igual su expresión valorativa en el panorama de la plástica; queremos la vida, con sus realidades y con sus símbolos, como imagen del arte.

Pero los tonos son distintos en cada fragmento de los frescos salvados de la lava y de las cenizas. El volumen sobresale y la expresión se intensifica. Un grifo, una máscara, una danza, una paloma con niños, un "colloquio di donne", o "Dionisio e Menade", provenientes de Hereulano, o "Cestina con uccelli, fiori e frutta", de Pompeya, escenas de ritos báquicos, un gallo rojo o verde como en Matisse y en Soutine, un caballo, dos naranjas, unas manzanas que se proyectan sobre las de Cézanne, ¿en dónde encontrar elementos pictóricamente más sensibles para nuestro universo lírico? La soledad se puebla aquí de concomitancias vivientes. Los tonos son afinadísimos: los hay rosados, verdes, nacarados, con toques de luz y breves sombras pictóricas como en Braque, placer de cosas recolectas e inmersión en temas heroicos o épicos. Señorean los pequeños objetos en el tono levantado de los poemas de Homero y de Hesíodo, de Horacio y de Virgilio.

El artista anónimo de Pompeya comenzó a dibujar contornos, a marcar arabescos, o a señalar el volumen con una línea que separa una figura brumosa de otra no menos brumosa, ambas firmemente sostenidas. Esos trozos de frescos aducen encantamiento. Por su nivel, Grecia revive en Pompeya. Los tonos se suavizan o se aclaran sobre fondos blanquecinos y se integran en *Paris y Helena*, *Estatua de Diana*, *Canastilla*, *Pecos y mesa*. En mi experiencia, la pintura es superior a la escultura de la época, por su constante, fluyente asir y tejer sueños. Aquí está la gracia y la calidad que faltan muchas veces en los bronceos y en los mármoles desde el siglo v a. C. hasta fines del cuarto de nuestra era, y de modo especial en la escultura romana, política y utilitaria. Esa pintura es canción y música, puesto que canta, vive y embelesa. Palpo esos tonos de tierras impalpables y me regocija esa materia que enciende sinfonías de color.

Y aun figuras aladas sobre fondo crema, fondo rojo, o fondo amarillo, como en Van Gogh. ¡Audacia de sensibilidad! El arte moderno, ¿cómo no iba a captar esa pureza! En un paisaje con escenas de caza, se vislumbra la minuciosa y fantástica expresión de un Jerónimo Bosch. Nada de pintoresquismo y sí detalles esenciales, mas en los grandes artistas aún viviendo en sitios distintos y sin el ejemplo directo o emulador se repite el sueño de otros creadores tocados por idéntico fuego. Arcaismo, estatismo; movimiento, interioridad; Grecia y Roma; la cultura cobra anchura y los hombres ejecutan variaciones de coincidentes experiencias. Hay una "Figura di poeta in architetto" o "Figuras en arquitecturas", que evocan a Piero della Francesca. La pintura se construye por volúmenes y planos, las figuras se destacan por su color expresivo y el fondo fija la cadencia rítmica, la calidad en la que se mezcla el tiempo y su latido.

Todos esos personajes de la Iliada, de la Odisea o de la Eneida, fabulosos, míticos o reales —como Alejandro Magno—, tangentes, evasivos, en el oficio del pintor, se unen a la magia del tiempo rescatado. El artista pompeyano no confunde el color, no confunde los valores. ¿Qué es la pintura? Pues lo imponderable del mensaje plástico, de forma y de color, entroncado con su época o adelantándose a ella; la vida, la juventud, el amor, el combate, la naturaleza y la existencia surgen de la pintura pompeyana. En *Caida de Icaro*, un paisaje de estructura moderna se adelanta; nunca lo realístico, que es la máscara deleznable de la realidad, sino la transposición plástica y el tono.

¡Qué diferencia entre esas pinturas y las esculturas de la época! Miro las líneas, las manchas corporizadas, los volúmenes vitales de las pinturas, y me digo: son superiores al estatismo de las estatuas de Pompeya y de Hereulano, estatuas que parecen ya academia, calco, razón figurativa y no concepción

plástico-expresiva. Como en el paisaje de la ciudad de Piero, pintado en Arezzo, que prefigura el cubismo de Picasso confirmado en Horta de San Juan, esos planos arquitectónicos están ensamblados en un momento de sugestión lírica, de encantamiento. Las pinceladas se superponen y los toques de color vibran como en una sinfonía de notas puras, de mar clásico, de sol radiante, de estirpe armoniosa. He ahí a Homero y Virgilio; ¡he ahí la modernidad recuperando el mensaje antiguo! ¿Qué es la pintura? Pues un espacio de líneas controladas, planos, volúmenes, color, tonos, gracia, donaire, misterio, lucidez, expresividad, drama; no amaneramiento sino juego profundo de la sensibilidad y del espíritu. No otro es el mensaje de un Brueghel, en *Los ciegos*, Nápoles, temple en el que se concentra y clama el dibujo, el color, el plano, el volumen a través de un temperamento de esencia universal. Porque si bien la imagen de cada artista es distinta y airosamente infinita, en la imaginación que fecunda el espíritu la unidad de valores hace de nosotros gustadores diferentes y convergentes en el mundo de la plástica. Así podemos gustar la "Danae" o el "Retrato de Pablo III Farnese", de Tiziano, las coloraciones oro y rosa de la mujer, y la mirada triste e inquieta del pontífice. O el fondo rojo de la sala de la Villa dei Misteri, pintura de la *iniciación dionisiaca*, o, en la Casa dei Vetii, las pequeñas figuras con flores inscriptas sobre fondo negro en un círculo blanco, de marco verde, las filigranas decorativas de los *amorini* ensamblados en el friso. O, en la Casa de Menandro, el poeta coronado de laureles, con fondo amarillo, y las máscaras trágicas.

La gran función imaginativa, que dispone de la representación como en un espectáculo de teatro o de danza, se construye en el ciclo de la iniciación de la Villa de los Misterios, el vasto conjunto que aún permanece de la pintura pompeyana. Once grupos establecen el ascenso y

la coronación del ciclo en el viento de pasión y de drama convocados constructivamente. En el primer grupo, *la lectura*, en un clima expectante. El dibujo ciñe el volumen, y las túnicas azules, celestes y verdosas en el juego de las líneas y de los planos, crean el drama. Franjas de tonos violetas, amarillos, cremas, rosados y verdes atienden, como en una danza, a la mujer que inicia en el segundo grupo *el sacrificio*. La forma volumen se precisa; el color plano está en el fondo; las figuras han sido trabajadas acotando el ritmo de la figura principal, en cuyo movimiento se adelanta un sátiro. Tres figuras se proyectan: dos sentadas; asoman cervatillos, en contrastes cromáticos de claridad y sombra. La figura de pie agita un velo. La mano izquierda expresa el temor, en identidad con el rostro. Se recogen las líneas de las túnicas, los pies están dibujados en volumen, sin remarear el contorno. A lo largo de este itinerario postulan los personajes del drama: drama pagano ahincado en el mundo antiguo. Crece el simbolismo del espectáculo. Se combinan en las escenas de los sátiros tonos castaños oscuros, rosados, amarillos. En la culminación —en las *bodas* de Dionisos—, los pámpanos coronan a la mujer, y el contraste de los tonos se acentúa. La mujer se arrodilla, y se alza otra, alada, junto al rito de la flagelada, y otra vez —ya libre la escena de sacro pavor— la mujer bailando. Y siempre el dibujo volumen, el color plástico, ajustado, puesto que esa exactitud procede de la potencia del tono y la precisión de la forma color no exige el uso deliberado de la línea cerrada. (Pienso más tarde en esos mismos frescos frente al óleo *Lujo, calma, voluptuosidad*, de Henri Matisse, en París). Debajo y arriba de las veintinueve figuras al fresco de la *stanza*, franjas y líneas, temas decorativos, voces de acompañamiento —el coro, si evocamos la tragedia griega— establecen el desarrollo y lo marcan con su colorido vivaz,

ritmo y fantasía en el armonioso conjunto, sin perder su carácter e individualidad. Esas entidades plásticas son realizadas mediante las líneas aéreas de las tónicas, ingredientes constructivos y corpóreos de los volúmenes ensamblados en el control de los elementos pictóricos conclusos que se explayan en la sugestión de los tonos y acatan la presencia del carmín del fondo. El drama cristiano se ciñe al misterio de la vida y de la muerte, y la resurrección y ascensión a los cielos; el drama pagano se desenvuelve en el plano terrenal, alegre, jubiloso pero grave en el proceso humano del dolor o de la alegría, pasando de la expectación al castigo o a la serenidad. El Cristo de Cavallini —temporal e in-

temporal —está en la gloria; Dionisos se echa sobre el mundo en el esplendor de la carne que se satura de goce. Grecia y Roma están, en la Villa de los Misterios, aliados a recuerdos de Egipto, en la conjunción de naturaleza y arte, y bajo el reclamo de la luminosidad partenopea. Se deja muy atrás la oscuridad egipcia por el canto de claridad de las dulces islas y penínsulas hechizadas de mar y de estrellas, sueltos bosquecillos y floraciones de cuyo lirismo participan cipreses, laureles rosados y blancos, pámpanos, olivos, montes, y el espacio marino que rodea a esa esquelética ciudad de Pompeya rescatada del manotón despiadado del Vesubio —roca viva en el fondo del paisaje campano—.

OMAR DEL CARLO

Teatro Universal y Actores Nacionales

LA desconfianza, que muchas veces es posible confundir con el menosprecio, con que nuestros actores jóvenes y mejor dotados miran la producción teatral de autores nacionales, me ha llevado a reflexionar una vez más sobre los peligros que acechan a toda la creación escénica desarrollada en nuestro medio.

He oído a muchos de los actores, a los más inteligentes, a esa joven pléyade que está de acuerdo en que el teatro según las formas intuitivas y simplistas que bastaban para conmover al público fervoroso de los Podestá, ha ter-

minado, barajar un catálogo de nombres muy altos, cuya escala va desde Shakespeare a Camus. En tales nombres ven no sólo una mira elevada de realización donde su personalidad podría cristalizar espléndidamente, sino también la meta ideal que debían alcanzar nuestros teatros porteños.

Paradójicamente, tal situación ideal va siendo alcanzada con una rapidez que sorprende. Las carteleras de nuestros teatros señalan o anuncian obras de Eliot, O'Neill, Audiberti, Anouilh, Molière, Giraudoux, Kaiser o Tennessee Williams, una prodigiosa constelación de

nombres, capaz de parangonarnos con las grandes capitales del mundo, en cuanto a los fastos del teatro se refiere.

Pero hay una pregunta que los actores no se hacen con frecuencia, si no es en el plano de la malicia y la competencia profesional. Y esa pregunta es ésta: ¿Cómo están interpretadas tales obras?

Yo afirmaría, que generalmente, bien. Pero esa uniformidad en la expresión está dada más por el fervor de los intérpretes, por sus calidades personales, que por una técnica depurada, fuerte y concisa de lo que debe ser una interpretación teatral.

De la confrontación de los actores europeos con los nuestros surgen naturalmente dos asertos. Los europeos llegan a la escena, casi siempre, viniendo de academias especializadas, donde han aprendido todo lo que deben conocer en su profesión. Si su capacidad es igual —la mayoría de las veces, yo diría, menor que la de nuestros actores nacionales— tal situación se halla compensada largamente con una preparación que los habilita para utilizar disciplinada y provechosamente todos sus recursos. En segundo lugar, frente al problema de la interpretación de un teatro clásico —digo clásico a un teatro consagrado por los siglos, o mejor, que pervive a pesar de ellos— sus posibilidades son siempre mayores, puesto que viven y respiran desde que han nacido en el ámbito cultural que diera origen a tales obras. Conocen el valor del gesto que empapa una época porque ese gesto subsiste, aunque debilitado, en muchas de las cosas que los rodean cotidianamente.

En cambio nuestros actores, cuando enfrentan a Shakespeare, por ejemplo, tienen que cuidar no sólo de la creación de su personaje desde adentro, desde las vísceras mismas, desde la oscura sangre dormida que llevan dentro esos moldes infernales y que él tendrá que rellenar con su vida, sus humores, sus pasiones y su aliento, sino que debe-

rán crear íntegramente todo un ropaje de gestos, de datos de época, de movimientos severamente trazados, dividiendo su atención creativa en dos campos diversos. Los resultados saltan demasiado a la vista para que podamos volver sobre ellos en un tono distinto al de la comprensión.

Y el problema no varía aunque la obra en lugar de ser de Shakespeare lleve el sello de Claudel o Bertolt Brecht.

Si los actores, no comprenden de una vez por todas, aquella verdad elemental que señalaba reiteradamente Alejandro Sakharoff en uno de sus breves y definitivos ensayos, que sus cuerpos son sus instrumentos de trabajo, y que sólo un dominio absoluto de esta complejísima herramienta —tanto en el dominio de lo puramente físico como en el plano de lo más complejamente espiritual— les permitirá enfrentar con justeza las grandes creaciones a las que aspiran, se habrá perdido para mal de todos y bien de ninguno, una de las mejores generaciones que ha llegado a la iluminada rampa de los teatros argentinos.

El dominio debe ser absoluto. Y si no lo es, los mayores esfuerzos, las mejores vocaciones se habrán desperdiciado en la nada. Podría citar para el caso la puesta en escena de una pieza de Lope de Vega, adaptada por Morvan Levesque, que me fue dado ver no hace mucho tiempo. Podría afirmar que los actores no desmerecían en ningún momento una puesta en escena excepcional. Los gestos eran perfectos, el dominio absoluto con que movían sus trajes; la justeza de los movimientos, la riqueza plástica con que justificaban el texto, me parecieron dignas de las mejores compañías europeas que frecuentan tales repertorios. Pero en cambio las voces, descuidadas, sin matices, llenas de una afectación vulgar, sin ningún brillo, creaban un curioso desnivel de planos, que terminaban por arruinar completamente un esfuerzo excepcional.

El resultado no deja lugar a dudas. Los actores nacionales, por más altos que sean sus propósitos y sus ambiciones estéticas, difícilmente habrán de alcanzarlos, si no comienzan por dominar a la perfección todos sus medios de expresión. Sólo un trabajo metódico y apasionado puede darles el control exacto sobre sus cuerpos, sobre sus movimientos y sobre todo, de sus voces, generalmente muy descuidadas, aumentándose así la carencia de timbres vocales que asola la escena rioplatense. Mientras este instante no llegue, mientras nuestros actores no comprendan que aunque les sonría la fama, la popularidad rigurosamente fabricada u honestamente adquirida les ofrezcan la satisfacción de todas sus vanidades; mientras no comprendan que el trabajo

HORACIO RODRÍGUEZ LARRETA

El Festival de Teatro de Mar Del Plata

Urgidos en tiempo y apretados en espacio, trataremos de dar una borrosa descripción del cortejo heterogéneo que desfilará por el Auditorium marplatense, como homenaje al reinado efímero y atlántico del Festival de Teatro de la ciudad de Mar del Plata. Alineado por una misma sustancia teatral el cortejo se compuso de diferentes partes que iremos analizando en el mismo orden en que se insertaron entre el nacimiento y la muerte del verano.

Vigilia de Armas de Diego Fabbri, que abriera la marcha, es un largo en-

del actor no tiene fin mientras vive, sino que como los danzarines, deben estar sujetos a un entrenamiento continuo y sin desmayo, si es que quieren alcanzar a expresarse dignamente encarnando los personajes arquetípicos de la dramaturgia universal por los que suspiran. Sin este requisito, toda intuición, toda inteligencia, todo fervor, toda pasión serán inútiles. El teatro con que sueñan no habrá llegado todavía. Porque ese teatro, antes que un problema de repertorio, es un problema de interpretación. Ni Shakespeare, ni Camus, tienen que convencernos de sus calidades literarias, pero nuestros actores deben probarnos, en cambio, que son capaces de traducirlos en una perfecta adecuación de espíritu y forma.

soyo en el que el problema central es claramente expuesto y la solución vagamente insinuada. La obra del hoy popular dramaturgo italiano está compuesta en dos actos; el primero presenta la preocupación de la Compañía de Jesús por la suerte del mundo y el papel que en ella tendrá que jugar, y, en el ahondar diferente de cada opinión vertida se penetra, sin perjuicio de la forma, en la entraña misma del girar universal. Es un primer acto perfecto y despierta la vocación de espectador de los espectadores no sólo con el

planteamiento de la cuestión sino con la promesa de claves para el enigma. Se da cabida en el segundo acto a una serie de situaciones en las que Fabbri, temiendo haber aplastado al público con la falta de acción y exceso de conceptos del primero, busca revestir a sus disquisiciones con un uniforme teatral que salve del presunto tedio a la audiencia. La puesta en escena cometió el error de acentuar lo accidental— para el caso lo espectacularmente misterioso— en detrimento de lo esencial. Fava, Vegal y Siro muy bien, no así los decorados guignolescos.

Conclusión: Interesantísimo ensayo que lo hubiera sido aún más de haber sido escrito como tal.

Ondine de Giraudoux vino luego a poblar el escenario con las luces submarinas de un mundo que las algas entrelazan. Vino a recordarnos también que *Ondine* no es la pieza de *Ondine* sino de Hans, ya que suya es la obra, suya la historia y tristemente suyas la muerte y el final. *Ondine* es la húmeda concreción de los mundos ocultos que Hans no conocía pero que están latentes en toda alma con vocación de tal. *Ondine* es la creación de un hombre atado a una mujer negra y a una armadura tonta y hermosa. *Ondine* es la poesía, el descubrirlo tiene para Hans el efecto de cataclismos de luz que lo dejan en carne viva y que lo enloquecen al ponerlo en estado poético puro para regalarle la muerte gloriosa y feliz de los que se han dado cuenta.

Alberto de Zavalía fué noble y serio en la dirección: el clima poético no fué quebrado en lugar alguno del encantado escenario. Delia Garcés no colaboró al brindar sus discursos sin máximas y Benavente con lugares comunes disfrazó el poco esfuerzo imaginativo de sus decorados.

Conclusión: El mejor espectáculo argentino del festival.

La segunda parte de la *Electra* de

Eugenio O'Neill, verdadero núcleo trágico de la misma, fue presentado como *Los acosados* en el festival marplatense. Desgraciadamente la traducción por imperio de un tradicional monopolio, cayó en manos de León Mirlas que se aplicó con esmero a la tarea de desfigurar el aliento espantado que O'Neill deslizará por su obra.

La puesta en escena de Osvaldo Bonnet fué más que correcta hasta el punto que Paquita Vehil llegó a emocionar en sus momentos de silencio o movimiento callado. Su hermana Luisa por debajo de sus condiciones; Heredia fué un Orestes sobrio y bien dirigido.

Conclusión: Como *Electra* nos parece mejor la de O'Neill que la de Mirlas.

La Comedia Nacional Argentina se hizo presente con *Asesinato en la catedral* de Eliot. Con ella entramos en el reino sin límite en altura celeste que recibiría de los hombres el nombre de medieval y de Dios la mirada tranquila, y en el que tiene lugar la vida de Thomas Becket el arzobispo que, sintiéndose empujado hacia el martirio sabe que bajo los pliegues del mártir también puede ocultarse el mal, que sabe, y lo dice, que los que sirven a Dios están más cerca que nadie de olvidarlo y los que lo aman más cerca que nadie de cubrirlo de tinieblas. El Arzobispo al que sin éxito tientan las risas y aires de la corte, la fuerza, el poder, la gloria y los mausoleos, hasta que las propias turbulencias de su espíritu se objetivan en una cuarta tentación que será la encargada con su derrota de asegurar la firmeza del paso hasta la muerte en Dios. Pero esta armazón de ideas y movimientos que da coherencia al aparato teatral es sin embargo endeble. Y es endeble porque Eliot es antes que dramaturgo, poeta. Su poesía culta e inteligente es tan sutilísimamente perfecta que hasta tiene la dosis de espontánea imperfección en la cual tan cómoda respira la belleza. Por desgracia esa poesía culta e in-

teligente fué transformada en la traducción en alambicado culteranismo que no puede estar lejos del estilo conceptualmente directo de Eliot. ¿Hasta cuándo tendremos que sufrir la existencia de la profesión de "traductor"? ¿Cuánto tiempo más estaremos sin ver que un escritor sólo puede ser traducido por un escritor y que un poeta sólo por un poeta que lleve a cabo una obra de emocionada recreación?

La puesta en escena buscó ante todo el efecto plástico y movió a los actores con exagerada precisión geométrica para desparramarlos por el suelo con demasiada frecuencia y posturas poco medievales. Orestes Caviglia compuso una mezcla de viejo Vizcacha y mandatario depuesto para mostrarnos que sus condiciones histriónicas están en un mismo nivel con las que demostrara para la dirección.

Conclusión: La crítica dijo que se trataba de un esfuerzo noble.

A continuación tuvimos ocasión de presenciar un espectáculo de jerarquía poco común: la presentación en el festival de la Comedia Nacional del Uruguay que nos ofreció su versión de la finísima comedia de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes*. Toda la gracia y encanto de la pieza fueron conservados por una puesta en escena eficaz y creativa de Margarita Xirgú con la que colaboraron con su habitual capacidad Concepción Zorrilla, Guarnero, Candean y el resto de los actores de cuya disciplina somos sinceros admiradores. Párrafo aparte merecen los decorados excepcionales, obra de un verdadero artista. ¿Hasta cuándo tendremos que sufrir la existencia del "decorador"? ¿Cuándo se llamará a nuestros mejores pintores para que creen el mundo en el que la creación teatral surja rodeada de profunda belleza?

Conclusión: Lo mejor del Festival.

Cerrando el cortejo se presentó una obra de autor nacional: *El Juez* de H.

A. Murena. En su transcurso se dan cita el gigantesco caldo porteño en donde se fermenta la inercia de tantos, el calor de angustias —remanido productor de tragicidad—, y varias muertes escalonadas sin un orden esencial que las saque del oscuro sin-motivo que caracteriza la contingencia policial. Por eso *El Juez* no es una tragedia, porque la tragedia para serlo debe apoyarse sobre lo inmutable, debe ser el desencadenamiento de furias esenciales, de vientos nacidos en la entraña misma del ser, de cataclismos originados en el pliegue más profundo que hace hombre al hombre y divino al Dios.

La dirección de David Licht y Amelia Bence estuvieron a la altura de la pieza.

Conclusión: *El pecado original de América* es un buen ensayo.

Paralelamente al cortejo profesional que acabamos de describir tuvo lugar, siempre dentro del ámbito del festival, un desfile de conjuntos vocacionales del cual fueron desgraciadamente grupos tan serios e importantes como el Instituto de Arte Moderno. Si a ello agregamos la calidad inexistente de las obras nacionales elegidas y la falta de eficacia en la versión de las consagradas, se comprenderá la diferencia de atención que hemos dedicado a uno y otro brazo de la justa teatral.

Aun con los reparos anotados en el análisis de los distintos espectáculos cabe señalar que el Festival de Teatro de Mar del Plata ha sido un éxito. Y ha sido un éxito no tanto por la calidad de lo ofrecido sino por la asistencia constante y enternecedora de un público a menudo impermeable a la grandeza de lo que estaba viendo pero al que la repetición de estos festivales puede iniciar en el camino que antes sólo llevaba al Casino. Y ha sido también un éxito porque toda tarea cultural tiene en este país tantas trabas que el llevarla a cabo cobra dimensión de hazaña.

Si a este festival marplatense se añaden los beneficios que, a no dudar, dejará el organizado en esta ciudad por la Municipalidad, podemos estar seguros que el tradicional ocio estival será

reemplazado por la siembra de incitaciones que en el invierno tal vez recordamos en la forma de una verdadera revitalización de nuestra hoy latente vida teatral.

ESTELA CANTO

CARMEN DE FUEGO. Del mismo modo que hay mucha gente que, si no hubiera oído hablar del amor, no se enamoraría nunca, hay otra gente que, a menos de que una cosa sea repetida, —o que goce de ese momento fugaz que es menos que una moda—, no se atreve a pronunciarse. Me explico: *Carmen de Fuego* (*Carmen Jones*) desconcertó al público. Lo desconcertó, en primer lugar, porque los concurrentes a los cines de estrenos creen que "la ópera es un género pasado de moda" y que, por lo tanto, aunque la ópera nos guste secretamente, tenemos que ocultar esto para no demostrar, junto con nuestra falta de modernidad, nuestra ignorancia.

Y hay otro grupo, menos numeroso, pero igualmente equivocado: los que creen que una ópera es algo sagrado e intocable, que los más jóvenes no entienden. Los comentarios se dividían en dos categorías después del estreno de *Carmen Jones*. Toda una generación se ha burlado de aquel momento, de las primeras películas sonoras en las que, en medio de una escena más o menos dramática, el protagonista empezaba a cantar para expresar sus sentimientos. Por eso hubo muchas risitas en los instantes decisivos de *Carmen*

Cine

Jones. Los muchachos modernos estilo 1932 creían que, al igual que en aquella pretérita época, convenía demostrar su cultura y su desdén hacia un género anticuado riendo en algunas de las romanzas de *Carmen*.

Los otros, los defensores de la ópera, protestaron también: "Esto es una parodia, una sátira"; "Yo no puedo ver a Bizet con música negra"; "Es una falta de respeto que se cante en inglés", etc., etc.

A las dos últimas objeciones se puede contestar inmediatamente: "Esa música, que parece negra, es la música de Bizet"; "Lo importante no es el idioma en que se cante, sino que se cante bien".

La primera objeción es la que desorientó al público. Los empresarios de cine debieron haber anunciado *Carmen de Fuego* diciendo: "No se trata de una parodia, ni de una sátira, no hay música negra. Se trata de la mejor versión de la ópera *Carmen* que hemos conocido".

Porque, cuando vemos la película libres de todo prejuicio, como si la viéramos por primera vez, sin imaginar de antemano lo que tenemos que sentir o que decir, llegamos sin esfuerzo a esa conclusión: **CARMEN DE FUEGO ES**

LA MEJOR VERSIÓN QUE SE HA HECHO HASTA AHORA DE LA ÓPERA "CARMEN".

Cuando los parientes de Bizet se negaron —alegando falta de respeto— a que la película se exhibiera en Francia, demostraron, no sólo una gran incompreensión y tontería, sino una falta de respeto hacia Bizet.

Para empezar, la "ópera" —lo que se entiende vulgarmente por *ópera*, claro está— es un género popular, que surgió y se impuso popularmente, como todas las cosas que tienen razón de ser. Evidentemente pasan las modas —no las fugaces e inútiles modas de un verano— sino los estilos y las maneras de interpretar el mundo. Por eso hay óperas que envejecen. Hoy en día creo que poca gente —desprevenida— notaría diferencia entre *Il Trovatore* y *Lohengrin*, por ejemplo. Verían —si es que su capacidad musical no los sustrae a esa impresión—, por un lado una aburrida historia del medioevo, que ni siquiera sabrían ubicar bien; por el otro, unos caballeros y unos cisnes igualmente aburridos, aunque se transformen en navíos o en cualquier cosa.

Es decir, los temas de las óperas pueden parecernos envejecidos, pero eso no quiere decir que el estilo esté envejecido. (Es nuestra manera actual de "ver" ciertos temas la que nos hace rechazarlos cuando los vemos con acompañamiento musical, no el tema en sí; no está excluida una resurrección de toda la operística, cuando podamos vivir más libremente, mejor).

De todos modos, el hecho es que muy pocas óperas resisten eso que ahora entendemos por "modernidad". Me atrevo a nombrar dos o tres: *Carmen*, *El Barbero de Sevilla*, *Traviata*. Con esto debe entenderse una cosa: cualquiera de estas tres óperas puede ser recibida por un público moderno sin desconcertarlo o sin aburrirlo. El tema de *Carmen* y de *Traviata* todavía no se ha resuelto para

nosotros. Ambas figuras siguen teniendo valor de símbolo.

Ese valor de símbolo de la ópera *Carmen* —la más brillante, elogiada por Nietzsche—, se ha conservado y resaltado en *Carmen Jones*.

Cuando niña yo adoraba la ópera *Carmen* (y algunas otras); nunca me he arrepentido de mis primeros amores, por el contrario, se han confirmado, pero nunca, a pesar del deleite que siempre me ha producido *Carmen*, había llegado a entender profundamente la ópera, hasta ver *Carmen Jones*.

En la ópera *Carmen* oíamos la música mágica de la Habanera, nos entusiasábamos con el Toreador, llorábamos quizás con Micaela, pero nunca se nos había ocurrido, como se nos ocurre viendo la película, que esa música corresponde exactamente a la psicología de cada personaje... es decir, nunca habíamos sentido esto. *Carmen Jones* nos da la oportunidad de vivir y de sentir por primera vez "el drama" de *Carmen*, no la música de *Carmen*. Un drama, un tema, que está por encima del relato de Merimée, de donde lo sacó Bizet.

Otto Preminger, el director de *Carmen Jones*, ha hecho una *Carmen* Negra. Creemos que, el hecho de que *Carmen* sea negra en esta versión americana, daba mucha más libertad al director. Nada de exigir aquí un noble amor al final por don José (Joe) o por Escamillo (Husky Miller), nada de censuras que restrinjan la actividad de la protagonista: no. *Carmen Jones* es negra y, por lo tanto, no responde a ningún severo y deformante código moral, es libre para amar y para no amar; para seducir cuando se le ocurre. Es decir, es el mito verdadero de *Carmen*, la *Carmen* de Bizet.

Psicológicamente, es decir, fundamentalmente, *Carmen Jones* y *Carmen* son iguales. Que un torero se convierta en un boxeador es lo lógico, si se quiere "modernizar" y *Carmen* es ya moderna. Una muchacha americana que trabaja

en una fábrica de paracaídas puede muy bien ser como una cigarrera española del siglo XIX. Pero *Carmen*, en Estados Unidos, para poder tener el atractivo universal de *Carmen*, tiene que ser negra; tiene que ser el pecado, lo prohibido, la nostalgia, el amor más profundo.

Técnicamente el film llega a esas cumbres técnicas a las que Estados Unidos nos tiene acostumbrados... y los sobrepasa, porque esta vez se aplican bien.

Las cálidas voces de los negros americanos (especialmente la voz de Micaela - Cindy Lou), sus movimientos, sinuosos y sueltos (esos movimientos que fascinan sin restricciones cuando aparecen bajo una cabellera rubia, como en el caso de Marilyn Monroe), todo eso que tiene Dorothy Dandridge de animal salvaje vive en *Carmen Jones*. Y Joe (Harry Belafonte) se parece a tantos muchachos americanos deslumbrados, o que desean ser deslumbrados por una verdad que los trasciende.

CANDILEJAS: ¿Necesitaba Charles Chaplin hacer *Candilejas*? ¿Necesitaba caer en recursos como los de la chica parálitica a la que se la hace andar por obra de la voluntad, para que baile en una función de teatro? ¿Es esto nuevo? No. No. No.

Lenta y pesadamente *Candilejas* nos muestra que no siempre (ni aun siendo el genio reconocido del cine) se puede hacer cine, cuando no hay nada que decir.

MAÑANA LLOARÉ: *Mañana Lloraré* —que casi hizo ganar a Susan Hayward, su protagonista, el ansiado Oscar de Hollywood— es una película aleccionadora (no sólo porque realmente nos enseña algo, sino también porque pretende enseñarnoslo). Sólo que, la lección puede ser tomada a la inversa.

Mañana Lloraré está basada en la vida real de una mujer que lo perdió todo

por su desmedida propensión a la bebida: Lilian Roth. Fui a ver *Mañana Lloraré* con un grupo de personas con moderada afición al alcohol (quiero decir éramos personas que creen que un copetín en el momento oportuno, no sólo da cierto vigor, sino que también puede servir para aliviar inútiles timideces, silencios y tensiones sociales, como las que suelen producirse, por ejemplo, entre la gente que abomina del alcohol; éramos personas que no rehusan tomar vino en la mesa, sino que creen que el vino es indispensable para poder disfrutar de la comida, y no alimentarse solamente a la hora de comer. Los cinco amigos que fuimos a ver *Mañana Lloraré* quedamos aterrados. No nos atrevíamos a mirarnos en la oscuridad... ¡El destino horrible, implacable; nos estaba acechando! ¿Cuál de nosotros sería el primero? ¿Quién caería como una piltrafa por las calles? ¿Quién perdería todo por el vicio? Porque la película no dejaba lugar a dudas: un solo copetín, un modesto vaso de vino, un sorbo de whisky podían desencadenar la catástrofe; un sorbo puede bastar para la perdición, del mismo modo que un solo pecado mortal (uno solo) basta para hacer arder en las llamas del infierno.

Con las rodillas flojas y las miradas bajas salimos del cine... comprendíamos el peligro, pero: ¿qué hacer? ¿Cómo conjurarlo? ¿Cómo levantar el ánimo, que había quedado por los suelos, como el cuerpo de la pobre Susan Hayward protagonizando a Lilian Roth? ¿Qué hacer para olvidar cuanto antes el fatídico film?... Alguien sugirió: —Vamos en seguida a tomar un copetín.

Y es que sólo bebiendo se podía olvidar el *grand guignol* dulzón que es *Mañana Lloraré*.

Entendámonos: la vida de Lilian Roth es, según parece, *grand guignolesca*, pero Hollywood, de alguna manera, quizás para endulzar el papel de la actriz,

quizás para no chocar demasiado al gran público, quizás por seguir ciegamente moldes repetidos, decora y adorna la sórdida historia. El resultado que se obtiene es el contrario: nos produce mucho más horror esa estilización de los hechos que los hechos mismos. No podemos compadecer a Lillian Roth, no podemos solidarizarnos con su miseria, precisamente porque al final entra con la cabeza alta en medio del grupo de abstencionistas —que la observan como feligreses durante un oficio protestante— después que ella ha declarado públicamente, con cierto orgullo tal vez, sus pecados.

La solución de Hollywood facilita el psicoanálisis: basta que una persona diga en público: "Soy una basura, soy una canalla, soy esto y lo dé más allá, tengo tal y cual vicio", para que el vicio desaparezca. Esta simplificación de las teorías de Freud y de Adler no puede menos de sorprender. La parte de narcisismo, o de exhibicionismo que pueda haber en la confesión pública queda, naturalmente de lado. Y el sistema es infalible: el pecador, al reconocer su culpa, abomina del pecado. Creo que ningún psicoanalista serio podrá admitir nunca (fuera de algunos casos casi milagrosos) que una cura puede producirse con tanta facilidad. ¡Oh, bendito Hollywood, que nos libera del vicio, que nos enseña el eterno final feliz, reconfortante, digno, noble! Sí: ante todo, la nobleza y la dignidad. El gesto. ¡La idea de liberarnos del bochorno, porque el bochorno no existe y porque los pe-

caederos son personas encantadoras y llenas de sabiduría! ¡Oh extraño mundo de sadismos suavizados, de insinuaciones, no precisamente sutiles, de cosas que no se atreven a manifestarse y que quisieran salir a luz!

Susan Hayward hace lo que puede con su personaje —el gran mecanismo de la ciudad del cine ha aprovechado ciertas posibles concomitancias entre la vida de la hermosa actriz moderna y la de la desdichada Lillian Roth— y no lo hace mal. Pero el público queda desorientado. Este personaje, que se presenta como real y vivo (*es real y está vivo*), resulta demasiado alejado de nuestra sensibilidad, está muy lejos del ideal que nos forjamos cuando pensamos en el país maravilloso del norte, donde las mujeres están vestidas impecablemente, donde los hombres son generosos y fuertes, donde todo es limpio, nuevo, flamante... Susan-Lillian se mueve en esos ambientes soñados, que admiramos y conocemos: es hermosa, triunfa, puede conseguir lo que se proponga en un país donde todo está abierto para todos... ¿De dónde viene pues su angustia, su masoquismo, su degradación, su hipocresía? No podemos entenderlo. Y menos entendemos aún la necesidad del cine americano de mostrar en esa forma (no despiadada, sino cautelosa) una de las llagas siempre sangrantes del país: el alcoholismo.

¿Qué significa este film?... Mientras reflexionamos sobre las distintas facetas de las cosas, pedimos otro copetín.

JORGE ARAOZ BADI

Las "Buenas Intenciones" en la Música Argentina

EL lector alemán se viene interesando seriamente, en estos últimos tiempos, por la música argentina, a tal punto que una de las mejores revistas especializadas que nutren su avidez, le acaba de dedicar tranquilas páginas. En cambio, a un argentino enterado, hablarle de *música argentina*, es obligarle a sonreír. Porque el hombre de estas tierras a diferencia de casi todos los hombres de Europa, no cree en circunstancias o en definiciones. Su personalidad es, típicamente, la de un descreído. Cuando a este hombre se le intenta preguntar por la *música argentina*, es posible que él pregunte a su vez, como el Don Juan a quien se le pedía el nombre de su amante: ¿cuál de ellas? El argentino enterado no ignora que la música de su país no puede exhibirse panorámicamente. Por ahora, nadie podrá embelesarlo con la visión de algo que tiene unidad, porque sabe que, (por ahora) la música argentina es una ilusión, como las piezas sueltas de un rompecabezas, que —eso sí— hay que ponerse a armar con urgencia y habilidad.

Desde luego, esta no es una observación adversa sobre lo que hacen nuestros compositores en nuestro país. Si así se nos entendiera, podría argumentarse que la existencia de grupos en Italia, Francia o Alemania, no excluye la existencia de un auténtico panorama, sino que, en cambio, lo justifica. Trataremos de explicar la diferencia: entendemos que esta diversidad de resultados se debe nada más que al hecho de

que mientras esos pueblos, disfrutan de una sola tradición que utilizan sin prisa ni pausa, nosotros todavía estamos entretendidos en buscarla. Aunque íntimamente, ya empecemos a sospechar que no la encontraremos nunca.

Es curioso que esta particularidad en lugar de dar a nuestros artistas una mayor independencia, los frena y les hace perder la noción de perspectiva. Hay entre nosotros, músicos que desde hace dos décadas se mueven nada más que en este círculo y en estas profundidades, donde no hacen más que bucear la "tradición". Hay entre nosotros, músicos que viven encerrados en una tal convicción de verdad, que les hace desdeñar cualquier elemento que no tenga relación directa con esos principios donde ellos creen que se asienta nuestra tradición musical.

¿Dónde está esa veta inagotable que llaman *tradición*? Los artistas que se han cobijado en ella señalan un camino que no es azaroso: saltar por sobre la ciudad y respirar la pampa y las cuchillas, el bosque mesopotámico y el curso laberíntico de nuestros ríos litóreños, la decantada sierra y la tremenda ausencia de la meseta, donde, aparentemente, superviven los elementos primarios emparentados con nuestro origen.

Es posible que artistas y teóricos no compartan con aquéllos, la opinión de lo que los tradicionalistas suponen el mejor itinerario. Es posible que alguien intente negar validez a sus conclusiones. Todo es posible. Todo, menos negarles *buenas intenciones*. Desde hace

veinte años, quieren, con apreciable sinceridad, dar una auténtica raíz popular a nuestra música, valiéndose de lo que habitualmente se conoce por *color local*. Para ello —desde hace veinte años— acumulan retazos de zambas, bahualas, aliento de payadores y silbos de juncos. Inclusive, para no perder autenticidad, respetan formas, ritmos y cadencias. Infructuosamente —desde hace veinte años— siguen intentando la marcha por un camino equivocado.

La ruta elegida es fatal. Nunca les ha permitido más que placeres limitados. Aspirando a una expresión *nacional*, hasta ahora no han conseguido más que una expresión estrictamente *regional*.

Hace dos décadas, el papel desempeñado por este movimiento con ínfulas tradicionalistas, tenía todas las características de algo sencillamente positivo. En medio de un caos, un tanto doméstico, hacía las funciones de un fuelle que soplaba toda amenaza de infiltración. Jugando al mismo entretenimiento, hoy tiene un aspecto retrógrado. Hoy es algo así como pieza de museo.

Tantas líneas dedicadas a un vejestorio, parecerían entonces pérdida de tiempo. Sobre todo en estos días, en que los argentinos —si no podemos exhibir un panorama— al menos podemos permitirnos algunos lujos. Véase si no, lo que significa poder hablar de artistas empeñados seriamente en tareas que no dejan dudas de su conciencia. Véase lo que significa contar con obras que, dejando de lado las supersticiones regionales, están embarcadas en una corriente que, más que hablar de nuestras botas, nuestros ombúes, nuestra raza caballar y nuestros mitos, se dedican a hablar, ante todo, de nuestro pensamiento. Véase la distancia recorrida de ayer a hoy, cuando asimilando los aportes de otros pueblos y otras culturas, comenzamos a expresarnos como elementos nacionales por el contenido de nuestras obras, en lugar de disfrazarnos e intentar ser argentinos nada más que por el aspecto formal de ellas.

Sin embargo, cuando una manifestación cultural no se encuentra en condiciones de presentarse panorámicamente, la vigilancia debe ser permanente y aguda. Su misma condición fragmentaria, la pone a merced de cualquier sorpresa y nadie puede saber si lo que hoy es furgón de cola, mañana no puede pasar a ser locomotora. Por eso hemos escrito líneas dedicadas a vejestorios. Porque sentimos cerca la sensación de un fantasma que ronda las tierras de nuestra música.

Hay algo que se parece mucho a una influencia de aquellas posiciones en cierto grupo de compositores jóvenes que está asomando al contacto con nuestros oyentes. Es mejor no ocultar los temores que esas influencias nos producen ahora que ya las creíamos fosilizadas. No sólo las juzgamos equivocadas; las juzgamos especialmente peligrosas. Sobre todo, si como estamos advirtiendo, no sólo se limitan a la composición, sino que también se extienden a los caminos marginales de la crítica y el ensayo musicológico. No es que se tema por los que ya han cumplido su ciclo y se desgranar por miedo a la desintegración total, para que alguien recoja inocentemente su semilla. El temor es por nosotros, los que vivimos la primera edad de la aventura.

La influencia es nefasta. No sólo porque intenta devolvernos a etapas superadas. No sólo porque pretende darnos una imagen exterior y limitada de nuestra mentalidad nacional. Sino especialmente por los procedimientos que pone en juego. Porque invita al oportunismo. Porque exige concesiones. Porque considera la validez de las *buenas intenciones*.

Con buenas intenciones, esos jóvenes compositores argentinos están comenzando a combinar, falazmente, referencias pentatónicas con procedimientos que tienen que ver con el estilo atemático y la técnica de los doce sonidos. Desde luego, la combinación es anodina porque se intenta embutir temas y recursos au-

tóctonos y populares dentro de armaduras que son desde todo punto incompatibles con la imagen folklórica. Lo que se logra sí, es un bilingüismo de segunda mano. Con buenas intenciones, quieren quedar bien con el paraíso y los infiernos, y nuestro público ya empieza a conocer eso que los alemanes llaman *kitsch* con lo que nombran a los productos destinados al material de rezago.

Quieren ser argentinos a toda fuerza y no dejan de echar mano a cuanto imaginan con raíces nacionales. Son turistas que antes de llegar al final de sus viajes ya comienzan a escribir sus impresiones. Sus obras, dan la sensación de un relato en tercera persona. Porque no son personajes de sus obras. Están fuera de ellas. Son nada más que simpatizantes de su temática. Siendo jóvenes ya les aterran los compromisos que supone una empresa temeraria. Son amantes del confort a cualquier precio.

Si alguien quisiera defenderlos sólo podría decir a su favor: tienen buenas intenciones...

Cada día la historia camina con mayor velocidad. Cada día un momento de la historia del arte tarda menos en ser reemplazado por otro. Cada día la línea de la historia es más accidentada pero es también más alta. Esto que se acaba de escribir aquí es un momento de la historia de la música argentina, visto a través de los ojos entusiasmados de un aficionado en uso del derecho de opinión. Como si se mirara por una lupa se ha examinado un punto de aquella línea. El momento sin duda pasará pronto. El punto es demasiado pequeño en medio de tanta vitalidad. Pero nada es despreciable. Los hombres de ciencia utilizan el microscopio, porque parece ser que las cosas pequeñas también merecen atención, sobre todo cuando incomodan, en lugar de ayudar a vivir.

Discos

J. S. BACH: *Ocho pequeños preludios y fugas y Fantasia en Sol mayor*. Por E. Power-Biggs, órgano.

En nueve distintos órganos antiguos, auténticos, de diversas iglesias y abadías alsacianas, alemanas, austríacas, holandesas, debidas a organeros tan ilustres como J. G. Silbermann, Arp Schnitger y otros, y que datan de un lapso que comprende entre el siglo xv (Santiago de Luebeck) hasta 1764 (Ottobeuron en Baviera), el organista Power-Biggs, bien conocido por los amantes de la música organística, ha grabado los ocho pequeños preludios y fugas y la célebre y admirable Fantasia en Sol de Bach. Esto equivale a una hazaña cultural y debe ser inscripto en los anales de la historia del disco. Eso significa dos cosas: interpretaciones fidedignas, de estilo "preclaro" y fidelísimo, y sonoridad auténtica, insobornable e insustituiblemente original, ya que, salvo el órgano bávaro, todos estos instrumentos fueron construidos en épocas anteriores a Bach o durante su vida. De esta manera, cada uno de los trozos registrados en este disco posee un verdadero "sabor de época", un sonido casi irreal por su diafanidad y la limpia pureza de sus combinaciones. Ningún órgano moderno puede substituir esta sonoridad "feérica" salvo que sea una muy hábil imitación de un órgano antiguo. En nuestra época de los instrumentos electrónicos, por prácticos que sean, el sonido de estos órganos históricos alcanza la notoriedad de lo milagroso.

Sin duda alguna, Power-Biggs es un estilista incomparable, una verdadera autoridad. En ningún momento sacri-

fica la pureza (tanto histórica como puramente artística) a ningún falso efecto, a ningún equívoco de la tan habitual formulación sentimental. Al contrario: sus versiones de Bach son de una rectitud y prestancia que descubre en ellas la verdadera, intrínseca y absoluta belleza sonora y espiritual que les es propia. Y no obstante, no cae tampoco en el extremo opuesto y nada hay de seco o profesoral en la manera de su interpretación. Todo es perfectamente equilibrado, enteramente ajustado y vertido con un alto vuelo musical. De ahí que, por ejemplo, su versión de la Fantasia en Sol mayor —plena, intensa, temperamental dentro de la referida justeza— constituya un verdadero ejemplo de vitalidad.

Es menester felicitar a la casa Columbia, que ha editado este disco de tan singular alcurnia. No es solamente excelente la grabación (y también la reproducción local), sino que aún más: el sonido es fidelísimo. Frecuentemente en grabaciones de música organística se producen distorsiones de sonido, planos sonoros poco nítidos, reverberaciones, graves demasiado sobresalientes. Nada de eso sucede en este disco, cuya calidad es insuperable. Con lo único que no estoy de acuerdo es con la tapa, que si bien es pintoresca constituye una flagrante contradicción con el contenido del disco. Habiendo sido grabadas estas versiones en una serie de famosas iglesias centroeuropeas, una fotografía del interior de una de ellas con el detalle

del órgano renacentista o barroco hubiese sido más adecuado para ilustrarla. Pero, sea como fuere, este detalle en

nada altera la calidad intrínseca de esta novedad fonográfica. (Columbia 4161, un disco LP de 30 cms.)

DIMITRI SHOSTAKOVITCH: *Sinfonía Nº 5, opus 47*. Por la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York; director: Dimitri Mitropoulos.

En 1937 compuso Shostakovitch su quinta sinfonía. Ella constituye evidentemente un hecho de singular importancia para la evolución de la obra de este célebre compositor ruso. Pocas de las demás obras de Shostakovitch tienen la unidad de estructura que sobresale en esta sinfonía, y pocas ostentan también un material temático de mayor vuelo y de más genuina autenticidad. Con ella se enfiló Shostakovitch en la serie de los grandes sinfonistas de nuestro tiempo y se asimila más claramente en la gran tradición postrromántica, y más precisamente, posttschaikowskyana. El esclavismo que en ella predomina no es en ningún momento ejemplo de un folklorismo capciosamente aplicado, sino que nace con toda naturalidad y sin carácter de "affiche". La cohesión de su lenguaje, el claro carácter formal, la presencia del temperamento vigoroso y de la emotividad del compositor, la transforman por lo tanto en un testimonio. Y ante todo en un testimonio que no necesita explayarse en una tesis, ni basarse en la sátira o en el auto-enclaustramiento de tantos creadores de nuestro momento e inclusive del mismo Shostakovitch que en más de una ocasión ha preferido la burla a la since-

ridad, el "chiste" musical a la elaboración imaginativa. Por cierto que no faltan reminiscencias y referencias en esta obra. Hay una larga gama de influencias: Strauss, Mahler, los impresionistas, y ante todo la gran tradición eslava del romanticismo. Y también hay alguna referencia al barroco. Pero no existe obra que no las posea. Lo importante es la organicidad íntegra de esta sinfonía, su carácter plenamente musical, su rica gama en coloridos orquestales aducidos con verdadero virtuosismo.

La versión es excelente: Mitropoulos, consciente propagador de la música contemporánea, evidencia también en ésta su inmenso "métier", su ductilidad, su "sabiduría" acerca de los estilos y de los síntomas musicales. La orquesta es prodigiosa y posee sonoridades de una estupenda nitidez. Quiero destacar ante todo (sin que ello signifique desmedro para los restante grupos) los metales. En esta impresión tan favorable colabora también la técnica de grabación que es magnífica y posibilita en este caso una versión totalmente satisfactoria. Es pues otro disco de relevantes méritos. (Columbia 4144, un disco LP, de 30 cms.)

LUDWIG van BEETHOVEN: *Conciertos Nº 2 en Si bemol mayor, op. 19 y Nº 4 en Sol mayor, op. 58*. Por Rudolf Serkin (piano) y la orquesta de Filadelfia; director: Eugène Ormandy.

Es esta una grabación excepcional de los dos citados conciertos para piano y orquesta de Beethoven. Todos los problemas de orden sonoro en cuanto a equilibrio y diafanidad entre piano y orquesta están solucionados de la

manera más feliz. Interpretativamente se trata de una versión igualmente remarcable por su dinamismo y por sus rasgos de intimidad poética, los que Serkin jamás sacrifica a su brillante técnica y su evidente "garra" pianís-

tica. Ormandy evidencia otra vez más su enorme dominio del estilo beethoveniano y elabora la parte sinfónica de ambos conciertos con una admirable unidad de concepto. La grabación posee

ANTON BRUCKNER: *Te Deum*, para solistas, coro y orquesta. Por la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York; director: Bruno Walter. Solistas: Francis Yeend, Martha Lipton, David Lloyd, Mack Harrell. Coro de la Westminster. GUSTAV MAHLER: *Kindertotenlieder* (Canciones para los niños muertos). Por Kathleen Ferrier (contralto) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Bruno Walter.

En un extraño acople, que reúne dos interpretaciones magníficas de Bruno Walter con muy distintos (y distantes) intérpretes, quedan consignadas dos magníficas obras del postromanticismo austriaco. Una, el *Te Deum* de Bruckner con sus sonoridades grandiosas y su lenguaje ampuloso, responde al ideal neobarroco de la época hacia 1880; la otra, las tan íntimas y dolorosas *Kindertotenlieder* de Mahler, configuran claramente la tendencia hacia un expresivismo detallista y profundamente otoñal que marca la postrer floración del romanticismo finisecular. Ambas son obras, en su manera, insuperables y de única y real belleza. Para muchos, y también para quien esto subscribe, el *Te Deum* es la obra más lograda, más equilibrada, más accesible y más intrínsecamente homogénea de Bruckner. Las canciones de Mahler, tan estupendas en su máxima concentración emocional, lograda con medios sonoros parcos y reducidos, pertenecen a lo más bello que este polígrafo ha producido. Es un buen síntoma que estas canciones hayan ganado —al igual que las “del joven viajero”— el fervor del público. En ellas está el mejor Mahler, vale decir, el que está en la línea de su *Canción de la tierra*, indiscutido “capo-lavoro” del tardío romanticismo austriaco.

Walter ha efectuado de ambas obras versiones cuidadosas, en las que el obli-

todos los aciertos de la moderna técnica de registración discográfica, no ofrece ninguna desviación sonora y es de calidad fidelísima. (Columbia 4.148, un disco LP de 30 cms.)

gado detallismo (y éste principalmente en la obra de Mahler) no aniquila jamás un concepto magistral de unidad conceptual. Logra de este modo admirables interpretaciones, de una autoridad indiscutible y sostenidas por una musicalidad a toda prueba. Sus colaboradores en el *Te Deum* de Bruckner son eficaces, pero no sobresalen en especial. En cambio, en los *Kindertotenlieder* de Mahler tiene una colaboradora magnífica, a la que se puede aplicar con toda conciencia el trillado término de “congenial”. Kathleen Ferrier fué una cantante completa, en la que un hondo sentido emocional estaba totalmente vinculado con una prudencia estilística que no permitía ningún fácil efecto y en la que la línea de canto —prácticamente “instrumental”, por la pureza de su aplicación— fué de una seguridad y eficiencia que demuestran su dominio acabado, pleno, insuperable de los problemas de la técnica vocal. Su temprana desaparición fué una pérdida irreparable. Dice y transmite las canciones de Mahler con una autoridad incomparable.

A estas condiciones puramente musicales el presente disco une una no menor eficacia técnica en cuanto a la grabación y las condiciones acústicas. ¡Bienvenido sea! (Columbia 4.155, un disco LP de 30 cms.)

JOHANNES BRAHMS: *Sinfonía Nº 4 en Mi menor, op. 98*. Por la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York; director: Bruno Walter.

Que Walter, en la ilustre culminación de su madurez, haya grabado esta sinfonía, es un hecho especialmente remarcable. Ninguna otra obra del romanticismo tardío tiene la gravitación espiritual, la validez de un mensaje insustituible, como ésta, la última de Brahms. Walter la vierte con un sentido estupendo de eficiencia musical, sabe entresacar de su compleja estructura sonora todos los elementos vitales, que fueron dichos con toda naturalidad. Hace música: y este es el camino más seguro y eficaz, por no decir el único, que existe para acercarse a tal obra

JOHANNES BRAHMS: *Un requiem alemán, op. 45*. Por las orquestas de la Ópera y del Museo de Francfort s/M, el coro de la Ópera de Francfort s/M; director: Georg Solti. Solistas: Lore Wissmann (soprano) y Theo Adam (barítono).

“Un requiem alemán” de Brahms, dedicado a la memoria de su madre, será para siempre una de las obras más caracterizadas y más trascendentales del siglo XIX musical. Todas las magníficas cualidades del gran maestro del tardío romanticismo —el que más ha de pervivir gracias a su sentido rigurosamente clásico y su falta total de vanos rebuscamientos— se hacen presente en esta obra de la cual, a toda conciencia, puede afirmarse que en ella no hay una sola nota de más ni una de menos. La notable concentración expresiva, la ausencia de todo factor de teatralidad, la genuina inspiración melódica —que ante todo aflora en la gran frase solista de la soprano “Vosotros que tenéis tristezas”— la textura contrapuntística y la disposición coral hacen que esta composición sea un modelo perenne de medida, de justeza, de equilibrio, de emotiva intimidad y de grandiosidad auténticamente espiritual.

cumbre de un estilo y de una época. Nada queda sin resolver en esta versión que es de las que se pueden considerar como definitivas.

El presente disco es otra demostración más del feliz resultado que logró “Columbia” con su sistema “Al-fi”, desderrando todos los artificios de grabación que en una época reciente procuraban superar la realidad de la audición “viva” por medio de efectos virtuosísticamente aplicados. Es un disco que raya en la perfección. Y la versión local no ofrece problema alguno. (Columbia 4.137, un disco LP de 30 cms.)

Esta nueva versión, debida a un conjunto orquestal y a un coro menos famosos entre los muchos que hay en Europa, ha sido realizada con una encomiable seriedad. En cuanto a estilo y exposición musical, Solti ha logrado un notable acierto, una intensidad muy convincente, una emoción genuina aunque en ningún modo desbordante, ha equilibrado convenientemente los diversos planos sonoros y sirve fielmente a la obra de Brahms. El coro y la orquesta se desempeñan con toda alcuria y también los solistas evidencian su notoria capacitación, aun cuando la voz de la soprano solista podría ser todavía más “inmaterial”, más fluída y el barítono ganaría si fuese algo menos patético. La grabación merece un elogio, del mismo modo la reproducción local, la que enriquece con esta nueva versión el repertorio accesible a nuestros discófilos. (Capitol PBR 8300 - 1/2 - dos discos LP de 30 cms., en album)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Trío N° 1 en Sol mayor, K. 496 y N° 2 en Si bemol mayor, K. 502*, para piano, violín y violoncelo. Por Lili Kraus (piano), Willi Boskowsky (violín) y Nikolaus Hübner (violoncelo).

"Discophiles" prosigue con la edición de grabaciones virtualmente insuperables por la calidad de las ejecuciones en ellas registradas. Dedicada entre ellas un considerable margen a las obras de Mozart y cuenta con intérpretes que tanto por su estilo como por su capacidad técnica pueden ubicarse entre los mejores especialistas para la música del genio de Salzburgo. Ambos tríos son poco difundidos y de ese modo su aparición en

RICHARD STRAUSS: Escenas de *Arabella*, ópera en tres actos, libro de Hugo Von-Hofmannsthal. Por Elisabeth Schwarzkopf; Josef Metternich; Nicolai Gedda; Anny Felbelmayer; Walter Berry; Harald Pröglhöf; Murray Dickie; Theodor Schlott y Orquesta Philharmonia de Londres; director: Lovro von Matacic.

Al escuchar esta selección de fragmentos de "Arabella" uno se pregunta por qué esta ópera no logró imponerse del mismo modo que las demás de Strauss. La comparación que se ha hecho de esta partitura con "El caballero de la rosa" no es justificada, pues un vals en una y otra no bastan para constituir una similitud. A Hofmannsthal —el más genial libretista que la ópera jamás tuvo— le placían ciertos "travesti", ciertas situaciones emocionales, y los repitió a lo largo de muchos otros libretos. La rica inspiración de Strauss fluye con generosidad, la caracterización musical de los personajes y de las situaciones de esta comedia burguesa de la Viena de 1860 es de notable precisión. Es pues una obra maestra.

Esta grabación sirve un poco de "impulso descubridor" para esta hermosa partitura. Es una lástima que no se haya efectuado una grabación completa y que la empresa se haya limitado a ofrecer una serie de seis fragmentos, faltan-

do, ante todo del último acto, una serie de detalles musicalmente sobresalientes (así el preludio sinfónico al tercer acto). La grabación es muy buena, la interpretación, dirigida con un alto conocimiento del estilo straussiano y con un dinamismo teatral muy acertado por Lovro von Matacic, es excelente. Fuera de los tres nombres (Schwarzkopf, Gedda, Metternich) consignados en la tapa, se destacan la Felbelmayer, Berry, Schlott y Dickie. Si reza bien el reparto anotado en la contratapa, Dickie (Elemer) tiene más intervención vocal que Gedda. Elisabeth Schwarzkopf logra una de sus tan "humanizadas" interpretaciones, plena de "esprit" y emoción y está vocalmente muy en forma. Metternich no es un barítono brillante, pero sí un buen intérprete. A todos aquellos que en nuestro medio se sientan atraídos por el inmarcitable lenguaje musical de R. Strauss es sinceramente recomendable esta grabación. (Angel LPC 11815, un disco LP de 30 cms.)

el mercado local discográfico adquiere notoria importancia. Son interpretaciones magníficas de dos maravillosas obras cumbres las que no deberían faltar en ninguna discoteca. La grabación es fidedigna y la equilibración de los planos sonoros —tan importantes, ante todo, en la música de cámara— ha sido acertadamente captada. (Les Discophiles Français DFA 556, un disco LP de 30 cms.)

GUSTAV MAHLER: *Canciones de un caminante* (para barítono y orquesta), y JOHANNES BRAHMS: *Siete canciones del opus 32* (para canto y piano). Por Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), con la orquesta Philharmonia de Londres, dirigida por Wilhelm Furtwängler, y la pianista Hertha Klust.

Es un disco que ha de ser saludado con regocijo. Las cuatro canciones de Mahler son creaciones geniales que merecen tener mayor difusión que la que poseen y otro tanto sucede con las canciones del opus 32 de Brahms (que suman nueve en total, de las cuales Fischer-Dieskau grabó siete). Entre éstas, son de concentrada intimidad, de expresión trágica las cinco con texto de Platen, pero del op.32 tan sólo llegaron a tener difusión dos: "Juré no ir más a verte" y "Cuán hermosa eres, reina mía", con texto de Daumer. Por supuesto la conjunción de Fischer-Dieskau con Furtwängler en las cuatro canciones con orquesta de Mahler es un hecho memorable, pues la interpretación llega a un grado máximo de perfección, ante

todo en el plano orquestal y en la justísima aplicación de "tempi" y recursos dinámicos de los que esta partitura es tan rica. Furtwängler confiere un singular color y una múltiple gama de matices a su orquesta, fusionándola estrechamente con la voz solista. Fischer-Dieskau mantiene un idéntico nivel como intérprete en las canciones de Brahms, aunque en el aspecto vocal no todo está totalmente resuelto. Pero estos "lunares" son los menos, siendo admirable la pastosidad de esa voz tan bellamente timbrada y tan fluida y dúctil. La pianista acompañante es correcta. La grabación merece un elogio, aunque pierde un poco de nitidez hacia el centro del disco. (Angel LPC 11814, un disco LP de 30 cms.)

MODEST MUSSORGSKY: *Khovanstchina* (ópera en cinco actos). Por Nicolás Tzveyeh; Alexander Marinkovich; Drago Startz; Dushan Popovich; Miro Changelovich; Melanie Burganovich; Stephan Andrashevich; Sofiya Jankovich, Zhivoín Milosavlevich, Krsta Krstich, Vladímir Popovich, George Djurgevich, Zhivoín Lovanovich y Anita Mezetova, con el coro y la orquesta de la Ópera Nacional de Belgrado. Director: Kreshimir Bazanovich.

"Khovanstchina" no goza de la misma difusión que "Boris Godunoff" y constituye, no obstante, una partitura perfectamente comparable con ésta. Posiblemente haya contribuido a su menor difusión la ausencia de un gran papel protagónico, pues "Khovanstchina" es una ópera de "conjunto" en la que todos los papeles, inclusive los episódicos, pesan del mismo modo; la verdadera gravitación está confiada al coro. "Boris" constituye un gigantesco cuadro trágico de un alma atormentada, orlado musicalmente con los recursos potentísimos de la múltiple fantasía del más grande (y más atormentado) de los

compositores rusos. "Khovanstchina" en cambio representa una multicolor evocación del fanatismo religioso eslavo y conjuga uno de los aspectos más feroces del alma popular. Si bien también esta partitura tuvo que soportar una revisión del profesoral Rimsky-Korsakoff quien, según se asevera, no supo siempre respetar las audaces innovaciones de Mussorgsky, queda esta "Khovanstchina" como una demostración insuperable del genio musical máximo ruso y es de esperar que esta excelente grabación realizada en idioma ruso por la Ópera Nacional de Belgrado logre una mayor difusión y gane el merecido

número de adeptos con el que ya cuenta "Boris Godunoff".

Musicalmente nada hay que objetar en esta versión discográfica. Está realizada con toda precisión y con estilo fidelísimo. Tanto los coros como la orquesta se conducen con alacurnia y el cuadro de solistas es muy homogéneo, sobresaliendo del general nivel elevado el excelente y sonorisimo bajo Miro Changalovich (Dositeo) y no menos la mezzo Melanie Bugarinovich (Martha),

ARTHUR HONEGGER: *Juana de Arco en la hoguera* (oratorio dramático). Por Marta Duggard; Raymond Gerome; Frédéric Anspach; Lia Lenssens; Margarita Thiernesse; Madeleine Joris; Anne-Marie Ferrière; George Genicot; René Pily y la Orquesta Nacional de Bélgica, la Coral "Cecilia" de Amberes, y el coro de niños del Instituto de Notre-Dame de Cureghem. Director: Louis de Vocht.

Esta versión del célebre oratorio de Honegger y Claudel fué efectuada en Bruselas en el mes de enero de 1943. Sigue siendo una versión modelo, de excelente calidad, de una prestancia artística y una exactitud musical muy encomiables y difíciles de superar. Y eso que se trata de una obra de muy difícil realización por los tan complejos elementos en ella aunados, ya que constituye un multicolor tapiz musical, en el que interviene —manejado con un buen gusto sin par en nuestra época— un eclecticismo que reúne estilos y procedimientos técnicos de muy diversa procedencia. Significa en medio de la producción de Honegger un "credo" artístico y una superación de posiciones estilísticamente extremistas. Es, asimismo, una de las grandes confesiones espiri-

BÉLA BARTÓK: *Seis cuartetos para cuerdas*. Por el Cuarteto Vech (Sandor Vech, Sandor Zöldy, Georg Janzer, Paul Szabó).

A través de la existencia artística de Bartók se enfilan sus cuartetos de cuerdas. Son en su "opera omnia" el testi-

cantante expresivísima, de grandes cualidades dramáticas, a las que ella por momentos sacrifica la línea de canto uniforme de su magnífico colorido vocal. Es, pues, una versión altamente recomendable, efectuada con buen resultado técnico (aunque la reproducción local tiene algunos surcos "saltantes", en que la púa no logra apresar claramente los sonidos precisos) y no debería faltar en ninguna discoteca bien encaminada. (London LILC 17731/34; cuatro discos LP de 30 cms.)

tualistas de nuestra época y obtiene fuerza de símbolo para un tiempo tan confuso y difícil como el nuestro; la conjunción Honegger y Claudel —dos artistas libérrimos e íntegros— dejó con esta admirable creación un testimonio de singular gravitación.

La grabación en "long-play" de una antigua versión discográfica ha sido realizada con toda fidelidad y con encomiable perfección técnica. La interpretación es excelente, destacándose tanto los dos recitadores (Duggard, Gerome) como los cantantes y los coros, a los que se añade en igualdad de condiciones artísticas la orquesta. La conducción musical de Louis de Vocht revela una magnífica comunión con los factores técnicos, musicales y espirituales de esta obra. (Angel LPC 11807/08, dos discos LP de 30 cms.)

monio más directo y más completo de su credo estético y reflejan de manera directa su vivencia creativa, su inquietud

en cuanto a los procedimientos técnicos y revelan el complejo proceso de síntesis que finalmente culmina, en la madurez del maestro, con un estilo tan personal como equilibrado. Quien escucha estas creaciones magistrales y sabe acercarse a sus sonoridades múltiples, a sus timbres casi mágicos, está en presencia de una manifestación humana que, como pocas, ha contribuido a dar a nuestra época musical un significado específico y contornos totalmente propios. En ningún otro compositor de nuestro tiempo existe una tan perfecta lógica en el avance estético como en Bartók, el más honesto y también el más audazmente paciente entre los prohombres del arte sonoro actual. Sus seis cuartetos de ese modo adquieren fuerza de símbolo y de evidencia.

La grabación integral de estos cuartetos a cargo del conjunto Vech es una hazaña para la historia de la discografía. Ningún otro cuerpo de intérpretes está tan íntimamente ligado a la labor de Bartók como precisamente el que encabeza Sandor Vech. Y fué este conjunto el que tomó a su cargo la paciente y difícil tarea de acercar los más di-

ANTON BRUCKNER: *Quinteto para arcos en Fa mayor*. Por el cuarteto Koeckert (R. Koeckert, W. Buchner, O. Riedl, J. Merz) con G. Schmid (2ª viola).

Mayor difusión que la que logró merece tener la única obra de música de cámara que Bruckner escribió. Se trata, también en este caso, de una obra no fácilmente accesible, pero que trasunta una singular intimidad sonora, un lenguaje sumamente expresivo, al que es difícil substraerse. No ostenta ninguna de las peculiaridades de ampulosidad e insistencia que hacen que las sinfonías del maestro de San Florián sean aún discutidas y no logren impresionar al gran público fuera de las fronteras geográficas de la mentalidad germánica. El

versos públicos a la labor cuartetística de Bartók y así lo hicieron también en Buenos Aires. Lo que entonces tenía ribetes de acontecimiento único puede ser repetido ahora a diario por medio del disco. Son versiones modelo, ejemplares, estupendas, realizadas con un dominio pleno —técnico y estético— de todas las premisas que presuponia Bartók para la interpretación de sus obras. Y además vibra en ellas el siempre vivo "magyarismo" de Bartók, esa fuerza plena de la mentalidad húngara, insustituible y presente en cada modulación, en cada modalidad, en cada sonoridad específica, las que siempre en la obra de este compositor tanto quieren significar, ya que nadie auscultó más profundamente los secretos sonoros de su pueblo como él y supo hacer con esos secretos música más universal. Bienvenida pues esta grabación tan fidedigna, tan identificada de obras que —vistas en conjunto— forman un testimonio artístico insustituible. Que se trate, además, de una reproducción local efectuada con alto criterio técnico, hace aún más grato tal acontecimiento. (Angel LPC 11831/33, 3 discos LP de 30 cms.)

lenguaje del tardío romanticismo, con sus cavilaciones, su indecisión, su búsqueda de una expresividad cada vez más profunda, su constante cambio entre climas diversos y opuestos, posee en esta obra un bello exponente. Al mismo tiempo prevalece en el quinteto de Bruckner un extraordinario sentido del equilibrio formal, una lógica arquitectónica, de manera que puede considerarse como un exponente de estricto clasicismo estructural. La versión registrada por el cuarteto Koeckert con la colaboración especial del violista G. Schmid es

respetuosa, exacta en cuanto a la transmisión del texto musical prescripto. Sólo tengo la impresión que prefieren tiempos en exceso lentos (lo que es doblemente peligroso, por cuanto el lenguaje de Bruckner se siente evidentemente más cómodo en los movimientos moderados rehuyendo los pasajes de dinamismo veloz) y estiran de esa manera innecesariamente el lenguaje de por sí denso. Eso se hace patente en el scherzo

FRANZ SCHUBERT: *Cuarteto para arcos N° 6 en Re menor, op. posth. "La muerte y la niña"*. Por el cuarteto Koeckert (R. Koeckert, W. Buchner, O. Riedl, J. Merz).

Ninguno de los otros cuartetos de Schubert ha alcanzado una tan vasta difusión como esta admirable obra. La profundidad y la emoción que transmite en cada compás este cuarteto, su inconfundible carácter schubertiano —lo que equivale a señalarlo como una creación de singulares contornos— exigen una interpretación severamente equilibrada, realizada con una prudencia especial.

LUDWIG van BEETHOVEN: *Sonatas N° 28 en La mayor, op. 101, y N° 30 en mi mayor, op. 109*. Por Wilhelm Kempff (piano).

Entre los pianistas "beethovenianos" de nuestra época, Kempff es uno de los más discutidos. Discutido en pro y discutido en contra. Nadie pone en duda su alta capacitación técnica, ni su musicalidad a toda prueba, pero entre estos asertos y la aceptación total median factores de enfoque y de estilo. Kempff pertenece a la vieja tradición pianística alemana y ostenta aún un sonido más cincelado punzantemente que redondeado y ligado, que hoy place más para la ejecución pianística. Al hablar de ello siempre habrá que evocar la vieja oposición entre Schnabel o Backhaus con una serie de nada desestimables pianistas que, aún persisten en la "formulación" expresiva de tipo román-

y asimismo en el final. El fragmento mejor interpretado es el admirable "Adagio" (3er, movimiento), una de las páginas más bellas y nobles de todo el repertorio romántico. Es allí donde los intérpretes ponen de manifiesto una fusión sonora y un sentido interpretativo notables. La grabación ha sido muy bien realizada. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-30, un disco LP de 30 cms.)

La presente versión es en este concepto muy acertada, si bien no sobrepasa por una refinada sonoridad. Por sus características estilísticas y la expresividad puestos de manifiesto es una versión buena, fiel y correcta. La grabación guarda un acertado equilibrio sonoro. Es, pues, recomendable. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-56, un disco LP de 30 cms.)

tico. Kempff, sin compartir los defectos de estos últimos, tampoco se añade claramente a los aciertos de los primeros. Sus interpretaciones tienen un dejo de ansiedad nerviosísima, de factores motóricos que, en esencia, pertenecen a otra época interpretativa. Eso no disminuye la autenticidad de la voluntad artística de Kempff. Puede no estarse de acuerdo con "su" Beethoven, pero preciso es reconocer que su interpretación es genuina. La grabación presentada ahora en reproducción local es magnífica, salvo en los últimos surcos centrales en los que se producen unos susurros de púa. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-19, un disco LP de 30 cms.)

LUDWIG van BEETHOVEN: *Sinfonía N° 2 en Re mayor, op. 36*. Por la Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Fritz Lehmann.

Modelo de sobriedad, de fidelidad conceptual, de exactitud dinámica es esta interpretación de una de las menos tocadas entre las sinfonías de Beethoven. Lehmann, capitaneando la admirable Filarmónica berlinesa, logra una de esas versiones de alta escuela que significan un verdadero enriquecimiento del repertorio discográfico. Nada hay en esta versión que sea objetable, nada que

pueda chocar, y sí, dentro de la más férrea disciplina musical y el estilo más fiel, un alto vuelo, una expresividad tanto más genuina por ser producto directo de la literal exposición de la partitura. La reproducción local de esta grabación alemana es digna de elogio.

(Deutsche Grammophon-Gesellschaft 62-35, un disco LP de 25 cms.)

"EL FESTIVO BACH". Selección de fragmentos de diversas obras de Juan Sebastián Bach en interpretaciones de los directores Fritz Reiner, Robert Shaw, Leopold Stokowski, William Scheide y Serge Koussevitzky; la clavecinista Wanda Landowska; las orquestas RCA Victor y de Boston; el Conjunto Coral Robert Shaw, la "Agrupación Arias de Bach" y el Coral Colegiado.

Este disco quiere demostrar al oyente que Bach también supo sonreír y que sabía cantar. Para llegar a demostrar eso hace una abigarrada selección de las más diversificadas obras del "Cantor de Santo Tomás". El resultado es de lo más contradictorio, para no decir contraproducente. Además no creo que todo lo que está incluido es realmente y totalmente "festivo", ni "sonriente". Baste para afirmar mi duda el coral final de *La Pasión según San Juan*, el que contiene uno de los más auténticos mensajes religiosos —para no decir místicos— de Bach. Alternan fragmentos de varias suites, entre los que no faltan la "badinerie" de la segunda suite, ni el aria para la cuerda de sol de la tercera, ni la "rejouissance" de la cuarta; arias de cantatas, preludios de varias obras sacras y tres fragmentos del *Clave bien temperado*.

Constituye pues una especie de "Reader's Digest" de Bach y, como toda antología entrecortada y arbitraria, no llega a demostrar nada. Creo que en estos tiempos del "long-play", en los que la técnica de grabación tiene a su

disposición un medio tan estupendo de difusión musical, hubiera sido mucho más productivo y aleccionador presentar obras de Bach de ese contenido "festivo" (entre las que figuran tantas cantatas mundanas, tantas obras instrumentales, el librito de Ana Magdalena Bach, etc.) poco conocidas o no conocidas en bloque. No puedo prever si este "cocktail" puede tener o no éxito entre el público, ni si puede o no cumplir con una función de divulgación o de índole propagandística entre las personas menos adictas a los aspectos musicales que referimos como "territorio culto". Aunque —por otra parte— soy un convencido de que la más alta calidad y las más altas aspiraciones en el orden estético son siempre las de más perdurable resonancia.

En cuanto a la calidad de las interpretaciones que están incluidas en este disco, sobresalen desde ya las magníficas versiones de Wanda Landowska, como así las de fragmentos de las suites de Bach dirigidas por Fritz Reiner y la famosa versión (ya tan difundida en tiempos del 78 rpm) del preludio de

"Schafe können sicher weiden" efectuada por Stokowski. En cuanto a presentación, grabación, reproducción, el

disco pertenece a los mejores que escuché. (Victor LM 1877, un disco LP de 30 cms.)

E. CHAUSSON: *Poema op. 25*, para violín y orquesta; C. SAINT SAËNS: *Introducción y Rondó Caprichoso op. 28*, para violín y orquesta; H. BERLIOZ: *Fragmentos orquestales de "Romeo y Julieta"*. Por la Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Münch. Violín solista: David Oistrakh.

La faz A de este disco reúne dos célebres obras de la literatura violinística francesa del siglo pasado, admirablemente vertidas por el virtuoso soviético David Oistrakh. Es ante todo en el tan bello y expresivo *Poème* de Chausson —verdadero testimonio del refinado y concentrado romanticismo otoñal de Francia— que este excepcional intérprete pone de manifiesto sus más bellas cualidades de sensibilidad, su sonido aterciopelado, su justeza y musicalidad. Lo que no quita que haga de la encantadora y superficial página virtuosística de Saint-Saëns —obra típica de una época de transición y más brillante que profunda y original— una sucesión caleidoscópica de imágenes sonoras, un verdadero fuego artificial de chispeante dinamismo. Münch acompaña ambas obras con ductilidad admirable y logra una espléndida fusión entre el instrumento solista y la masa orquestal, sin relegar ésta, ni supeditar aquélla y guardando un estilo musical de primerísima línea.

Münch vierte luego, sin solista, la escena de la Fiesta en el palacio Capuleto y la Escena de amor de la "sinfonía dramática" de Héctor Berlioz acerca de "Romeo y Julieta" de Shakespeare. Entre los renacimientos musicales que tienen lugar en esta época uno de los más merecidos es el de Berlioz, músico al que todos siempre alabaron como el creador más decisivo del romanticismo "à outrance", pero del que pocos conocían más que las dos o tres partituras frecuentemente ejecutadas (la "Fantástica" y la "Damnation"). Para mí —lo debo confesar— la pre-

sente grabación de estos dos fragmentos de "Romeo y Julieta" fué una revelación. Y hace que desee fervientemente conocer una versión integral de esta amplia "symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral" op. 17, dedicada a Nicolò Paganini, y de la cual logró notoriedad por la fineza de su instrumentación el famoso "Scherzo de la reina Mab". No recuerdo haberla visto incluida en programas de conciertos. Ambas escenas tienen un inmenso calor, una notable emoción, una pureza de línea musical y una elaboración técnica tales que son acreedoras a figurar entre las grandes creaciones sonoras del siglo pasado. Lógicamente rinde Berlioz en ellas su homenaje al lirismo romántico y crea, al mismo tiempo, un denso clima dramático. Es música expresiva por antonomasia, quizás la única verdaderamente expresiva y verdaderamente música artística entre la que se escribió con el estandarte del programatismo en la mano. La multiplicidad timbrica de la instrumentación —modelo para todo su siglo—, la gran riqueza melódica, los coloridos de una armonía que comenzaba a emanciparse de las ataduras clásicas y, no por último, la estupenda lógica del discurso sonoro, convierten a estas páginas en modelos innegables para las virtudes del gran compositor.

La versión de Münch es proverbialmente excelente. Es ajustada, flexible, transparente, temperamental, emocional, rígida, intelectual — es todo eso, pues se cifié con admirable fidelidad a la partitura y a su mensaje. Mensaje y par-

titura son en este caso dos cosas indisolubles, pero que deben ser conjugadas con idéntica intensidad. Münch logra dar una gran fuerza musical a este lenguaje sonoro de inspiración y tendencia programática y ceñirse al programa literario de tal modo que cada detalle

cobra su exacta importancia. Estupenda la orquesta que le secunda y a la que sabe imprimir una ductilidad altamente provechosa. La grabación es sumamente nítida. Es un disco que puede causar un placer auditivo muy grande. (Victor LM 1988, un disco LP de 30 cms.)

JAN SIBELIUS: *Sinfonía Nº 2 en Re mayor, op. 43*. Por miembros de la Orquesta Sinfónica NBC. Director: Leopold Stokowski.

Los ampulosos planos sonoros aducidos por el gran compositor finés en la segunda sinfonía, encuentran un autorizado intérprete en Stokowski. Evidentemente es un mago de la dirección orquestal y si bien, a causa de sus famosos arreglos, su nombre ha estado a veces en un plano discutible, su enorme capacidad como intérprete, su ductilidad musical, su temperamento y su vigor se han impuesto siempre como elementos magníficamente positivos. Difícilmente podrá lograrse un más completo intérprete para este lenguaje denso, expresivísimo pero también abigarrado. El autor ha hallado en este caso el intermediario más conveniente.

Difícilmente podrá enunciarse esta sinfonía, creada hacia 1899, como una obra moderna. En su esencia y presencia esta composición pertenece íntegramente al gran cielo de lo romántico y se halla, estilísticamente, en un mismo plano que las grandes creaciones orquestales de Bruckner. Ello no quita de que sea música viva. La vigencia de un lenguaje no depende estrictamente de su conformación de estilo. Inclusive para el me-

nos adicto a la manera personal de Sibelius, este lenguaje puede significarle mucho. La sugerencia de su temática, el colorido de los medios orquestales aducidos, la fuerza de su expresividad accionan como impactos. Impactos sonoros y también impactos sentimentales. No todo es claro y dúctil en el lenguaje de Sibelius, pero el vigor que transmite, la grandiosidad que sugiere, forzosamente causan un efecto deslumbrante. Ante todo el segundo movimiento con su larga y noble cantilena y el incesante y dinámico "crescendo" del último, nada han perdido de su vigencia, de su vitalidad.

Este disco es otra bella muestra del cuidado que pone RCA Victor en la realización de sus grabaciones. He escuchado una infinidad de veces este disco y no he hallado ningún defecto de índole técnica, ningún "lunar" en la transmisión acústica. Los planos sonoros están magníficamente diferenciados y todo posee un clima muy real, inmediato en la audición. Por todo ello, puede recomendarse vivamente esta grabación. (Victor LM 1854, un disco LP de 30 cms.)

Poesía en Discos

UN recorrido de siglos tuvo que realizar esta forma de expresión del hombre, para tornar a sus primitivos medios. No otra cosa es la poesía que ahora se ofrece en discos. Su vuelta al origen, al nacimiento, a las fuentes mismas de la inspiración y el canto. Es el repetirse de la historia. El hombre encerrado en sus eternos recursos. Pero este reencuentro con las comunicaciones orales de pensamientos, sentimientos y estados de ánimo, en el disco, tiene más amplios alcances y no es aventurado decir que los tendrá mayores en el futuro, en relación con la poesía misma. Hasta ahora, en el libro, en el álbum, en la revista, en el periódico, la poesía se nos ofrecía en esqueletos tipográficos. De estos esqueletos había que arrancar su carne, carne que invisible en ellos, hacía presente cuando el que leía en voz alta interpretaba lo que allí yacía escrito. Naturalmente, el medio de expresión influye mucho, y poco a poco, la poesía, mejor dicho en este caso el verso, fué anquilosándose, hasta dar ese tipo de poema intelectualizado por excelencia, que pretenden que se debe leer con los ojos, con el aliento en sordina entre los labios. Porque hubo los que fueron más lejos, los que se ponían totalmente en contra del poema-dicho, del verso-sonando, de la poesía-música-verbal. Tratando de reaccionar contra la poesía-oratoria, cuyas incursiones piratas en el campo de las letras americanas han causado tanto daño, se negaba rotunda, definitivamente, a los poetas que escribían para decir y oírse decir, acusándolos a todos del mismo vicio: sacrificar la poesía al sononete. Pero afortunadamente, ya los campos se han despejado, y ahora nadie se llama a engaño. El verso ha vuelto por sus fueros sonoros, y ahora se nos ofrece en discos, con la ventaja de que

éstos son grabados por la voz del mismo poeta que los creó. No hay intermedio entre la forma verbal dicha, sentida por el autor del poema, y el que lo escucha o quiere escuchar. La poesía en discos ha devuelto a la forma poética su valor verbal, su esplendor creativo. La palabra lo creó todo y lo sigue creando, pero no la palabra escrita, muerta, absurda y ausente, sino la palabra viva, ya que la escritura no es la mejor forma de la palabra. Hay otras. Hay ésta. Ésta del hablar. Ésta del comunicar. Ésta del canto. La poesía se canta. Decirla es cantarla. Los versos, tan alineados, como soldaditos de plomo en la composición tipográfica, se movilizan igual que ejércitos de querubines o ángeles venturosos, y suben de la garganta al cielo de la boca y del cielo de la boca, por los labios, al cielo del cielo, al oído del aire, al oído de todos.

Allí está escrita, en el libro, y allí está hablada, en el disco. El poeta tiene ya los dos vehículos. El formal y el trascendente, y es en éste donde mejor podemos aquilatar sus reconditeces. Por muy dicha que sea, por muy suelta a los cuatro vientos, en la voz única o en el coro, siempre hay en el poema repliegues sonoros que necesitan la voz de su intérprete más cercano, o sea la voz de aquel que la arranca de su sueño, y es a ese mundo recóndito de pausas y subrayados, a donde nos lleva la poesía en discos, haciéndonos penetrar directamente el universo de nuestro autor preferido. Para mí seguirá siendo inolvidable la emoción que sentí al escuchar en una grabación, "Ana Livia", dicho por James Joyce. Sin comprender una palabra, sin entender inglés, aquello era simplemente música, escala para subir a un estado superior del ser. Y luego, qué mayor emoción que escuchar los discos

de poetas más nuestros, el inolvidable Andrés Eloy Blanco que ha muerto menos de lo que antes morían los poetas, porque nos dejó su voz, nos quedó el metal caliente de su idioma en la forma más alta de la expresión humana, la poesía, el canto. ¡Cuánta intimidad develada oyendo a un poeta decir sus "cosas"! Y develada al través de las transparencias sonoras de los encuentros de sílabas, del paso de diptongos, pronunciados así o asá, del arrastrar de vocales, de la firmeza metálica de las consonantes. ¡Agua se nos hace el oído!...

El verso ha vuelto a ser música, música hablada, plural encuentro de lo sonoro de la voz del hombre con sus sentimientos, sus pensamientos y sus estados anímicos, y este retorno de lo vivo al disco, de la poesía oral a la

poesía en sureo, influirá indudablemente en los poetas, pues, algo que tenían olvidado o solían olvidar, recordarán que la poesía fué en sus principios, la forma de llegar al pueblo, de los videntes, los maestros, los sacerdotes, los iluminados. Los discos de nuestros poetas se escucharán no sólo en los salones, sería lo menos importante, sino en los mitins y en las reuniones de masas, en las plazas y en las escuelas, en los talleres y en los mercados, y entonces sí, la poesía volverá a ser lo que fué, y lo que es, porque no ha dejado de ser, desde su nacimiento, fuente de vida, fuente de rebeldía, fuente de belleza, fuente de esperanza, y alimento del pueblo, que aunque no se crea, tiene hambre de ella.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

LETRAS ARGENTINAS

Boedo y Florida

EDITORIAL Decaulión ha reimpresso —con el título de *Colección Boedo y Florida*— una serie de libros aparecidos por primera vez, en Buenos Aires, durante la década que fué del 20 al 30: de Enrique González Tuñón, *Camas desde un peso*; de Roberto Mariani, *Cuentos de la oficina*; de Leónidas Barletta, *Royal Circo*; de Manuel Gálvez, *Historia de arrabal*; de Fernández Moreno, *Versos de Negrita*, y de Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata*.

La presentación general, de Rosa Troiani, recuerda el sentido de encrucijada literaria que hace treinta años tuvo en las letras argentinas el pleito entre Florida y Boedo: "cajetillas que descendían al suburbio en busca del taciturno compadrito, o iluminados que desde el suburbio amenazaban con el puño a su babilonia amada". Al cabo de los años, y

después de tantos acontecimientos internos y exteriores, después de tantas discordias sociales y revoluciones, de tantas guerras y promesas de paz, Rosa Troiani cree que en ese dilema se cifran los problemas perdurables de nuestra literatura, las instancias que han tironeado desigualmente a los escritores nacionales.

El valor de estos libros y la buena voluntad editorial exigen algunas aclaraciones complementarias. El desacuerdo entre Boedo y Florida, radicado esencialmente en el ámbito porteño, despertó —hace seis décadas— una justificación de actitudes humanas y de expresiones literarias, que supera los alcances de los interesados comentarios que, entonces y hoy, suscitan los escritores enrolados, o enrolables, en una u otra tendencia.

En 1943, presentando una antología

de poetas sociales, destacaba Alvaro Yunque, el más limpiamente consecuente de los hombres de Boedo: "¿Qué separaba a los jóvenes de estos bandos? Lo que ha separado siempre a todos los escritores: los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura. Aquellos eran 'revolucionarios'. Estos, 'vanguardistas'. Concluye así la definición del primer grupo: "En Boedo había anarquistas, marxistas o, simplemente, sonrosados liberales. El grupo era inquieto, desordenado, arisco, vehemente; pero carecían de orientación ideológica. De sus componentes, algunos cabrían hoy entre los "poetas comunistas", otros se mantienen alejados de toda militancia; pero ... visiblemente, ninguno ha desertado de la izquierda". (*Poetas sociales de la Argentina*. Buenos Aires, 1943, I, ps. 145-6). En 1949, reportajes a escritores de ambos grupos, aparecidos en el tercer número de *Nueva Gaceta*, volvían a caracterizar aquellos años heroicos de nuestro mundo literario. Las respuestas de Jorge Luis Borges y de Carlos Mastrorandi, floridistas, quitaban todo encono a los viejos desencuentros, mientras las declaraciones de los boedeístas, en particular de Elías Castelnuovo, resellaban antiguas diferencias.

Hacia 1920, nuestros poetas más celebrados —dejando de lado a Fernández Moreno, Martínez Estrada y Güiraldes— prolongaban sin sorpresas las suntuosas retóricas modernistas, enubriendo sentimentales (cuando no sentimentaloides) confesiones románticas. Un afán de rebuscado ennoblecimiento se había apoderado de casi todos los líricos, en mayoritario alejamiento de las realidades cercanas y de las posibilidades del tono argentino, cuando no en rebuscada composición de los paisajes y en almidonado engolamiento formal. Un crecido afán de incontaminación marca a casi todos los poetas de aquel momento, enclaustrados en el concepto de la poesía como soberbio rescate de la belleza, cerrado en los avatares desvaídos de

ciertos moldes. Por el contrario, el relato —la novela o el cuento— había desdeñado las tentaciones modernistas, repitiendo las posibilidades con que nuestra tradición interpretó el realismo y el naturalismo de fines del siglo pasado. Novelistas de menguada imaginación reducían las circunstancias narrativas y las posibilidades lugareñas del diálogo, repitiendo sin fuerza la intención de indagatoria nacional que había culminado en las creaciones de Payró. El tardío descubrimiento de los narradores rusos, conocidos a través de pésimas retraduccionés hispánicas, suscitó en algunos una falsa actitud psicológica, manifestada como retorcimiento sorprendente de las conciencias, muchas veces en el borde de lo absurdo; de esta manera se intentaban superar las limitaciones que impedían crear personajes auténticos, en la vida y en lo normal. En el teatro, por el contrario, la seguridad creadora de Samuel Eichelbaum, y de algún otro dramaturgo, había superado muchos de estos desacuerdos, sobre precisas concepciones escénicas y un seguro manejo de las formas nacionales del habla.

El sentido de renovación se afirmó antes en los poetas que en los prosistas. En 1926, Borges —el más lúcido teorizador del momento— destacaba las búsquedas de los muchachos alborotadores y sensatos (con la sensatez de las auténticas renovaciones literarias), que se reunían desde dos años antes en el periódico *Martín Fierro*: "Desde mil novecientos veintidós —la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco— todo esto (extranjerismo temático, rubenismo formal, importancia desmesurada de la rima) ha cambiado. La verdad poetizable ya no está sólo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquinilla y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera". En lo expresivo, señalaba: "Las dos alas de esta

poesía (ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos) son el verso suelto y la imagen. La rima es aleatoria" (*Índice de la nueva poesía*. Buenos Aires, 1926, p. 14).

Radicación sentimental en lo inmediato, descubrimiento de una Buenos Aires de barrios, que se iba borrando frente al crecimiento ilimitado de la ciudad, cosmopolita e indiferenciable, al no guardar en su perímetro los pocos rincones que testimonian las etapas de su pasado, por otra parte tan reciente. El descubrimiento de las ciudades que la poesía europea de posguerra había manifestado como exaltación, por momentos delirante, de lo confuso de sus paisajes y de la exasperada modulación de sus ritmos, se convirtió en Buenos Aires en descubrimiento simbólico de los rincones donde algunas cosas balbuceaban la autenticidad de un ayer inmediato, hecho cifra emotiva, por tanto mitología. Güiraldes y Borges se adelantaron en esta tarea de recuperación, prevista en algunas páginas de Carriego, y realizada en fervientes estrofas de Fernández Moreno. Esta relación con lo inmediato crecía desde el exclusivo compromiso de los poetas con su alma; sólo desde ella. Quizá de esta manera se reaccionaba contra la grandilocuencia prócer con que se expresaban, literariamente, los políticos. Estuvieron más cerca del mítico silencio de Yrigoyen que de la coruscante oratoria de los renovadores sociales, por lo general atados a la verbosidad de los metaforones.

La renovación de temas y de formas hirió gravemente a la poesía modernista, imponiendo una limpieza de las visiones y un recato, al mismo tiempo sincero y juguetón, de las palabras. Las posibilidades del relato quedaban un tanto al margen de la novedad expresiva, salvo la actitud con que Güiraldes escribiría *Xamaca* y sostendría, unos años más tarde, algunos aspectos de su elegíaco *Don Segundo Sombra*. El verismo seguía siendo la actitud mayoritaria,

complicada con el descubrimiento de los novelistas de la revolución rusa, que entusiasmaron a los escritores de izquierda. El grupo de Boedo buscaría en este sentido, sin alcanzar las últimas proyecciones a que los debieron impulsar sus ideas renovadoras de la sociedad.

Enrique González Tuñón llamó "escritores de Boedo" a un grupo de preocupados ideológicos, que repetían —a veces ingenuamente— las rehabilitaciones del proletariado, intentando la difusión portea de conceptos nuevos, en particular de teóricos del comunismo. Eran hombres de ideas antes que escritores, y por esto aprovecharon las modalidades expresivas que les salían al paso, desde ciertas herencias románticas hasta modalidades rusas, sin desprenderse nunca de las tónicas realistas. Enrique Méndez Calzada los bautizó con un mote que resumía su radicación de barrida portea y sus tentaciones rusófilas, "Boedowskia"; sin embargo, se movieron con mayor comodidad en el realismo, que en las dolorosas introspecciones de los rusos. Este realismo, puesto al servicio de ciertas justificaciones del pueblo, se expresó en temas de vidas humildes, justificando anhelos y aspiraciones, sobre la condena de las injusticias e indiferencias atribuidas a la mayoría burguesa. No se conformaron con describir los ambientes suburbanos y algunos de sus tipos, sino que quisieron insuflar en ese contorno un hábito de rebelión, que se manifestaba contra patrones y jefes, policías y niños bien.

Muchas de las expresiones socialistas (en el más amplio sentido, no en el de un grupo partidario) de los escritores de Boedo parecieron simplificaciones pueriles, ya entonces, como muchos de los poemas adscriptos a Florida no pasaron de juegos más o menos ingeniosos, cuando no banales, colmados en rebuscadas sorpresas locutivas. Sin embargo, cuando los escritores de ambos grupos se acercan a una entrañable conciliación

de literatura y vida, se prueba que las fronteras teóricas eran mucho más flexibles que lo que ellos mismos sospecharon. Para no salir de los volúmenes reimpressos por Deucealión, pueden confirmarlo los relatos de Enrique González Tuñón y de Roberto Mariani. Quedan de lado los intentos más altos, los últimos de Güiraldes y la madurez de Borges, escritores reunidos por *Martín Fierro*, y las novelas de Roberto Arlt, que se aproximó a las aspiraciones de Boedo.

González Tuñón fué un periodista ingenioso y audaz, con lenguaje rico en urentes alusiones, que a veces llegaban a la ultrajante insolencia. Atraído por las novedades del grupo de Florida, fué uno de los más cáusticos y constantes colaboradores de los *Epitafios* martinfierristas. Su atención por lo popular se revela en las glosas de *Tangos*, 1926, y en muchas páginas de sus otros libros, pero tiene su mejor expresión en *Camas desde un peso*. Con estos relatos González Tuñón se instala en el mundo subterráneo de Buenos Aires, donde se reúnen hombres y mujeres que rumian sin descanso su pasado, o que se niegan a las recuperaciones del presente y a las esperanzas futuras; quiere mostrarlos en su íntegra humanidad, con miseria y honradez, actos turbios y reacciones nobles, siempre con acentuado fatalismo de aceptaciones; no luchan para salir de ese marasmo, sino que se demoran en justificarse largamente, condenando a Dios antes que a la sociedad. González Tuñón no cree que los obreros sean las víctimas mayores de la sociedad, sino los intelectuales, por las apreturas del hambre física y por las muchas hambres espirituales que los acosan. Si la vida del obrero no es un paraíso, la del intelectual es un infierno. "Hablo como un intelectual pobre, como un escritor surgido de la masa del pueblo, que no todos los días tiene la suerte de comer un plato de sopa" —declara uno de los protagonistas de estas historias, pero en las páginas finales, el capítulo titulado

justamente *El alma arriesgada*, protesta frente al Dios que lo mueve entre anhelos y consecuentes despojos; el reproche se comienza a modular con esta frase: "El hombre es la pajarita de papel que entretiene el divino ocio de Dios". Todo dicho con lenguaje vivo e intenso; por momentos retórico, por la magnitud de los temas, dentro de la vocación de autenticidad expresiva que signó a los escritores de Florida.

Los cuentos de Mariani se centran en el oficinista, hombre tornillo en el triturante engranaje de la ciudad contemporánea. Sus protagonistas sufren en un ambiente determinado los avatares de la vida moderna, "complicada como una madeja con la que estuvo jugando un gato joven". La repetición mecánica de tareas, las injusticias de los jefes, la inconsciencia de los compañeros, las miserias familiares, la prolongación destructiva de una enfermedad, las precocidades doloridas de los hijos; todos estos elementos están presentados en contrapunto con la vida irreflexiva de quienes tienen dinero, de quienes aparecen rescatados de quebrantos y miserias, según el concepto del narrador. La protesta explícita, en páginas desahogadas por largos parlamentos oratorios, sostiene la demostración machacona de los asuntos, alrededor de implicadas tesis. *Cuentos de la oficina* han sido escritos para exponer problemas sociales, componiendo una forma de vida ciudadana, y sin hurgar en las complejas conciencias de las criaturas. Mariani, con todas sus insatisfacciones, se reconoce en una verdad compartible, que no aceptó con igual confianza González Tuñón. En cambio, ambos se acercan en la sinceridad, por pasajes feroz y rebuscada, con que se adentran en aspectos nacionales, creando una literatura sincera, despojada de andamiajes libresco y de pudores estilísticos.

La novela de Barletta, desde las vidas de los artistas del circo, eleva también una suprema confianza en la dignidad del hombre, una solución en el trabajo honrado, que se explica más seguramente

en otros de sus relatos. Historia de derrotas más que de ilusiones, pero también de destinos recuperables, según lo confirma el final, donde se elimina la tendencia folletinesca que pesa en muchos pasajes. Aspectos próximos a los de este mundo de ficción —el de los artistas anónimos— aparecen en varios poemas de Olivari, martinfierrista consecuente, pero se presentan en lo funambulesco, más caricaturas que realidades, aunque se expongan miserias y fracasos. En sus mejores versos, hasta en aquellos de más acentuada ternura —*Cuarteto de señoritas*, *Valses nobles y sentimentales*, *Nuestra vida en folletín*, *Tango y Antiguo almacén* "A la ciudad de Génova"— reaparece el balance irónico, ese tomarse el pelo a sí mismo y a sus criaturas, que rechazaban los poetas representativos de Boedo. Pueden compararse estas estrofas de Olivari con algunas de Yunque, o con las de Gustavo Riccio, en *Un poeta en la ciudad*.

Las preocupaciones políticas limitaron en los escritores de Boedo las novedades literarias, cumpliéndose en ellos una paradoja que se ha reiterado en muchos momentos de la literatura. Mientras unos escritores son revolucionarios políticos y conservadores literarios, otros aparecen como renovadores literarios y despreocupados políticos, o conservadores. Juego en que los diversos elementos aparecen como ingredientes de valor diverso. De esta manera, los de Boedo, en particular los poetas, aparecían como pasatistas para el concepto del grupo de Florida. Sin embargo, y salvo algunos representantes de exagerada ortodoxia, los límites entre ambos grupos nunca fueron estrictos. Muchos de los iniciados en estas modalidades coincidieron en ciertas revistas y aparecieron reunidos por los nuevos editores; además, mientras ciertos bodeístas se pasaban a *Martín Fierro*, algunos de los martinfierristas concluyeron en la poesía social. Precisamente, Luis L. Franco y Raúl González Tuñón, dos de nuestros poetas sociales más representativos,

comenzaron con el grupo de Florida, mientras algunos de los bodeístas terminaron en quejumbres sentimentaloides, que nada tienen que ver con la poesía ni con las revoluciones sociales.

No se puede hablar de dos perímetros limitados, Boedo y Florida, sino como símbolos. Ni los escritores del primero se encerraron definitivamente en el barrio obrero del que es arteria esa calle, ni los renovadores de la poesía se conformaron con las cuadras céntricas de Florida, a poco desalojada por otras calles, sobre todo la renovada avenida Santa Fe. Lo que importa destacar hoy es el sentido renovador que animó a los mejores exponentes de ambos grupos, desde conceptos distintos del mundo y de la creación. Los poetas, destacando una voluntad de descubrimiento, e inclusive de asombro, ante el mundo próximo y un entrañado sentido de nuestro lenguaje; los prosistas, llamando con urgencia a la realidad.

Este movimiento de acciones y reacciones literarias se jugó entre 1920 y 1930 en Buenos Aires, acentuando el porteñismo mental de nuestra cultura. Inclusive las versiones de la provincia que entonces se expresaron responden a tal conciencia. Por estos motivos, quedan al margen de la colección los poemas de Fernández Moreno y las dos novelas de Gálvez, que se reúnen con el título de la primera.

Las nítidas y líricas estrofas de Fernández Moreno reintegran la poesía amorosa con esa actitud de complacencia que sostuvo sus definiciones humanas y literarias; *Algún día serás* y *Soneto de tus vísceras*, plenamente elogiado por Borges, dan la medida de la novedad honda de Fernández Moreno. En cuanto a Gálvez, sus novelas han manifestado una habilidad narrativa superior al acorde temático; Gálvez, escaso de imaginación y limitado en sus perspectivas sociales, se ha quedado casi siempre al margen de los asuntos, solicitado por estímulos literarios diversos. *Historia de arrabal* es una novela natu-

ralista, por pasajes fuertemente violenta, que no penetra en los personajes, mientras *Luna de miel*, la novela corta que la acompaña, es una desvaída narración que intenta ser psicológica. El prestigio de la primera historia se detiene en los procedimientos más que en la interpretación de una realidad nacional.

Algunos de estos temas están anotados en los prólogos y en las cartas que acompañan las recientes reediciones. Justos y comprensivos, como suyos, los que Luis Emilio Soto dedica a Barletta y Mariani; inteligente, el de Borges, comentando los poemas de Fernández Moreno; animado, el de César Tiempo, al libro de González Tuñón; bien intencionado y desvaído, el de González Carbalho, que trata de caracterizar la poesía de Olivari; innecesario, el del italiano Mario Puccini, en el volumen de Gálvez. Las distintas cartas, más de com-

promiso que de juicio —aunque las firmen Payró o Güiraldes— ejemplifican la no aconsejable manía publicitaria de los elogios epistolares, en particular cuando el remitente ha muerto en olor de gloria literaria.

Interesaría que esta colección reimprimiera algunos de los primeros, y hoy inencontrables, libros poemáticos de los martinfierristas, como la más valiosa, y no siempre bien conocida, obra de los de Boedo. Serían interesantes, también, antologías de las revistas literarias de hace treinta años, en particular de sus manifiestos y de sus polémicas; manifestación de un fervor que no han renovado nuestros escritores, cada vez más apegados a sus claustros, o a la erección de sus tumbitas sin sosiego.

JUAN CARLOS GHIANO

LETRAS ESPAÑOLAS

La Juventud Rompe el Bloqueo y La Fortuna de Don Pío

UN joven novelista español, Juan Goytisolo, ha hecho unas declaraciones que importa notar, al semanario francés "L'Express".

Goytisolo es un muchacho muy joven. Una de sus novelas, *Duelo en el Paraíso*, obtuvo el Premio de la revista "Índice", instituido, precisamente, con el propósito de combatir a los premios; un tratamiento homeopático que no dió ningún resultado... Goytisolo es un novelista hábil, con una madurez técnica que no está ausente en otros escritores jóvenes de la época. Esta novela y alguna otra del mismo autor van a ser traducidas al francés por la Casa Gallimard. Ya se ha publicado la primera de las narraciones de Goytisolo, en orden cronológico, titulada *Juegos de Manos*, y

la aparición de este libro era el motivo de la entrevista.

Lo que nos interesa a nosotros es esta salida de la novela española actual al extranjero. No sólo en el caso de Goytisolo. Le acompaña un nutrido pelotón de novelistas, con Cela, Delibes, Sánchez Ferlosio y Ana María Matute. Todos estos autores y tal vez otros aparecerán ante el público francés, con alguna o algunas de sus obras, dentro de poco.

Sin duda, juega mucho en este interés súbito por la nueva novelística española el reciente descubrimiento, hecho en el exterior, de que existe una juventud muy inquieta, y quizá con rasgos peculiares, en la España actual. Esto es muy cierto, desde luego, y

La Juventud Rompe el Bloqueo

Goytisolo, precisamente, constituye un buen testimonio de la nueva generación. La juventud española rompe el bloqueo de silencio que rodea a la vida intelectual de la España de hoy, cuyo sistema político, además de condicionar el trabajo literario en forma muy peculiar, lo priva de auditorio y de resonancia.

Pues bien: nos parece que el tono y el espíritu de esta novelística probablemente no producirá ninguna sorpresa en el lector de idioma francés, inglés o alemán. Todo se asemeja mucho en nuestro mundo, y las estructuras políticas formales modifican, menos de lo que pudiera creerse, el fondo de la vida real de los hombres (hablamos de Occidente) y las corrientes del pensamiento. Los jóvenes españoles se parecen a los jóvenes de cualquier parte. Pero su modo de expresarse tiene que ser, por fuerza, circunloquial, a menudo ambiguo, a causa de las limitaciones de la censura. Esto empalidece lo que, en otros medios más libres, es patente, franco, tal vez violento.

Lo que, sí, producirá un efecto de sorpresa ha de ser otro sector de esa misma juventud que apenas se expresa o permanece en una mudez reconcentrada. Si se dispone de un buen observatorio, en la España actual, se percibe un rumor profundo de inquietudes serias que no trascienden a la letra impresa y, a lo sumo, se manifiestan en cartas, en una rica correspondencia privada. Nunca se han escrito en España tantas cartas como ahora. Por carta se comunican ideas y sentimientos afines; por carta se ventilan polémicas y se sostienen debates contradictorios de un interés que sería difícil exagerar. También existe una "literatura "subterránea", no escrita para la publicación, al menos inmediata. Los vientos que llegan de esa vida intelectual recoleta son estremeedores y denuncian la existencia de hombres —muy a menudo jóvenes— que reflexionan y graban su pensamiento con una seriedad, una hondura y, con fre-

cuencia, un conocimiento severo de las cosas y de los textos, que causa sorpresa.

El propio Goytisolo dice que el futuro de la literatura española será espléndido. Compartimos esta idea. Pero no con referencia, probablemente, a los valores "públicos" que han podido manifestarse sino, más bien, si pensamos en el ejército silencioso que labora y piensa y se prepara, con la conciencia de que, un día, podrá expresarse. Cuando ese día llegue, no deberá extrañar que se produzca una brusca expansión cultural, un estallido muy brillante. Diríase que la energía intelectual también puede acumularse y concentrarse como cualquier otra forma de energía. El caso de Italia nos ilustra acerca de este fenómeno. La Italia del neorrealismo y del brusco nacimiento de post-guerra existía ya bajo el fascismo. Precisamente bajo el fascismo se coció ese astro que hubo de estallar, como una nova, cuando cesó la presión de un condicionamiento político opresor.

El escritor Eusebio García Luengo cuenta que asistió a una reunión, en casa del editor —y escritor también— Fernando Baeza, a fin de poner a punto un libro sobre Baroja.

Con este motivo, el sobrino de Don Pío, Julio Caro Baroja, conocido antropólogo, contó una significativa anécdota. Poco antes de morir el novelista, le dijo a su sobrino:

—Mira por ahí, en ese cajón. Debo de tener allí algo de dinero.

Efectivamente, abierto el cajón, Julio Caro lo encontró rebosante de billetes de banco, de diversos valores. Tardó mucho en contarlos y ordenarlos. Al final, el inventario arrojó una fuerte suma. Entonces se volvió a Don Pío para preguntarle:

—¿Cuánto cree usted, tío, que había en el cajón?

—Pues setenta mil pesetas o así ya habría.

Eran, en realidad, ochocientos cincuenta mil.

El episodio suscita interés teniendo en cuenta que Don Pío se pasó la vida quejándose de que no había ganado dinero. A cada momento estampaba en sus escritos palabras como éstas: "Mi vida ramplona y pobre..." "Mis libros no me han producido sino una miseria..." En realidad, la vida de Don Pío no fué ramplona ni pobre. Su casa de Vera del Bidasoa, donde pasó gran parte de sus días, era una bella residencia, bien abastecida de objetos de arte muy valiosos. El novelista viajaba todos los años por Europa y, a su muerte, ha dejado una fortuna muy apreciable.

No sería justo hablar de avaricia. Era algo extraño y diferente. En primer lugar, tal vez, las quejas de Baroja obedecían a un tic, a un automatismo de carácter, a un modo personal de ver las cosas. También, acaso, a un instintivo deseo de servirle a la envidia un plato substancioso (para la envidia, lo substancioso es la pobreza o la desgracia ajena) a fin de aplacarla y ponerla al servicio propio. No es preciso que esta estrategia fuese enteramente lúcida. Bien pudiera ser una reacción, por así decirlo, oscura, pero igualmente cierta en la consecución de sus fines.

LETRAS FRANCESAS

"Les Racines du Ciel", por Romain Gary ¹

AL fundar un premio anual para la novela, y la Academia encargada de otorgarlo, Edmond de Goncourt no sospechaba llegar a desempeñar un papel póstumo tan importante en los medios literarios franceses. Su idea intentaba únicamente descubrir las dotes excepcionales de algún escritor desconocido

Don Pío era más astuto de lo que él quería dar a entender a la gente y más tímido de lo que podría deducirse de sus expresiones.

Otro aspecto de la cuestión es una falta de aptitud para el cálculo comercial. Hay escritores con un sentido de los negocios que podrían envidiar los banqueros más hábiles. Don Pío tenía un precavido instinto para vivir, sin duda. Pero no sabía echar cuentas. Lo prueba esta otra anécdota: una empresa cinematográfica se interesó, hace algún tiempo, por una de sus novelas. Don Pío consultó con un amigo introducido en los ambientes cinematográficos:

—¿Cuánto crees tú que debo pedir por los derechos de adaptación?

—No sé. Es muy elástico. Pida usted lo que le parezca.

—A mí me parece que cuarenta mil pesetas ya estarían bien.

—¡Eso es una miseria! —protestó el amigo.

En definitiva, Don Pío recibió diez veces más por su novela. Estaba francamente asombrado:

—¡Qué barbaridad! —comentó—. Esa gente está loca.

ALVARO FERNÁNDEZ SUAREZ

y ayudarlo a desarrollar su talento, concediéndole un premio de cinco mil francos. Esta suma, hoy en día irrisoria, podía asegurar, en aquella época, dos largos años de existencia.

El magnífico florecimiento de la no-

¹ Ed. Gallimard, 1956, 443 págs. Premio Goncourt.

vela que Francia ha conocido entre las dos guerras ha permitido a los académicos Goncourt elegir certeramente, estableciendo así su reputación. Con la ayuda publicitaria, el libro escogido por ellos sobrepasa hoy en día (sea cual fuere su calidad) un tiraje de cien mil ejemplares. El ganador de esta lotería recibe, pues, una quincena de millones de francos como derechos de autor, y el editor ve entrar en sus cajas el doble de esta suma. Lejos estamos del legado Goncourt de cinco mil francos, y esto explica la agitación febril, la atmósfera de torneo deportivo que reina alrededor del premio.

El "Goncourt" se ha convertido así en una institución un poco curiosa, y cabe preguntarse si no corremos el peligro de que haga más mal que bien a la verdadera literatura. Pese a la honestidad del jurado, que debe escoger entre centenares de novelas, no puede evitarse que el azar, o circunstancias especiales, intervengan en el juego. Las novelas premiadas son, sin duda, a veces excelentes, notables otras, pero otros trabajos, que caen en el olvido después de su aparición, merecen igualmente los laureles.

Hecho aún más grave: el premio Goncourt elige generalmente al libro laureado entre cierta categoría de novelas, las llamadas comúnmente *balzacianas*. Seguros de llegar a un gran número de lectores, preocupados quizás en no desilusionarlos, los académicos Goncourt intentan rara vez imponer una obra nueva, ya sea por el contenido o por la expresión, uno de esos escritos que (logrados o no) son el reflejo de una aventura espiritual.

Parocen tener miedo de sorprender, de alarmar. Ni Jouhandeau, ni Beckett, ni Blanchot, ni Audiberti, por ejemplo, ganarían nunca el Goncourt. Se prefiere premiar una novela donde los numerosos personajes se ven envueltos en conflictos morales o políticos propios de nuestro tiempo, una novela en la que reencontramos (llevada naturalmente a un gra-

do más elevado de densidad literaria) la materia habitual de la prensa periódica.

Por eso el Goncourt (y la tentación que representa para los escritores jóvenes) corre peligro de hacer perpetuar un tipo de novela francesa que continuamente pierde en vigor y en necesidad verdadera. Querriamos que ese famoso jurado usara su prestigio para imponer formas nuevas, para alentar las nuevas voces de los novelistas del porvenir. Pero la composición misma de la Academia Goncourt, formada por escritores que poseen un amplio público popular, no permite esperar esto.

De todos modos, el Goncourt ha ayudado a la propagación de la obra de grandes escritores, como Malraux. Por otra parte, como asegura un gran tiraje, contribuye a que los editores publiquen numerosos manuscritos de jóvenes que esperan sacar el número premiado en esta lotería. Decidámonos, pues, y alegrémonos cuando el Goncourt aumenta los lectores de algunas obras excelentes, como *Los mandarines* de Simone de Beauvoir o el *Week-end en Zuydcoote* de Robert Merle.

El trofeo ha sido concedido este año a *Les Racines du ciel*, de Romain Gary. Se trata de un ejemplo tan perfecto del concepto Goncourt de la literatura, que se habría podido predecir la victoria con varias semanas de anticipación. Pero nuestras reservas frente a esta recompensa no deben impedirnos reconocer las profundas cualidades y la originalidad de *Les Racines du Ciel*.

Hace diez años el primer libro de Romain Gary, "Education Européenne" llamó bsatante la atención. En un lenguaje rudo y torpe, pero patético, con conmovedores acentos de generosidad y con un agudo sentido de la libertad humana, Gary narraba la vida de un grupo de resistentes polacos. En la nueva obra volvemos a encontrar los defectos y las virtudes que habíamos notado entonces, pero esta vez la ambi-

ción es más elevada y la mano del escritor es más firme.

Las *Racines del cielo* (Racines du ciel) son el deseo de justicia, de libertad, de amor que subsisten, "profundamente hundidas en el pecho de los hombres" y que, pese a ellos mismos, imponen a algunos hombres su conducta. Morel, el protagonista de la novela, es un hombre cualquiera, sin brillo ni rasgos especiales, que cierto día experimenta la pasión por la naturaleza... sobre todo por los elefantes. Durante la guerra Morel ha estado internado en un campo de concentración nazi. En su cautividad ha soñado con rebaños de elefantes en libertad en los desiertos africanos, y los animales se han convertido para sus camaradas y para él en un remedio para los sufrimientos, en una especie de comunión secreta en torno a un mito reconfortante. Como esas enormes masas de carne viva se agitan aún en alguna parte, la libertad no ha muerto del todo en el universo. Este mito elemental hace sonreír la primera vez que lo encontramos en la novela, pero Gary termina imponiendo esta imagen simbólica, poderosa y soberana de la libertad.

Morel pagará su "deuda a los elefantes" atacando a los cazadores que los diezman. Se expone a la burla primero, al odio después. Algunos hombres y una mujer, puros como él, se unirán a su cruzada. Otros procurarán aprovechar la ingenua campaña y convertirlo en instrumento de la liberación política del África negra. Pese a todos los tropiezos Morel no será jamás vencido del todo, y al final del libro lo veremos desaparecer en el desierto, prosiguiendo obstinadamente su misión.

Escrita a lo largo de unas quinientas páginas, esta historia de elefantes podría ser interminable. Gary ha sabido multi-

plicar hábilmente los episodios, variar los escenarios y las circunstancias y, sobre todo, introducir numerosos personajes cuyos destinos particulares, interfiriendo en la acción, son ejemplares. Así, esta prédica —conmovedora desde todo punto de vista— se convierte sucesivamente en relato de cacerías, historia de amor, documento sobre los traficantes de armamentos, etc.

La cualidad esencial de la obra es una especie de fe violenta y terca en la condición humana, que Gary no cesa de manifestar. No teme volver a repetir veinte veces los mismos símbolos, evocar las mismas imágenes con la obstinación de un inspirado, que no abandona al oyente hasta haberlo convencido.

A este libro un poco tosco, que desarrolla sus episodios con la misma rudeza maciza que los movimientos de los simbólicos elefantes, se le puede reprochar, sobre todo, cierta inseguridad en la composición. El tiempo y las escenas están voluntariamente entremezclados —como en algunos novelistas americanos— sistema que no parece muy conveniente para este relato sin misterios ni prolongaciones invisibles. El estilo es honrado, sin búsquedas ni invenciones particulares, pero sirve perfectamente a la finalidad del escritor, que sólo busca conmover y convencer.

Cargado de problemas de nuestra época, escrito con convicción y entusiasmo, un poco semejante a un río que desborda sus riberas, *Les Racines du Ciel* merece justamente los laureles ganados. Evidentemente no aportan mucha harina al molino del progreso literario, pero todos los premios del mundo no pueden hacer nacer cada año un genio nuevo.

FÉLIX GATTEGNO

LETRAS INGLESAS

LA versión primera del *Retrato del Artista en su Juventud*, de James Joyce, se llamaba *Stephen Hero* (hero es héroe pero también protagonista) y fué repudiada por su autor, aunque no destruída; por lo menos, no totalmente destruída. En una edición que se hizo hace algunos años y que se agotó rápidamente, se incluía la anécdota corriente sobre esta novela incompleta: que fué arojada al fuego por Joyce y rescatada poco después por su mujer, sin poder evitar que se quemaran una porción de páginas. En la edición inglesa, que Jonathan Cape ha publicado recientemente con un prólogo de Theodore Spencer, éste observa que el manuscrito no muestra señales de quemadura y que Joyce, en 1939, creía todavía que *Stephen Hero* se conservaba completo.

Los genios se permiten a veces la satisfacción de quemar sus producciones (en Europa es más fácil porque abundan las chimeneas; en un departamento de Buenos Aires o de Río de Janeiro resulta sobremanera fastidioso quemar un libro entero, como todo escritor y también algún lector habrá comprobado) para castigar al público que no sabe o no quiere apreciarlas. Pero Joyce no tenía en general esas preocupaciones; eliminó el *Stephen Hero*, o para ser más exacto lo escribió de nuevo, porque era demasiado directo y autobiográfico, y porque en ese estado no podía servirle de prólogo al *Ulysses*. James Joyce fué quizá el único literato que solamente publicó obras maestras, y para obtener un texto suyo más a la altura de la imperfección humana hubo que rescatarlo de una chimenea o de donde haya sido arrumbado este joven Héroe.

Leyendo la primera versión del *Retra-*

"Stephen Hero de Joyce"

to, se sabe mejor como fué Joyce, antes de crearse la adolescencia intelectualmente heroica necesaria para el Héroe de la literatura, que aprovechando el silencio, el exilio y la astucia que él mismo se imponía, escribiría la Vigilia de la gente occidental y a continuación su Sueño.

Cuando uno ya no es joven se siente a veces abrumado por la impresión de que todos los jóvenes son estúpidos, por la certeza casi de que su ignorancia y su petulancia no merecen ternura sino desdén; semilla ordinaria de la futura planta contrahecha, ya los quemó la helada. Naturalmente, ésta es una falsa impresión causada por la tendencia a comparar la lectura con el trato diario; mediante los libros conversamos con las inteligencias más poderosas de la historia, mediante el trato cotidiano conversamos con unas cuantas personas que el azar nos ha deparado en torno. Pero no todos son así, como este libro y otras biografías similares lo atestiguan, y siempre habrá en el mundo algún joven capaz de tomar, alegre e impulsivamente, el camino de la sagacidad.

Por otra parte, la genética y el cálculo demuestran que la probabilidad de un descenso repentino en el nivel intelectual de la raza humana es del orden de uno en un millón por un millón por un millón, a menos que intervengan en ese sentido las mutaciones provocadas en los genes correspondientes por las radiaciones nucleares, lo que podría ocurrir si se generaliza el uso, por razones triviales, de los explosivos basados en la fisión de los metales.

J. R. WILCOCK

Las crónicas de la época cuentan que al representarse la primera obra teatral de D'Annunzio (*Sogno d'un mattino di primavera*, 1898, Roma, intérprete Eleonora Duse), la gente reaccionó de muy diversas y animadas maneras, no faltando silbidos y denuos. Este hecho de por sí ya dice que D'Annunzio entraba en el teatro con algo nuevo o insólito. Sin embargo, se trataba de lo mismo que D'Annunzio había expresado ya en poesía y en novela y que en estos planos ya era universalmente aceptado. Es que el público de las plateas tenía el oído hecho al teatro postromántico y naturalista francés, a Giacosa, a Rovetta, y estaba acostumbrado a una visión real y fotográfica, burguesa y antilírica de la vida. Y D'Annunzio traía espíritu antiburgués, heroico, lírico, una personalidad prepotente, un "yo" imperativo y anheloso de colocarse siempre en primer plano. A *Sogno d'un mattino di primavera* siguió, después de un año, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, en un acto, como el primero; ambos "sueños" fueron definidos por el autor como "poemas trágicos". "Por desgracia — escribe Silvio D'Amico — no eran poemas, sino mera literatura... Palabras, palabras, palabras en que se diluían personajes, sucesos, situaciones en una evanescente ambigüedad; decadente complacencia en un preciosismo arqueológico y humanista; uso y abuso de repeticiones y ritmos; acción escasa o nula, reemplazada por largos y sonoros relatos y descripciones; ninguna vivacidad en el desarrollo, ningún atractivo o interés en la trama". "No es de asombrar — agrega el prestigioso historiador del teatro — que, junto a la obvia decepción de los burgueses, se elevara la alarma de los intelectuales que, ante la aparición de semejante verbo, recordaban con horror

D'Annunzio y el Teatro

lo que había ocurrido entre los siglos xv y xvi, cuando los literatos habían sofocado el incipiente drama italiano en un diluvio de palabras hermosas". Digamos, por nuestra parte, que si los dos "sueños" de D'Annunzio no eran poemas, tampoco eran teatro; y agreguemos que eso de descontentar por igual, aunque por diferentes motivos, así a los comunes mortales que creen en la usual y convencional realidad como a los intelectuales puros, es cosa que a D'Annunzio le ha ocurrido casi siempre. Para los primeros resultaba amanerado, y para los segundos tenía más instinto y sentidos que inteligencia y espíritu. Sin embargo, había de ser él, y no otro, quien mejor interpretara íntimamente su época y predicara a vaticinara el curso de la historia de su país hasta buena parte de la primera mitad de nuestro siglo; y de él, como vertientes naturales y contrarias, habían de originarse actitudes espirituales y tendencias literarias. Pero esto es cuestión que deberíamos ver más despacio.

El ensayista Adriano Tilgher, a quien se debe, en los años inmediatamente posteriores a la primera guerra, una lucha memorable por la renovación del teatro y la formulación de una actitud filosófica idealista en la crítica teatral italiana — sus ideas, anotaremos de paso, alcanzaron particular repercusión polémica y difusión cuando las aplicó al teatro de Pirandello, en el que se esforzó por destacar sobre todo los valores filosóficos —, en su estudio *Il teatro italiano da Gabriele D'Annunzio a Luigi Pirandello*, acepta, con respecto al primero, la definición de otro crítico, según el cual D'Annunzio sería un *dilettante de sensaciones*; pero — precisa — siempre que se interprete la definición "en sentido dinámico y activista, eliminando de ella toda idea de pasividad y

de inercia espiritual". Y configura así la tragedia dannunziana: "...no le basta a D'Annunzio con crear personajes concupiscentes, lujuriosos, violentos; necesita, en el acto mismo de crearlos, alejarlos de sí y deleitarse contemplándolos; esto explica que la tragedia dannunziana carezca de progresión o desarrollo psicológico... D'Annunzio no puede menos que presentarnos a sus héroes cuando las fuerzas que obran en ellos y los urgen y arrebatan han llegado a su máxima tensión y ya no pueden aumentar ni dilatarse". Tales personajes, por un lado, no sufren efectiva influencia de los acontecimientos exteriores, lo cual "destruye de raíz toda posibilidad de trama"; y, por otro lado, no luchan contra "las fuerzas interiores puestas en movimiento por la religión o la moral: si lo ha habido, el momento de la lucha contra estas inhibiciones psicológicas ya está superado cuando la tragedia dannunziana comienza". Para algún otro crítico los personajes de D'Annunzio, antes que individuos, son figuras genéricamente simbólicas de pasiones elementales. Borgese observa que el héroe o superhombre de D'Annunzio no es más que la imagen de "su propia personalidad ampliada en la medida en que aspira a elevarse por sobre la mediocridad de los hombres y a dominarla". Silvio D'Amico escribe que la vida y el arte de D'Annunzio "están requeridos por dos polos: la voluptuosidad y el anhelo de heroísmo; y, entre ambas cosas, dominan la sangre y los estragos". El mismo D'Annunzio, por otra parte, había cantado a la Voluntad, a la Voluptuosidad, al Orgullo y al Instinto como a la "cuadrada imperial" que le transportaba; y dicho: "*Instinto, hermano del Hado, — Dios cierto en el templo carnal*"; y proclamado que "*sólo en la lucha está la felicidad*"; y que "*...el alma humana no vive — sino de su esfuerzo incesante — por esfigiarse en todas — las cosas como sello — imperial*"; por eso declara que "*la alegría más grande consiste en abatir todo límite*"; y, cohe-

rente con ello, considera que el sentido de la vida moderna reside en que "*el Destino quita de todos — los espacios sus límites, vencido — y rechazado para siempre — por la libertad de los héroes*".

Pero ante una personalidad tan poderosa y una obra tan poliédrica, es peligroso, como j tamente observa Francesco Flora, recurrir a una definición demasiado precisa: "afirmar que D'Annunzio sea un *dilettante de sensaciones*, o un bárbaro primitivo, o, por el contrario, un refinado alejandrino, o un lascivo, un visivo o un pánico, significa recoger en una fórmula más o menos cerrada la materia de su arte, y quedarse más acá del juicio crítico". Considerar la personalidad de D'Annunzio en su esencia y en su orgánica evolución a través del tiempo y de las diversas formas de su expresión adoptadas por su arte (poesía, novela, prosa lírica, teatro), sería cosa muy superior a los límites de este trabajo. Y más si se considera que no podríamos prescindir de su biografía, porque D'Annunzio también hizo de su vida, en cierto sentido, su propia obra. Dice el ya citado Flora: "El paganismo histórico de Carducci se convirtió en el paganismo sensual y presente de D'Annunzio", quien "...quiso hacer de su vida un poema, una representación pagana. Y, sin duda, sus vicisitudes han sido más variadas y arrojadas que las que, al igual que sus versos, dieron fama, a principio del siglo xix, a Byron". Aquí sólo debemos referirnos al teatro de D'Annunzio y a las relaciones de éste con su tiempo. Y, aún así, el asunto es complicado, pues no se le pueden descubrir afinidades y puntos de partida (aunque los tiene) que den fácilmente una fisonomía a su obra, porque todo lo que pasa a través de su imperiosa sensibilidad adquiere un tono demasiado suyo y, a la vez, resonancias que van más allá del ámbito cultural inmediato, para adquirir sentidos que ora parecen primitivos y bárbaros, ora todo lo contrario, decadentes y refinados, y concretarse en

actitudes que ora son de egocentrismo exclusivo, ora de comunión con la naturaleza o aun con su pueblo (él mismo, en el *Notturmo*, dice: "non sono più ebbro di me ma di tutta la mia stirpe"). Esta multiplicidad de expresiones crea aparentes contradicciones en su arte. Está, además, la cuestión del lenguaje, sobre la cual la opinión de Flora es ciertamente atendible: "el poeta empleó la palabra en dos modos de naturaleza opuesta: el uno inmediato, tendido a la acción toda sentido y efecto; el otro líricamente mediato, dirigido a aclarar la acción, ya hecha sólo memoria o deseo, en la transparencia del canto". Y, entre paréntesis, anota: "D'Annunzio casi ignoró la palabra en que se compone la substancia especulativa y lógica de las cosas". (Obsérvese cómo a aquellos dos modos de lenguaje corresponde el procedimiento teatral de D'Annunzio que, según Silvio D'Amico, consiste "en construir cada acto con una primera parte descriptiva o de ambiente, y una segunda mitad de acción más o menos precipitada"). Lo cierto, para volver al lenguaje, es que al rehuir la expresión especulativa y lógica, D'Annunzio obliga al lector a interpretarle como pueda o quiera. En poesía parte, adolescente aún, de Carducci; pero se independiza e individualiza (en aquel sentido ambiguo que hemos indicado de egocentrismo y comunión) aún antes de superar los años de la misma adolescencia; y, desde entonces, sólo se parece a sí mismo y, miméticamente, a su percepción del mundo. En narrativa parte del realismo verghiano, o del decadentismo europeo, o de un estetismo extremado, y también llega al momento en que parece aceptar la influencia de los novelistas rusos (como en *Il trionfo della Morte*); pero cada vez, en cuanto la vicisitud se pone en movimiento, va por el camino fatalmente suyo. En teatro tomó como punto de partida su propia poesía o su propia literatura; o la leyenda arcaica; o, sin más, la tragedia griega: Esquilo y Sófocles; y alguien afirma que llegó a su-

perarlos como esplendor de lenguaje y fuerza lírica, aunque queda muy por debajo de ellos como interés dramático, sentido trágico y desenvolvimiento psicológico; y podríamos decir, como por otra parte ya muchos han dicho, que el teatro de D'Annunzio casi nunca es realmente teatro, sino otra cosa, en el que predominan una extraordinaria riqueza lírica y una tendencia a la coreografía. (A este respecto, Tilgher hace una observación curiosa: dice que en su cada vez más marcada tendencia a la "escenografía, a la danza, a los coros musicales, a los cuadros plásticos", el teatro de D'Annunzio aspira a resolverse en cine; "no es mero azar —agrega— que D'Annunzio haya sido el primero de los grandes artistas contemporáneos en hacer cinematógrafo en gran estilo"). Por nuestra parte, una figura con la que D'Annunzio parece tener afinidad y parecido efectivo —salvando diferencias de raza y cultura, sólo la encontramos en otro campo, en el de la música: y es Ricardo Wagner. Afinidad imponderable, nacida de ciertas cualidades personales, mas que de arte.

La falta de desenvolvimiento de una acción en que intervengan fuerzas interiores y exteriores en conflicto progresivo es, obviamente, la causa de la estaticidad que muchos reprochan a la tragedia dannunziana; y, bien mirada, esta estaticidad (exceptuemos "La Figlia di Iorio") constituye la primera prueba de que el teatro de D'Annunzio no es, según ya decíamos, teatro propiamente dicho, sino otra cosa. Y es en vano que el autor se esfuerce por resolver esa estaticidad mediante espectáculo coreográfico y, sobre todo, palabras y palabras, por más maravillosas y elocuentes que sean. Volvamos otra vez a Francesco Flora: "Su más profundo ánimo —dice— tendía esencialmente a la palabra. ¿Es que las cosas y las acciones se le aparecían tal vez como imágenes exteriores e inferiores de la palabra humana? Sí; pero la palabra fue para él el sentido mismo

de la música; y no de la música suprema, que sobrepasa a la palabra, sino de la que, por el contrario, ni siquiera tiende a valer como verbo..."; D'Annunzio "no entiende el verbo que forma el universo como idea, sino el verbo como pura sensación. Su necesidad de expresar, de significar, en que consisten su verdadera fe y humanidad, las más de las veces es una manera de ebriedad física"... "La suya es una confesión fónica de la pura vitalidad". Esa "confesión fónica" es la "música" de D'Annunzio, que "con frecuencia no pasa de ser mero hecho lingüístico". Y, en el curso de su análisis, Flora observa: "Pero también con frecuencia su música, como pura sensación, parece temer el silencio: entonces su insistencia fónica que envuelve el período en una continuidad de bordón, aun cuando la palabra resulta exacta o verista, sugiere no sé qué zumbido perpetuo y oscuro". Pues D'Annunzio parece querer salvar esa especie de silencio del drama que es la estaticidad, precisamente con semejante zumbido.

La razón de que el teatro de D'Annunzio no sea, en línea general, verdadero teatro, como su novela no es verdadera novela, sino otra cosa, consiste, muy sencillamente, en que D'Annunzio adoptó esas formas, con su proverbial espíritu dominador, pero con equalidades y aptitudes para otras formas de expresión, más directas y personales. Estas aptitudes suyas se cifran, indudablemente, en la lírica; por eso su verdadera grandeza está en la poesía y en la prosa de arte y confesión. Ya hemos subrayado cómo se ha advertido que la idea y el culto del superhombre es en D'Annunzio principalmente una proyección de sí mismo. Es que D'Annunzio parece haber nacido sólo para hablar de sí, para componer, en la acción y en la expresión, una autobiografía. Pero el "yo", que tan fácilmente se pierde por las ramas, a veces también encuentra sus raíces; y es entonces cuando se convierte felizmente en

un "nosotros". Este es el camino por el cual D'Annunzio llega al prodigio de *La Figlia di Iorio*, tragedia que sin duda puede colocarse entre las mejores de todos los tiempos, y en la cual se identifica con la naturaleza primigenia de su viejo pueblo de los Abruzzos. Por ese camino también llega a ser poeta civil y vate de su nación. Recordemos aquí que alguien dijo que el teatro de D'Annunzio llega a ser, en ciertos momentos, una forma de "coloquio con la multitud": la definición es vaga, pero resulta sumamente sugestiva.

El teatro de D'Annunzio consta de unas quince obras. Las primeras nacen entre 1897 y 1899: son los dos breves "sueños" a los que ya hemos aludido, de entonación lírica y naturaleza literaria; y *La città morta*, *La Gioconda* y *La Gloria*: pertenecen al cielo sensual, esteticista y superhombria, ya anticipado en las novelas. *La città morta* es la tragedia del incesto superado por medio del delito, en un ambiente arqueológico; *La Gioconda* es la tragedia de la mujer suscitadora del genio, y de éste que coloca el interés del arte por encima del sacrificio de los semejantes; y *La Gloria* es la tragedia del dictador y de la mujer ambigua, diabólicamente inspiradora y seductora; es también la tragedia del desprecio por la chusma o, lo que es más grave, por la gente común; y en ella podría decirse que D'Annunzio anticipa a Mussolini. Los héroes de estas tres tragedias son un gran arqueólogo, un gran poeta, un gran escultor, un gran demagogo (todos ellos, siempre, proyecciones personales del autor mismo) que, en nombre de la moral de la fuerza y la superioridad, creen poder modelar a los otros como material para su obra. Pero nadie ha explicado mejor que D'Annunzio mismo el espíritu que le inspiraba: en el primer canto de *Alcyone* (1903) hay referencias precisas acerca de ese período y de la evolución sucesiva hacia una mayor comunión con la naturaleza y la especie:

*Dèspota, andammo e combattemmo,
sempre
fedeli al tuo comandamento. Vedi
che l'armi e i polsi eran di buone
tempre.*

*Tu'l sai: per l'obbedire, o Trionfale,
sì lungamente fummo a oste, franchi
e duri; nè il cor disse mai "Che vale?"
disperato di vincere; nè stanchi
mai apparimmo, nè tristi o incerti...*

*Ma greve era l'umano lezzo ed era
vile talor come di mandre inertì;
e la turba faceva una Chimera
opaca e obesa che putiva forte
sì che stretta era all'afa la gorgiera.
Gli aspetti della Vita e della Morte
invano balenavan sul carname
folto, e gli enimi dell'oscura sorte.
Non era pane a quella bassa fame
la bellezza terribile; onde il tardo
bruto muggiava irato sul suo strame.
Pur, lieta meraviglia, se alcun dardo
tutt'oro gli giungea dritto insino
ai precordi, oh il suo fremito gagliardo!
E tu dicevi in noi: "Quel ch'è divino
si sveglerà nel faticoso mostro.
Battigli in fronte il novo suo destino".*

El mismo espíritu, el mismo propósito de "despertar lo que hay de divino en el fatigoso monstruo multitudinario arrojándole a la frente su nuevo destino", volverá, más adelante, a incitar a D'Annunzio, y ya no sólo en la literatura, sino también en la acción (guerra, anexión de Fiume, etc.). Por lo que se refiere al teatro, la afirmación de ese espíritu se tendrá sobre todo, en *La Nave*; pero, después de *La Gloria*, como ya se ha dejado entender, D'Annunzio hace una especie de pausa en que se recoge y comulga con la vida, con la tierra, con la naturaleza; pausa que enuncia y explica en el ya citado canto de *Alcyone* ("Deterso d'ogni umano lezzo in fonti — gelidi, ei chiederà per la sua festa — sol l'anello, degli ultimi orizzonti... — Scorse gli Eroi

sui prati d'asfodelo. — Or ode i Fauni ridere tra i mirti, — l'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo"); pausa que señala su plenitud y su más logrado equilibrio y en la que dió probablemente los frutos más maduros y duraderos de su genio: en poesía, *Le Laudi*, de que forma parte el *Alcyone*; en teatro, primero la *Francesca da Rimini*, luego *La Figlia di Iorio* y *La fiaccola sotto il moggio*. En la primera tragedia parte del Canto V del *Inferno* de Dante, y la pasión de Francesca y Paolo le da motivo para trazar un rutilante cuadro de la Edad Media violenta, tal como podía concebirla, antirrománticamente, D'Annunzio. La segunda participa del drama pastoral, de la representación sacra, de la leyenda popular y hasta de la reconstrucción folklórica: pero todo está fundido en una armonía de creación a la vez tan vigorosa y simple que hacen de esta tragedia un milagro de humanidad y arte. Hay aquí un D'Annunzio que ahonda en las raíces del alma popular, en un cuadro de vida campesina que perdura casi arcaicamente, y todo asume una configuración de mito y un ritmo y un sentido rituales, en una fusión sin fracturas de paganismo y cristianismo. Realmente, en *La Figlia di Iorio* el "yo" de D'Annunzio se amplía en un "nosotros". A *La fiaccola sotto il moggio*, también de ambiente abruceés, y sin duda la obra más realista de D'Annunzio, siguen, en 1906, *Più che l'amore*, en 1908 *La nave*, en 1909 *Fedra*; se tienen luego las tres obras que el autor, emigrado por desaventuras económicas a Francia, escribió directamente en francés: *Le martyre de Saint Sébastien* (1911), con música de Debussy; *La Pisanelle* (1912) y *Le Chèvrefeuille* (1914). Esta última, en italiano, se titula *Il Ferro*.

Silvio D'Amico, que por cierto no peca de dannunziano, dice que *La Figlia di Iorio* es "un drama de perfección clásica"; y considera que, en orden de valor, le sigue *La fiaccola sotto il moggio*; luego la *Francesca da Rimini*; en

cuanto a la *Fedra*, que adolece de aquella estaticidad que señalábamos, dice: "si no es un drama, ciertamente es una evocación estupenda; por la magnificencia del verso y, en suma, del estilo, es incomparable". Y he aquí su juicio de conjunto: D'Annunzio "fue el primero que bebió en fuentes esencialmente italianas; fue el primer dramaturgo italiano a quien el público y la crítica extranjeros, después de largos años de indiferencia hacia nuestro arte, miraron con curiosidad, con interés, con admiración". Para Francesco Flora hay en todos los dramas de D'Annunzio "momentos de viva belleza; pero, en conjunto, tienen algo de fatigoso y forzado": sólo la *Francesca* y *La Figlia di Iorio*, agrega, se elevan a la poesía pura, "como si fueran dos grandes odas de las *Laudi*". Por nuestra parte, creemos que al milagro de *La Figlia di Iorio* se ajustan felizmente las definiciones globales que Flora da del arte y de la humanidad de D'Annunzio: "El arte de D'Annunzio es esencialmente una maravillosa apariencia cuyo símbolo se desconoce, una alegoría lírica cuyos secretos ignora el poeta; pero cuyo ritmo, sin embargo, se percibe". Y: "conduciendo al extremo y forzando hasta el límite máximo la materia del arte dannunziano, que nace de lo que hay en nosotros de salvaje, vegetal, pedregoso, marino, hemos llegado a captar su mediación humana. Al pasar a la forma, la materia elemental se convierte en humanidad primigenia, con el estupor, la dicha, la melancolía que fueron los modos musicales de D'Annunzio".

Adriano Tilgher, que había comenzado aceptando la fórmula "dilettante de sensaciones", es llevado por su análisis a conclusiones que colocan la obra de D'Annunzio en un plano más propiamente intelectual. Observa, como característico de la tragedia dannunziana, el hecho de que el héroe acepta la muerte y se supera en ella; y dice: "El drama dannunziano germina de la necesidad

de superarse en la muerte, necesidad que el héroe acepta en el acto mismo de ceder a la fuerza natural que lo arrebatada y de coincidir con ella". De aquí que "su sensualismo se convierta en idealismo, en un idealismo activista" (el cual sin embargo sigue siendo, en sus raíces, sutilmente sensual). Y agrega: "Eso es lo que hace la profunda modernidad y, para Italia, la incomparable importancia histórica de la visión dannunziana". Según este crítico, D'Annunzio es el primer poeta, en Italia, que expresa la ética moderna, la religión laica de la Acción, que hace consistir "la virtud y la felicidad en el acto de vivir, y concibe la vida como eterno impulso de autosuperación, y hace de ella un eterno morir para renacer y revivir más plena e intensamente". Y lo que Tilgher agrega a esto, nos parece certeramente expresivo: "Haced que aquello por lo cual el individuo muere, y aquello en que renace y revive, sea la nación, y tendréis la religión de la Patria. En la religión de la patria el individualismo dannunziano se anula, pero el concepto de la vida como eterno morir para renacer más alto y más lejos se salva en su esencial ritmo dialéctico. Y como este ritmo dialéctico del morir para renacer en algo más alto es el mismo que hallamos en el fondo de la ética cristiana tal como la forjó San Pablo, D'Annunzio, como experto dilettante de sensaciones, puede coquetear con el Cristianismo sin por ello faltar a la ley profunda de su propia naturaleza".

¿Por qué sólo coquetear? La fusión pagano-cristiana a que llega D'Annunzio en sus mejores momentos — y volvemos a recordar *La Figlia di Iorio* — es substancial; tan substancial como se da en la vida corriente de ciertas regiones de Italia, o, mejor aún, como se dió en muchos artistas y humanistas del Renacimiento. Pero no es esto lo que queríamos señalar, sino lo otro: el modo en que Tilgher alude a la vía por la cual D'Annunzio llega, partien-

do de un "yo" que parecía demasiado exclusivo, a ser el poeta representativo de su país y a actualizar a éste, culturalmente, con respecto al gran movimiento moderno europeo. En teatro, su máxima expresión de vate, o poeta civil, nacional, la da en *La nave*, tragedia que glorifica los orígenes de Venecia

y se esfuerza por infundir a la Italia moderna afán de conquistas y expansión marítima. Ese afán se manifestó: pero sus resultados no fueron, como luego hemos podido ver, los soñados por D'Annunzio.

ATTILIO DABINI

ERASMO, por Johan Huizinga. Trad. Carlos Peralta. Editorial Emecé. Buenos Aires, 270 págs.

ERASMO DE ROTTERDAM ha sido considerado como la encarnación de los ideales del Humanismo, en lo que ellos suponen de allegamiento al mundo asumido en su totalidad. La vocación jocunda, la curiosidad, el gusto por el descubrimiento; el vuelco del alma sobre los viejos incunables encerrados en los armarios de vetustos monasterios; el respeto por unas verdades esenciales que proponen la indagación de otras no menos plenarias, labradas en la órbita teológica, científica, literaria y artística; la irrupción de un renovado concepto vital, y su incursión en la Historia cual un chorro de luz que habría de preparar el advenimiento de la era del hombre en sí y por sí; un limar de cadenas de cuanto significa servidumbre a lazos sociales y aun religiosos; una suerte de ambigüedad en la confrontación de las debilidades humanas y una renovada osadía para juzgar la Locura universal ante el tribunal de la Razón; una prescindencia en el plano de la acción de los valores anunciados por una ética sujeta más a lo inagotable-verbal que a lo férreo y basto; una sinceridad que se desplaza en los copiosos rellanos de una caracterología estética y que, por ello, contradice a la no contradicción; una debilidad física que prevalece sobre los arrostos de un alma indecisa; un planeo constante en los aires recoletos del gabinete; una proclividad por el diálogo fulgurante, disquisitivo, en el que transita no la llama que arrasa, sino la permanencia de una beatitud, de un logro extrapersonal, exento —casi— de humanidad; he aquí, en más o menos, la proyección temporal del espíritu de Erasmo.

Representante en grado superlativo de la *eruditio*, de lo que ésta promueve cual potencia dominante en un círculo limitativo —aunque en su época, por el imperio del latín, ello implicaba resonancias múltiples y fama imperecedera—, Erasmo edificó su vida en contacto certero con los libros y los centros de investigación más inquietos de su instante histórico.

Todavía recogen nuestras pupilas la visión de su cuarto de estudio en *Anderlecht*, donde Erasmo residió desde mayo a noviembre de 1521, con sus ventanas y vidrios romboidales, sus cuadros, el pesado arcón, la repisa con los pocos volúmenes encuadrados en pergamino, la silla de breve respaldo y espeso cojín, la pluma humanista. Y a un lado, como símbolo de la cordedad y vanidad de las cosas, el escueto reloj de arena, que perfila en su vidrio los colores de la mañana y el hálito suave que viene del jardín.

Allí, en una de las tantas moradas que frecuentó en su continuo peregrinaje de ciudadano del mundo, vemos simbolizados de la manera más hermosa y pulcra, los deseos de Erasmo: concentrar la dilatación de su vida en el inefable *otium* latino, ese reposo pleno de actividad opuesto al *nec-otium* del vivir diario, en el que se consumen esperanzas, se gastan ilusiones, se queman fantasías, se oxidan ensueños y se alimentan engendros de resentimiento. Ansias que cobijó Erasmo largamente, tal vez desde que, muy joven todavía, en Deventer, asistiera a las lecciones de Alejandro Hegio, amigo del célebre humanista frisio Rodolfo Agricola.

Es evidente que el hecho de haber

tomado los hábitos en Stein en 1488, no fué para Erasmo el remate de una vocación. En los siglos XVI y XVII ordenarse sacerdote no era, ciertamente, más que aceptar un *modus vivendi* cómodo, carrera que podía ofrecer —y ofrecía— los beneficios de una “situación” social que alejaba de la indignidad de la esclavitud glebaria, de los gremios humildísimos, de las tareas infamantes. Además, para Erasmo era penetrar con pie firme en aquello que más lo solicitaba: expresar merced a la palabra, su concepción del mundo. Contaba para ello con un temperamento que rehusaba la lucha, un sincero amor por las *bonae literae*, el hábil manejo de un idioma en el que descollar era adquirir título de sabio y una voluntad de trabajo a la que los sinsabores, persecuciones y enfermedades no pudo distraer de su meta. Al mismo tiempo, el *otium* no sólo lo eximía del contacto con gentes torpes e inciviles, sino que le permitía el goce de unas horas de las que podía nutrirse con gran provecho, tanto para ejercer su vocación como para dedicarse, en soledad o en compañía, al intercambio de reflexiones sobre aquellas materias que eran patrimonio del orbe clásico y a la crítica punzante de los sucesos magníficos, terribles, que sucedían alrededor suyo.

A la vez, le concedía el derecho de observar a los hombres con una objetividad que su cultura hacía más aguda y perceptible. Lo cual tiñe a la mayoría de sus escritos —excepto los de erudición pura, tales como sus *Comentarios de los Salmos*, sus *Anotaciones al Nuevo Testamento*, etc.— de un barniz de ironía y de un estilo cuajado de sutilezas, donde la burla y el humor suelen mezclarse con cierto sarcasmo cruel por lo fino y universal, que hiere justo en la llaga, en el vicio, en la estulticia humana. ¿Quién no conoce su permanente *Elogio de la Locura*? La sátira, una filosofía sana y dichosa, campean en este libro. En verdad, es el espíritu huma-

nístico el que brilla aquí. Y Erasmo, a través de su maestro Luciano, es el genial discípulo que manifiesta con melancolía “el sentimiento de la duplicidad de la vida” (Dilthey).

Pero, ¿es la vida sólo delectación, encierro de gabinete, interminables coloquios peripatéticos, exquisitez sensible? Claro que no. El cosmos de vivencias históricas que se agrupaba en el horizonte desde fines del siglo XV habría de estallar a comienzos del XVI. Una personalidad volcánica condensaría en ella la salud histórica de su tiempo y, gracias al arco voltaico de la religión, suscitaría en los ánimos de Occidente un viraje decisivo.

Erasmo tuvo la desgracia —o la felicidad— de ser contemporáneo de Lutero. Y por la dicha —o el daño— de vivir en su mismo ámbito, asumió en su persona las valencias que habrían de conducir al enfrentamiento con aquél. El preludio de la borrasca fué su sangrienta polémica con Ulrico von Hutten, quien acusó a Erasmo de debilidad y falencia, escarneciéndolo con el estridor que le confería el desengaño. Von Hutten había respetado y admirado a Erasmo. La tibieza de éste para pronunciarse en favor de la cruzada que estaba librando Lutero contra la Iglesia, provocó el distanciamiento, la diatriba. En su *Ex postulatio cum Erasmo*, von Hutten, antes de morir en Ufenau, baldona ante coetáneos y posteridad a Erasmo. Son cargos que juzgados desde un concepto heroico de la vida son irrecusables, imposibles de levantar. Frente a von Hutten, Erasmo aparece como reo por defecto, debilidad, cobardía. Tan grave fué la acusación que se vió obligado a defenderse —y no de la manera más caballeresca, por cierto, sino empleando los instrumentos de que le había provisto su *otium*— por medio de su irreverente y repudiable *Spongia adversus aspergines Hutteni*. Y dijimos que fué preludio, porque ya se avecinaba el trueno luterano, que había de en-

sofocerlo, y el rayo que haría arder muchas de sus ramas humanistas.

En realidad, la disputa teológica que conmovió a su tiempo es el resultado de dos caracteres divergentes: el uno, frío, temeroso, escurridizo, alejado de la pululación vital; el otro, violento, sanguineo, irracional, intuitivo, inmerso en la cultura por una simpatía hacia la materia manipulada y manejable. Igualmente, trátase aquí de dos versiones diferentes de la libertad, confluídas en ésta como tierra de nadie merced al empleo del afán religioso. El vendaval de gracia, culpa, el bien y el mal, la tentación y el pecado se arracimaba en Erasmo y Lutero, atraído por dos almas dispares e inencontrables. Así como para Erasmo, la voluntad del hombre es libre, la fe de Lutero impulsó a éste a los límites de un determinismo absoluto. El yo de Lutero es epicéntrico, el de Erasmo centrífugo. El uno nace para mandar y ser obedecido; el otro para oír y observar. El uno es de una magnificencia épica. Músculo que se consume y viborea plásticamente. El otro es la mirada acuosa que se derrama sobre los objetos a los que el crepúsculo reviste de una luz opalescente. El uno rompe los cristales de una ventana y extiende los brazos al cielo para desafiar a Dios a voz en cuello y maldecir al diablo como si fuera un jayán. Es el que lanza improperios contra el duque Jorge, a quien tilda de “apóstol del demonio”; es el que se alza contra el rey de Inglaterra, diciéndole que su libro es propio de los denuestos de una ramera furiosa; es el que en sus escritos acumula dieterios, palabras soeces junto con frases de una fuerza, de un esplendor cegadores. En cambio, Erasmo desaparece detrás de las frases. Cuando alguien bate palmas muy cerca de él, da media vuelta y se marcha. No resis-

te las voces. Incluso, él, que combate a Lutero en su *De libero arbitrio* (1524) se ve más adelante puesto “entre paréntesis” por la Iglesia, de la que íntimamente se mofa y cuyo oropel fustiga. No sólo eso. Su erudición aplicase, por encima de todo, a descubrir el secreto último de la divinidad. Para él, el vocablo justo es un encuentro, una revelación. Lo específico de Erasmo es que se revuelve contra aquello que desearía amar, y defiende aquello que en el fondo aborrece. Mientras Lutero es el prototipo del “compromiso”, Erasmo es el representante de su falta. Lutero es quien afirma: “Quien aplaste a Erasmo, ahogará a una chinche que todavía apstará menos muerta que viva”. A lo que responde Erasmo: “Donde domina el luteranismo, el estudio de la literatura se extingue”. Lo cual, evidentemente, es falso.

Huizinga expone en este examen de la figura de Erasmo las ponderaciones y renunciaciones que un alma sin duda grande manifestó a lo largo de una trabajosa existencia. Análisis fiel, traduce un pensamiento histórico adherido a la ponderación cultural de un determinado ciclo europeo. Y al mismo tiempo, con diaphanidad expositiva propone las instancias postreras a que puede llegar una conciencia cuando a ésta la acechan la flaqueza, el derrumbe. Implica, también, una severa lección para todo intelectualismo, para toda mente racionalista, que en mérito al diestro encauzamiento de las aguas culturales, se aparta de los hombres, en una soledad a la que sólo arriba la historia en su implacable busca. De consuno, trae consigo la enseñanza de que la paz y la libertad caben obtenerse por una dádiva más rotunda al orbe. Porque, ciertamente, el *neotium* cunde, mas no debe ser rechazado: hay que saber integrarse en él. Y esta es la lección que ignoró Erasmo.

LA PARED, por John Hersey. Trad. R. F. Mayo y M. R. Martini. Editorial Jacobo Muchnik. Buenos Aires, 1956 (2 volúmenes) 414 y 376 páginas.

HE aquí el veloz sofoco que, de súbito, nos asalta y, en el sudor nocturno, llega a paralizar nuestro corazón, sin entumecernos totalmente. Sabemos que ese treno vibrátil, ese desesperante ahogo habrá de repetirse, que nos cogerá por la garganta y nos volcará sobre la almohada sin poder resistirle. Todavía esperaremos el segundo asalto con las manos agarrotadas, hundidas en las sábanas, con los ojos desorbitados, las gotas del miedo cayéndonos de la frente al cuello, emergiendo con un crepitar de hormigas acorazadas en nuestro cuerpo, mientras los pies endurecen los dedos insignificantes, sintiendo pinchazos agudísimos. Y de pronto comenzarán a danzar ante nuestros ojos, metidos en la noche, los dardos violáceos de la sorpresa multicolor, unos relámpagos fulmíneos, incongruentes, que nos hacen suponer que hay otro mundo fuera de nosotros, que no somos nosotros quienes lo creamos, sino que, por el contrario, viene desde una distancia incommensurable, y así, cuando nos demoramos en esa contemplación, sentimos el golpe embrutecedor, la maza mutilándonos entre las cejas, y entonces rodamos en el bátrato insondable, asiéndonos de muros resbaladizos. Y a medida que caemos, exhalando un grito que crece inaguantable, padecemos la compañía de otros ayes inhumanos, un correr no de pasos, sino de pezuñas heladas y sudorosas, que nos siguen en implacable tumulto, y ya sabemos que no estamos solos en el sufrimiento, que hay otros seres que nos acompañan en el dolor y en el quebrantamiento de huesos, mientras allá arriba, en la boca del pozo, cruzan las viboras del espanto, la inaudita fustigación de los perseguidores, riéndose despiadadamente, pero con horror, de ese horror que ellos mismos concibieron, baxados en el desprecio, en la monstruosidad de una mística satánica, en el deci-

dido avance del odio más perfecto hasta ahora mecido por la Humanidad.

Y ninguno de quienes se desplazan en barahunda increíble por ese vértice de infamia y expiación piensa que el reino del hombre ha sido rematado, que el paraíso no será por siempre jamás recuperable, y que las alas de la Historia recogerán este acontecimiento como uno de los actos más inexpiables que el hombre ha elevado a la memoria vengativa y arrasadora del hermano.

Podría ser una pesadilla. E imaginamos que ya se tocan los bordes. Tendríamos que retroceder años, irrisorios denuedos sociales para llegar a despedazamiento más sistemático e impió de la realza del individuo. Este ya no es el corazón sosegado, fulgente y amante que conociéramos una aurora dichosa; ahora se ha convertido en Perseguidor y Perseguido, en Buscador y Buscado, en Destructor y Destruído, en Angel de Exterminio y en Animal Celeste cogido por los miembros más indignos de su cuerpo. Y ya ni siquiera tiene un Alma donde refugiarse, pues el Espíritu ha sido canelado. Sólo vive por la piel, por la Necesidad. Esta se ha transformado en férula del hombre. El hombre existe en tanto vive de lo Necesario. Vivir puede ser en ocasiones algo superfluo, cuando el anhelo es lo gris, lo dado y lentamente apaciguado por el Tiempo. Mas aquí el Tiempo se ha vuelto el principal demoledor del hombre, lo gris ha desaparecido, lo residual está ausente. El hombre es vida, eso. Y es una vida condenada, humillada, vencida a cada instante. Cada minuto que transcurre es un instante glorioso que le pertenece, un acto épico. Cuando se vive *incesantemente*, la tragedia se ha colado en nuestro pecho. Y decimos *incesantemente*, porque en este vocablo consúmese el fuego de toda gratitud. No se vive porque sí, se vive de algo

—la muerte de los demás—; se muere por algo — la vida que los demás nos imponen. Este continuo correr de la vida, esta caza perpetua por los rieles de la muerte, esta subordinación de lo miserable de la vida a la suma épica de la sangre encharcándose en la podredumbre de la trinchera más infecta, y que nos rebela el cuerpo —los ojos— cuando la vemos irse hacia un yermo desolado que no podemos abolir, porque está más allá de las alturas que nos impuso la vida, la maceración de una colectividad sufriente, pero en irreprimible gesto de protesta y en la que predomina el puño cerrado contra ese envaramiento que la atosiga en el tormento, y de donde puede nacer una verosímil salvación, es el remolino inspirador que se concentra en las conmovedoras páginas de *La Pared*.

John Hersey, que con *Una campana para Adano* ganara el Premio Pulitzer en 1944, nos entrega ahora con un estilo en el que todo ornamento retórico, todo lujo literario es exilado, en un lenguaje cuyas frases se prolongan en una especie de creciente salmodia a lo ancho de cerca de 800 páginas, sin otorgar la más exigua concesión a cuanto puede ser motivo lúdico, hasta desembocar en el majestuoso movimiento final en el que los sobrevivientes del ghetto de Varsovia, inexorablemente masacrados por los nazis, son liberados, uno de los testimonios más desgarrantes del postrer Gran Crimen contemporáneo cometido por el hombre del siglo xx.

Los nazis, hábiles en la omisión sistemática y more geométrico de vastos conjuntos humanos —recordemos a Guernica, Lidice, Coventry—, llevaron a la perfección el arrasamiento del individuo en su forma más minuciosa y científica en el ghetto de Varsovia. Tras la defensa breve y gigantesca de Polonia, los judíos fueron radicados en distintos puntos del territorio polaco, siendo el más importante de ellos el de la ciudad de Varsovia. Allí los nazis impusieron un

umbral de vida concentracionario, y tras esa pared que aparentemente sin motivo alguno obligaron a levantar a los propios habitantes, dejándoles tan sólo unas pocas aberturas que aquéllos vigilaban, llevó a cabo la concentración en masa de grandes multitudes, lo que desencadenó promiscuidad, mercado negro y una epidemia que las fué diezmando vertiginosamente, a lo que agregó poco después, para ultimarlas definitivamente, su traslado a las cámaras de gas. Ello, sin descuidar la "razzia" nocturna de los judíos, a quienes se mataba cual ilotas. Y esto, ya como un precioso y grotesco deporte. Sin embargo, cuando las disensiones internas han sido sobrevoladas y los delatores y tibios muertos, sobrevendrá la rebelión intrépida de los que quedan encerrados tras esa pared, en una lucha sin cuartel contra los alemanes. Y los obligarán a retroceder. Hasta que llegue el socorro final.

John Hersey ha escrito una crónica sacada del archivo Levinson, enterrado en diecisiete cofres en las calles Nowolipki Nº 68 y Swientojerska Nº 34 del ghetto de Varsovia. El resumen que publica el Compilador ofrece el material recogido por Levinson en las jornadas agónicas que fueron testigo de la inmolación de sus compatriotas y amigos. Todos son elementos extraídos de labios de los propios protagonistas, historias familiares e íntimas, actos de vergüenza dolorosa, vejámenes innumerales, la resistencia del hombre a ser destruído, el deseo animalesco de durar... La humanidad ya no de hombres reclusos y encadenados es la que retrata Hersey en *La Pared*, sino una Humanidad castigada, "concentracionaria", dividida en Vencedores y Vencidos, en Castigadores y Castigados. Ya no es una pugna entre nazis y judíos, entre una mística pagana y nefasta y una religión abstracta, eterna como el individuo, sino el dilema eviterno entre las potencias del bien y del mal. Es la Humanidad toda expuesta en sus lacras y

gestos más sublimes, en sus alegrías más puras —esa audición en que se escucha música de Mozart; la muerte a manos de Itzjok del bebé de Rutka— en las páginas de *La Pared*. Una Humanidad que a través de los siglos aún no ha aprendido a conquistar la paz y la felicidad, y que sólo parece resolverse en una controversia con el Maligno.

¿Cómo detallar uno a uno los aciertos de esta obra? ¿Cómo indicar en escorzo siquiera a cada uno de sus personajes? Aquéllos y éstos son numerosísimos. *La Pared* es un libro por el que desfila la gesta anónima de un Pueblo, lo simplemente humano. ¿Cómo especificar, pues, al Personaje? Todo se sintetiza en una sola línea, redúcese a un gesto, a una

CONOCIMIENTO DE LA NOCHE, por Carlos Mastronardi. Editorial Raigal. Buenos Aires, 1956. 48 páginas.

La obra del perfecto y equilibrado poeta que es Carlos Mastronardi es reducida pero sustancial. A los veinticinco años escribe *Tierra amanecida* (1926), al que le continúan *Tratado de la pena* (1930), *Conocimiento de la noche* (1937) y, tras un período de seguro silencio, la publicación de esa obra lúcida sobre ese otro espíritu de cristal de facetas frías que nos regalara *La Jeune Parque*, titulado *Valéry o la infinitud del método* (1954). A dos años de distancia, la reedición del volumen que le confirió notoriedad y empujado en un memorable poema: *Luz de provincia*.

Pertenece a un grupo generacional al grupo "Martín Fierro", que se oponía al lujo métrico de Darío y Lugones con el arma de la metáfora llevada a sus más elucidatorias consecuencias, bien pronto su sensibilidad habría de diferenciarlo de la mayoría de los integrantes "martinfierristas", abriéndose —como muy exactamente expresa Evangelina Bergadá (*La obra poética de Carlos Mastronardi*, La Pla-

ta, 1955)— "una ruta inédita entre las incitantes escuelas de avanzada que cautivan las codiciosas apetencias de la hueste juvenil".

Precisamente por ser Carlos Mastronardi uno de los poetas más notables de su generación y aquel que con mayor celo de la palabra ha cruzado un tiempo rebosante de peligros para la aventura poética; por ser de aquellos que con más respeto ha vigilado el lugar donde ejercen su vocación y mantenido con más dignidad el custodio de un reino estético riguroso, con una obstinación que no desdeñó una de sus más constantes admiraciones —Valéry—; en suma, por aunar en su espíritu la aguda percepción de una inteligencia alerta y la certidumbre de un mensaje casi inviolable, es que nos atrevemos a preguntar, tras un examen de lo que algunos corazones dichosamente alevos han llegado a calificar de "tradición poética argentina", osamos interrogar, repetimos: ¿Qué pasa con la poesía argentina?

Si, qué sucede con el tránsito estético de rítmico, color y metáfora que nos cir-

cunda para que, al término de tantos años de leer y escuchar poesía nacional, nos preguntemos: ¿Qué es poesía argentina?

No habremos de insistir en que la poesía es un estado de ánimo, una praxis lo más alejada de lo cotidiano. Nada de eso es verdad. Milton es algo más que un estado de ánimo; Dylan Thomas es cotidianidad de pureza cambiante; Apollinaire es algo más que voluntad poética; el verbo de Eluard no puede equipararse con el balbuceo de un niño. Es decir, sabemos cuál es la razón de ser de Milton, Dylan Thomas, Apollinaire, Eluard.

Precisemos: es imposible separar a Milton de los conceptos vertidos en su *Areopagítica*; desvincularlo de la política de Cromwell; de un conocimiento recto de los libros religiosos; ni, tampoco, del triunfo de Inglaterra sobre la Armada Invencible; ni de Drake, ni de Chaucer; ni aún, del rescate del Santo Sepulcro; ni, menos aún, de la invasión de los romanos; ni —por qué no añadir— del suplicio de Juana de Arco. Todo eso es Milton, todo eso y más aún configura *El Paraíso perdido*. Eso es poesía, eso es Inglaterra.

Igualmente, no podremos distraer a Dylan Thomas de su Gales nata; ni *Twenty-five poems* (1936) y *The Map of love* de sus lecturas y correspondencias con la Biblia, Joyce y Freud; menos siquiera, habremos de desunir su curiosa mitología individual de la vida específica y tenebrosa que el poeta soportó largamente; ni que *Deaths and Entrances* (1945) significan un alejamiento de su manera primitiva y de su relación con el grupo al que pertenecían Louis Macneice y Stephen Spender, y que su labor poética es una reacción "contra el individualismo y el aislamiento" que "habían mantenido los grandes poetas de la generación precedente, en especial W. B. Yeats y T. S. Eliot" (Derek Traversi); y, tal vez, si indagamos sutilmente el texto de su

Adventure in the skin trade (1952), hallaremos la relación vigente entre éste y sus dos visitas a Estados Unidos en 1950 y 1952 con las conferencias que allí promulgara. Y por encima de todo ello recogeremos la reminiscencia sonora del fondo galés y la consecuente unción religiosa de algunos de sus poemas (*Poem in October*, digamos). Y que en su poesía se cuele el desgaste de las dos guerras mundiales, 1914 y 1939. Pero detrás de esto hay algo más: un conocimiento de lo preexistente, de lo que le ha sido otorgado, de aquello que es su propiedad inalienable. Eso hace factible que la poesía de Dylan Thomas sea intransferible, original y verdadera. Y que rece para su patria, para algo que traspasa el horizonte de su Gales natal.

Cazas semejantes podríamos practicar con Apollinaire, Eluard y tantos otros. Avescinándonos a lo que nos toca más de cerca, cabría referirse a Whitman, a Neruda —despojando a éste de su carga de surrealismo—, pero, más que a ningún otro, a un poeta americano, que circula, olvidado y presente, en tanta poesía conocida: Lautréamont.

Los nombres anteriores —y son algo más que nombres: mencionaríamos otros, y siempre serían lo que son: símbolos— nos aproximan al nacimiento de lo que pensamos debe ser una poesía americana, y, por extensión, argentina.

Pretendemos decir, al nombrar a Lautréamont, que la poesía americana tiene que ser rompimiento, violencia, un hundirse en el abismo, en el desorden. Poesía que no sea esto, es decir, un instalarse previo en lo *irrecuperable*, no será poesía. Por tanto, no creemos que sea poesía argentina la que concibió Lugones, o, por más cerca, gran parte de la compuesta por E. Martínez Estrada. El acomodamiento a fórmulas, a técnicas trascontinentales, invalida, a nuestro parecer, esa poesía. Si a ello agregamos sentimientos que son idénticos en la mayoría de los hombres —amargura, júbilo, tristeza, vanidad, soberbia, dolor, so-

ledad, etc.— en cuanto a un grado que paradójicamente denominaríamos *absoluto*, la sinopsis será cabal. Distintamente, levantamos como paradigmas de poetas que hicieron de la poesía una trasposición sentimental de lo americano, un quebrantamiento de lo vacuamente tradicional, para construir una tradición nacional, a Hernández, Carriego, Almafuerte, Güiraldes —sobre todo, el de los *Poemas solitarios*—, Macedonio Fernández —su espléndido *Elena Bellamuerte*—, Molinari, Borges —de cuyas frustraciones poéticas cabría alquitarar fertilísimas enseñanzas—, E. Molina, Girri, Guibert... De ellos —con obras definitivas o en pleno crecimiento— cabría desaciertos o excelsitudes, mas en todos hay, además de una valentía poética excepcional, una captación de aspectos inéditos y valiosos de nuestra realidad. Han llegado a la poesía y se han instalado en la misma por una superación de lo formal, y aun aceptando un estilo —Hernández, Carriego—, no han dejado por eso de ser argentinos. Tómese, en cambio, algún perfecto poema de Enrique Banchs, inobjetable en cuanto a realización estética y formal y nada se encontrará en él que sea argentino. Es que Banchs ha aceptado la superestructura de lo estético sin practicar previamente el rigor del hundimiento y del extravío.

La poesía de Carlos Mastronardi cumple con los requisitos de esa formalidad. El tributo que rinde a Valéry —con quien se encuentra identificado poéticamente— en su *Luz de provincia*¹ es notable. Bastaría establecer un asedio de *Cementerio marino* y *Luz de provin-*

¹ El hecho de que nos detengamos en *Luz de Provincia*, no implica que soslayemos los altos méritos de otras poesías que se incluyen en *Conocimiento de la noche*, tales como *Las huellas del futuro*, *Los sabidos lugares*, *Romance de lejanías*, etc. Por otra parte, para el objeto de esta nota, nos ha parecido más relevante remitirnos al que ciñe más bellamente el empeño poético de C. Mastronardi.

cia para fijar hasta qué punto ambos rigores —el del francés y el del argentino— se equiparan y superponen. La diferencia que le otorga ventaja a uno es que resulta creado con mayor libertad, pues se apoya en un medio natural —aunque sea un pasaje en el tiempo, una trasposición metafísica—; depende de sí porque tiene un respaldo tradicional. Por el contrario, *Luz de provincia* es la sostenida descripción memoriosa de una tierra lejana y nativa, a la que se añora desde un cuarto urbano, anónimo. La única libertad que le incumbe es la del sentimiento inspirador, con la adición negativa de que ese sentimiento no es lo bastante fuerte para romper una forma clásica —la cuarteta alejandrina— y surgir bajo otra forma, otro tono. Podrá argüirse que el poema está logrado. No lo objetamos. Lo que derivamos es hasta qué extremo las cincuenta y siete estrofas que componen este poema no representan la inutilidad visible de una utilidad potencial secreta.

El don poético, el arte, la magia que posee Carlos Mastronardi se hallan en este poema trascendidos, ejemplarizados. Pocas veces hemos releído con placer más limpio y sereno poesía más decantada y desposeída de cuanto es residuo, superfluido. Pero una y otra vez, al paso que volvíamos sobre su lectura, el pensamiento de que ese ritmo, esas metáforas tan sólo desde lejos nos condecían, sin imponérsenos como un rescate de nuestra inseguridad sobre la tierra circundante, se elevaba ante nuestros ojos. Pensábamos que una poesía debe, para salvarse, identificarnos con ella, y que al identificarnos, la salvamos. Se trata, pues, de un acto de gracia, de una dádiva mutua.

El argentino —el americano— se conoce aislado y desprendido de todo, en una orfandad que no envidian los astros ni el caos pavoroso que lo envuelve. Ahora bien: ¿puede una poesía entregada únicamente al cerrado goce estético, a la formalidad de un recuerdo bien

ordenado, satisfacer nuestra sinrazón, nuestra impiedad? ¿Puede una poesía —por mejor dotado que se halle su creador—, sólo sensibilidad y método, dejarnos más que un gusto olvidable en nuestra boca? ¿Puede una poesía obediente e histórica imbricarse en lo que aún no ha crecido y busca y husmea en medio de los choques de la vida? ¿Puede una poesía razonante y ecuaníme persuadir a lo que aún no ha sido cumplido? ¿Puede una poesía cantar armoniosamente a nuestra naturaleza y a nuestros hombres,

MI FAUSTO, por Paul Valéry. Trad. Aurora Bernárdez. Editorial Losada. Buenos Aires, 1956. 204 págs.

FAUSTO representa la eterna aspiración humana de aventar los poderes del espíritu para, en una mudanza suprema, acercarse a lo divino. Pero antes de llegar a esta zona tiene que cruzar senderos increíbles, donde lo acechan la tentación, la duda, la caída. Fausto es la continua tensión que predomina en el ser y le impide, mientras ese estado sucede, el *asentimiento*. Fausto es un estado de la inteligencia que aspira a romper con el hierro de la negación para asumirse en un *sí* de celeste paz. Es, también, la insegura ambición del hombre mientras realiza su propia conquista hacia un conocimiento del cosmos, de los enigmas del universo. Y es la pesquisa de lo concreto a través de un llevarse a cabo radicalmente abstracto, en cuyo desequilibrio renace, de vez en vez, la claridad de lo parejo.

La leyenda de Fausto —o *Fust*— es antiquísima. Bajo diversas formas y variantes ha arribado hasta nosotros, en una multiplicidad que tolera una sola constante: el renacimiento de la audacia y de un permanente desafío de la criatura a las cosas que participan de un Orden al que ella desea advenir con la limitación de su caos.

En el terreno del arte, su asunción

cuando sabemos que estos hombres y esta naturaleza son primitivos y salvajes?

No. América, a pesar de tanta técnica, a pesar de tanta historia, aún no tiene su Técnica, aún no posee su Historia. Seguimos sobre un volcán. Y desde el volcán, contemplamos la sima.

América no quiere flores en su camino, porque este camino aún carece de memoria. Una poesía real y anunciadora sólo puede arrancar de unos pocos nombres. Y ésta es una aventura que merece ser vivida.

más lograda y ambiciosa es la de Goethe. Anteriormente, cual forma dramática, existen la de Marlowe, Müller, la añoranza de Lessing de redactar una obra "burguesa". Incluso, el mismo Goethe habría de emplear su larga vida en dar cima a una empresa tan encumbrada. Desde el *Urfaust* o *Fausto* primitivo que Schmidt descubriera en 1887; desde el antecedente del que conocemos, y resultado de su viaje por Italia, en 1790, titulado *Fausto: un fragmento*, hasta el *Fausto* total, que abarca el extenso período goetheano que va de 1786 al 22 de febrero de 1831, mucho camino y experiencias anduvo Goethe para dar cumplimiento —su insatisfacción respecto a lo logrado le picoteó en las orillas de la muerte— a su obra.

La duplicidad de la naturaleza de Fausto fue, sin duda, el motivo que dilató y maduró la factura de su realización estético-vital. Y si la Primera Parte concluía con un llamado que se disuelve en las espaldas de Mefistófeles y Fausto, en la Segunda Parte, Fausto ha respondido a esa solicitud para terminar anegándose en el círculo celeste. "Lo eterno femenino" clausura en el Chorus mysticus con su "poderoso aguijón" la vida de Fausto y se revela como

el vibrante hilo que unió y prolongó en su onda sugestiva el mundo sensible del héroe. Esto es lo que respecta al futuro goetheano. Pero, ¿no es, acaso, Goethe, el propio Fausto, oscilante entre lo irracional y lo metódico, entre la luz y la tiniebla, entre lo preciso y lo confuso, el que sintetiza más cumplidamente esa brega interminable del hombre superior para lograrse en cuerpo, inteligencia, fraternidad? Sí. El desdoblamiento de un alma en su reverso y la insistente busca para dar con la solución al interrogante de lo que esa alma reflejada al confluirse quizá logre, condiciona la suma filosófica, tan profunda en la superficialidad de algunos trazos, tan abismal en los elusivamente hondos del *Fausto* goetheano.

De esa aspiración del siglo XIX, mayor a medida que el tiempo nos consume, habremos de saltar a esta otra de mediados del XX, en la que otro espíritu raramente ambicioso, vestido con el ropaje de la lucidez, habría de volcar la inquietud, el asistematismo de su razón.

Como el mismo Valéry confiesa en su advertencia "Al lector de buena fe y de mala voluntad": "Cierta día de 1940 me sorprendí hablando a dos voces y me abandoné a escribir lo que venía. Esbocé, pues, muy vivamente y —lo confieso— sin plan, sin cuidado de acciones ni de dimensiones, estos actos de dos piezas muy diferentes, si es que son piezas". Es posible que, como Goethe, la comezón del tema haya demandado íntimamente más de una vez a Valéry. Pero lo que en aquél se resuelve en una planicie de autoperfeccionamiento y, al fin, de reunión, en Valéry, inteligencia muy siglo XX, se explica por una crisis espiritual. De una crisis que conocía todas las facetas del desencanto y cuya vida —seca y brillante— fué una intención de aprovecharlo, para ponerlo en evidencia, mas sin la vigilia de perfeccionarse en esa crisis, surgirá *Mi Fausto*. Su ya acechante busca del método de Leonardo de Vinci es una

crítica a todo caos, aunque —de ahí el símbolo perdurable de la lucidez valeryana en una edad en que la liberación instintiva reinaba (recuérdese su reconocimiento del surrealismo que, nacido de Dada, se convierte en uno de los mayores engarces poéticos contemporáneos y aproxímese a la fórmula clásica pero atenazada por garfios conceptuales "revolucionarios" de *La Jeune Parque*) — orientándose con destreza peregrina y audaz entre las nubes bajas de un neo-criticismo. Lo que distingue a *Lust*, *La señorita de Cristal* y su secuela *El Solitario o Las maldiciones del Universo*, como datos para una nueva concepción del fenómeno *Fausto*, de su diferenciación goetheana, es que en tanto en ésta la vida fluye cual un proceso "natural" y en donde el nexo metafísico se entreteteje con la misma trama argumental, en el esbozo valeryano, con la decisión de destierro espiritual que rige en su autor, la vida se halla enquistada en un mecanismo de engranajes duros que conducen a través de un sendero de esperanza —fallido porque ha brotado de una desconfianza en el poder del espíritu— al desengaño y al "no". El *Fausto* que aparece en estas dos piezas —no vaciló en llamarlas divertimientos, *jeux d'esprit*— es un individuo que — burla incluso de la reverencia formalista de *El Discípulo*, quien le dice, entre otras frases: "Para usted, según sus palabras, crear no sería más que jugar, como gran jugador desengañado de sus aptitudes, la partida de todas las noches a la misma hora, ¡en la misma mesa!...". Porque ya ha pasado por los errores, glorias y éxtasis que le brinda el conocimiento. El *Fausto* de Valéry es un *Fausto* histórico, que hace malabarismos con los valores del arte y de la ciencia desde el trampolín del sofisma. Lo metafísico es una superestructura ungida de ironías y sutilezas. Y los sofismas son apenas un disfraz, un rótulo que no pretende ocultar nada, aunque en aparien-

cia lo oculten. El *Fausto* de Valéry no es una entidad surgida naturalmente. Ha padecido una transformación, ha envejecido. Mientras el *Fausto* goetheano se rejuvenece filosóficamente en un júbilo reverencial, el de ahora mantiene diálogos de una relativa felicidad con su secretaria *Lust*, con *El Discípulo* y con el apedreado *Mefistófeles*. Este se encuentra rebajado de estatura. Apenas si retorna por sus fueros cuando enfrenta a *El Discípulo*, si bien en ello se advierte un recurso "operístico". Una de las pocas frases verdaderas —goetheana por su materia— es: "¡Cuidate del amor!" que profieren los labios de *Fausto* y que repite *Lust*, suerte de *Margarita* de sueños freudianos y represiones morbosas. En *El Solitario*, que complementa a *Lust*, y cuya presentación tendría su posible origen en el Acto Cuarto de la Parte Segunda del *Fausto*

germánico, las similitudes rematan en la negación de "Sólo sabes negar" que un ser celestial le formula cuando le interroga: "¿Sé alguna de esas palabras"? — las misteriosas, las inhallables de la caza mayor fáustica.

Mi Fausto de Valéry es un torso mutilado, espejeo ominoso de una frustración en la trayectoria del propio Valéry, símbolo de la autodestrucción del alma europea. Es un ideal muerto antes de nacer, fiel traducción de una historia que se agota en sí misma, repetible, no germinativa.

Ante las semiverdades enunciadas por Valéry en estos "apuntes", en este atisbo barroco de una figura surgida del fecundo seno europeo, pensamos que se cierra históricamente el reino de lo posible, mientras fulgura a lo lejos un sol asomante, Anunciamos, entonces, el advenimiento de un Nuevo Mundo.

INFANCIA ENTRE DOS ESQUINAS, por Alicia Ortíz. Ediciones La Reja, Buenos Aires. 220 páginas.

NOVELA? ¿Autobiografía? ¿Cómo delindar con justeza los límites de lo puramente imaginado de lo radicalmente vivido? El hecho de que la novela exija un proceso, un nudo, una intriga, un fin, en una palabra, argumento, no significa que la trayectoria de lo memorable, el hundirse moroso en el tiempo que pasó, con su multiplicidad de viajes simultáneos, de vivencias, no posean y declaren, asimismo, características que desbordan lo meramente autobiográfico. Toda autobiografía es una novela con un solo personaje. Pero hay novelas que también lo poseen. La contingencia de que una "memoria" pueda ser descrita en primera persona, desde el yo, no impide que existan obras imaginativas donde el yo sea el pivote de la trama. Por otra parte, el desasimiento del novelista, la gratuidad de ciertas acciones que una autobiografía no puede recoger, la verdad que ésta demanda y que aquella

vuelve prescindible, cierto plano de "honestidad" que la autobiografía confiere a lo relatado y que la novela puede no concitar, torna aún más complejo el problema del deslinde. Insistiendo, qué es más exigente, como realidad estética, ¿la novela o la autobiografía? Esto sería invadir el terreno de la instrumentalización, que, a su vez, nos volcaría en una serie de consideraciones de carácter psicológico que harían todavía más prolongada y culminante la cuestión.

No creemos que *Infancia entre dos esquinas* se ahinque en uno de estos géneros, sino que, muy bien y con holgura, puede participar de ambos, sin desmedro de ninguno de ellos. Alicia Ortíz ha sabido elevar con mano diáfana y al mismo tiempo diligente, un edificio limpio y neto, en el que la luz penetra por las ventanas hacia un interior donde la claridad juega en un arco iris de melancolía. Su sensibilidad va anudando una

tras otra las motivaciones que suscita en su recuerdo cada uno de los acontecimientos de su infancia, y en personas, cosas, situaciones históricas —la Semana Trágica—; en las hábiles pinceladas con que ubica a los humildes —Doña Juana, el cacique Manquillán, Don Sixto el estibador— o, incluso, cuando se refiere a sus familiares —la madre, ese enternecedor y sabiamente estructurado capítulo “Mi abuelo”— o bien apuntalando el telón de fondo donde sucede la “acción” de *Infancia entre dos esquinas* —el atilillo, que alguna vez poblamos de elementos misteriosos, escondiendo en él nuestros secretos pueriles y las turbias fantasías que habrían de signar nuestro porvenir; las casas de la vecindad, los conventillos—, todo ello permite a la autora disquisiciones simpáticas y felices. Si a esto agregamos su incursión en la veta de ponencias literarias que han hecho época en nuestro país, como la “virtuosidad” del grupo “Martín Fierro”, con el que disiente, a propósito por cierto, de la importan-

cia ejecutiva de una novela como *Don Segundo Sombra*, extraeremos de este libro eficientes melodías personales. Recórrase la página 193 y se inferirán de ella conclusiones que desde hace mucho son vigentes en nuestra literatura y que aún hoy pueden sugerir jugosas reflexiones en más de un ensayo que verse sobre la caracterología argentina y americana. Lo universal, lo particular, adquieren aquí una presencia que se impone por el tono con que se formulan. Aunque Alicia Ortiz sabe tan riesgosos estos planteos que prefiere esbozarlos, sin demorarse en ellos.

En síntesis, *Infancia entre dos esquinas* ofrece calificados aciertos y está escrito con una tierna espontaneidad del corazón. Cada una de sus páginas léese con dulce apremio, sin que éste decaiga en ningún instante. Se lee como quien va de la mano con un buen amigo, que nos narra con sutil melancolía las aventuras que le han ocurrido hace tantos años... Y que nos enternecen... porque también son un poco las nuestras.

GENTE DE PUEBLO, por Corrado Alvaro. Trad. Lido Monti. Ediciones La Reja, Buenos Aires. 168 págs.

RAA vez —como ahora— se nos ha dado la definitiva certeza de la identificación de un escritor con la tierra, con el hombre que la habita, que la sufre y que, aun a pesar de sí mismo, la recrea. Y pocas veces, insistimos, esa identificación, esa relación mutua del hombre con su ámbito, del hombre que está capacitado para objetivar sus sentimientos, darles forma, sublimarlos, al ingresar en la carne de las criaturas que yacen en lo que la sociedad ha dado en llamar civilización, ha llegado, pensamos, a una comunión más pura, más grave, más desgarrada y, de consuno, más plena de resignación.

El artista ha comprendido al individuo en su contorno, se ha instalado junto a él y sin separarse de su piel, del

ritmo de su sangre, ha paseado su mirada por las plantas, las rocas, las aguas, recogiendo, palpitante, la dádiva del cielo, y sintiendo en su alma la densidad de esa existencia que se desliza entre accidentes apenas perceptibles desde el llano, desde el lugar recogido y estrecho que otros hombres poseen en las ciudades.

Ensalzamiento del campo y acre desdén por las cosas del mundo mecánico y artificial; amor, un gran amor por los seres que aceptan la miseria en una atmósfera cruel; aprehensión de los personajes, sin desvirtuaciones de ninguna especie y, sobre todo, una potente generosidad del idioma —aún apreciable a través de la traducción—, derramado en vocablos ricos de sentido, pero sencillos,

sin adorno alguno en los diálogos, y que se manifiesta rutilante y gris, al mismo tiempo, en las descripciones, permite a Corrado Alvaro, el autor de *L'uomo è forte* y *L'età breve*, ofrecernos en los magistrales relatos de *Gente de pueblo* una difícilmente superable muestra del género.

Quizá sólo encontremos una inspiración tan notable en algunos cuentos de Tolstoi, aunque orientados éstos hacia una zona mística; en Gógol, surcados de una amarga ironía; en Sherwood Anderson, gráficos y localizados en la inmanencia; en E. Martínez Estrada, en Miguel Angel Asturias, etc. Pero lo que se hallará en Corrado Alvaro y no en los autores mencionados es, quizá, ese singular concepto de la esperanza, vertido en el molde de un dolor que conoce la tregua y que admite el remanso para continuar sufriendo-en-perspectiva.

F. J. S.

FOESIA MODERNA DEL BRASIL, por Raúl Navarro. Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956. 247 págs.

Las dificultades ínsitas en toda antología poética, han sido tratadas con habilidad y criterio por el compilador de este volumen y autor de la traducción y notas, Raúl Navarro. A través de ocho poetas, Bandeira, Mario de Andrade, de Lima, Carlos D. de Andrade, Mendes Schmidt, Meireles y de Moraes, el antologista ofrece una visión de la moderna poesía brasileña, en forma demostrativa, típica y categórica.

Los escrúpulos declarados por el compilador en el estudio inicial titulado *Ubicación de una poesía* han sido superados satisfactoriamente. Ninguna antología puede salvar lo insalvable, esto

es, la discriminación selectiva, pues en este postulado reside precisamente la sustantividad de este tipo de libro.

Con todo, mayor favor se haría a los lectores si los textos de cada autor fueran acompañados de notas, estudios críticos, biográficos y bibliográficos más extensos y analíticos, que permitan una orientación más precisa y puedan servir de punto inicial para la lectura y el conocimiento particularizado de cada poeta o de todo el movimiento. Esta flacura suele ser común en antologías editadas en este país, que para el caso, podrían recoger provechosas tradiciones practicadas en algunos países europeos.

EL ANILLO, por Segundo Ramiro Bríggiler. Editorial Castellví, Santa Fe, 1956. 167 págs.

LA serie de cuentos que componen este libro del autor santafecino, revelan una vez más la inquietud de los escritores argentinos por crear una literatura vernácula. Mientras no se dilucide esta dramática gestación, generosos serán los méritos de toda obra que se inserte en esta línea vocacional.

El nuevo libro de Bríggiler trae su título de una de las narraciones que integran la serie, el último para ser precisos, y probablemente el más bello de todos. Es también hermoso y de una técnica notable, *Monsieur Doumond*. En general, fuera de los desniveles casi im-

EL ESTADO, LA PATRIA Y LA NACIÓN. Selección y prólogo de Antonio G. Birlán. Editorial Américalee, Buenos Aires, 1956, 185 págs.

LA labor de todo antologista lleva implícitas condiciones de difícil cumplimiento, porque en última instancia subyace un criterio subjetivo en la selección. En el caso de esta obra, su recopilador es consciente de este hecho, y acaso en esta previsión, radique el cuidado con que han sido apartados de sus textos originarios los párrafos y capítulos transcriptos.

Una interesante compilación de textos permite al lector, en rápido panorama, conocer o recordar los juicios más difundidos acerca de los tres temas del

VARIEDAD, por Paul Valéry. Trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 2 tomos.

EL tiempo habrá de determinar si Valéry era mejor poeta que ensayista. De todos modos, la agudeza intelectual es el signo distintivo de uno y otro modo valeriano. Los dos volúmenes de *Variété* publicados en versión castellana por la editorial argentina, contienen una cuidadosa selección de

posibles de evitar en colecciones de cuentos, todo el volumen esconde detrás una pluma hábil en este género y una inspiración campesina fresca, natural y legítima.

Son cuentos bien contruidos y bien escritos, sin trascendencias filosóficas ni influencias foráneas. Bríggiler es original en sí mismo, da la impresión de escribir sin recuerdos leídos, con la sencillez de un narrador oral. Se denuncia, no obstante, la arquitectura estilística y formal de los cuentos, tal como la concibe el autor, por la reiteración de la misma y repetida técnica de los finales.

título. Prima un criterio ecléctico en el florilegio, sin compromisos previos, y esto ya es importante en épocas como las actuales, sobre todo, tratándose de materia sustancialmente política. Hay transcripciones de filósofos, economistas, ensayistas, historiadores, políticos y hombres de partidos. En su generalidad son tratadistas modernos y contemporáneos, con lo que se percibe la ausencia de los teorizadores clásicos, que habrían prestigiado con su presencia la galería ofrecida.

los cinco originarios de la edición francesa, agrupados por materias: literatura, filosofía, política, poética y estética, y memorias. En ambos, campea la lucidez intelectual como nota distintiva.

Valéry es una de las glorias definitivas de la literatura francesa y uno de los escritores contemporáneos preferidos

en la Argentina. No tiene un sistema de pensamientos cerrado y total: al contrario, es característica en este autor la difusión de la inquietud por campos diversos. Pero de esta ramificación de apetencias nace precisamente el encanto de su estilo. La lectura de Valéry es siempre sorpresiva y deslumbrante: el sustantivo, el epíteto, la frase o la imagen impensada se presentan súbitamente, en alternancia y frecuencia sostenidas, como en pocos escritores puede verse. Y a todas estas exquisiteces for-

LA LIBERTAD DEL CAUTIVO, por Edzard Schaper. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1956. 192 págs.

LA historia del teniente Pierre du Molart, del ejército imperial napoleónico, es la trama externa en que Schaper ha entretejido el periplo psicológico de tantos hombres, especialmente modernos, que emparedados por el cúmulo de imposibilidades y limitaciones de la vida, se desligan definitivamente de todas las ataduras y recuperan la libertad final en el seno de su propio espíritu. En síntesis, es la oposición entre la libertad externa y la interna, entre el mundo y el alma.

Todo cuerpo es siempre una limitación al espíritu, pero al mismo tiempo, es una condición terrena ineludible. Yo no soy mi cuerpo, naturalmente; antes soy yo mismo, mi espíritu, mi alma, mi conciencia, mi yo. Pero esta conciencia mía habita en un cuerpo, que por muy natural y objetivo que sea, por muy diferente de mí que sea, es sin embargo parte de mi persona. La libertad, por consiguiente, no es posible sin la libertad del cuerpo en la vida. Sólo la libertad espiritual o interna es posible en grado absoluto, porque ella no tiene límites, es el imperio de toda ilimitación.

El teniente Pierre du Molart, enamorado de la condesa de Anjou, es acusa-

males, agréganse las originalidades de pensamiento que han promovido la fama del escritor.

Valéry ha sido juzgado ya por sus pares. Paradójicamente, antes de su muerte, acaecida en 1945, estaba arquitecturado el juicio póstumo. De los ensayos contenidos en la selección argentina de *Variété*, acaso los más seductores sean los que se refieren a materias estéticas, y los más deslumbrantes, aquellos que tratan de la inteligencia.

do de traición al emperador y a la patria por este solo hecho. Es encarcelado injustamente y sufre en la celda toda suerte de vejámenes morales. La injusticia más irreparable —la que suelen hacer los hombres— se empeña sobre el infortunado joven, lo atormenta y aniquila su voluntad. Al fin, du Molart descubre la luz de la vida interior, y con ella, el maravilloso reino de la libertad inviolable: la del alma.

El fundamento teológico de esta famosa novela es notorio. No impone el autor postulados confesionales para la interpretación, pues la historia es en sí misma humana y natural; la mera experiencia cotidiana de toda persona basta para interpretar la odisea dolorosa y dulce, al mismo tiempo, del protagonista, que en tantos puntos nos simboliza a los hombres de este siglo, plagado de napoleones, chicos y grandes —más de los primeros—, rubios y morenos, eruditos e ignorantes, que montan sus fábricas de injusticias con trágica frecuencia, en todos los órdenes de la actividad humana, además de la política.

Lo dice el propio Schaper en las palabras finales de su novela: *¡Qué es un hombre en este mundo!*

LA CRÍTICA LITERARIA ARGENTINA, por Salomón Wapnir. Ediciones Acanto, Buenos Aires, 1956. 51 págs.

LA literatura argentina, clásica y contemporánea, carece de un estudio sistemático de la crítica nacional. Una crítica de la crítica, dijérase. Talentos valiosos han ejercitado esta especialidad en el siglo pasado y el actual. Distintos criterios, distintos recursos y distintos resultados ha habido, naturalmente, pero de todo ello, restan vigentes páginas y nombres de particular excelencia.

Hace tiempo que se oyen quejas contra ciertas modalidades de nuestra crítica, en su mayor parte justas y honestas. No puede honrarse un oficio, ni perpetuarse siquiera, cuando abunda el personalismo, el politicismo, la improvisación, el anonimato, el sociologismo, el dogmatismo —confesional o estético—, la reverencia excesiva, el parenteseo, la amistad, la capilla y hasta la sexología. Todo este aparte de la ceguera vidente, o mejor, la videncia eneguecida, que consigue no ver allí donde hay belleza o mérito. Ésta, calificable de crítica silenciosa, suele ser tan perniciosa como malévol. Ni falta siquiera quien se sorprenda que en tal o cual publicación pueda haber crítico que va a misa, junto a quien frecuenta la sinagoga o no va a ningún comité. Con rápidos sanbenitos confeccionados en serie, suelen despacharse obras enjundiosas o autores de talento, como si la pauta estético-crítica fuera el hombre y no la obra.

Ya es hora de ser honestos. Debe terminarse a plazo perentorio con la irresponsabilidad crítica y demás vicios. Hay que comprender que la crítica es una especialidad propia dentro del mundo literario, que debe funcionar artísticamente, inaccesible a todo arbitrio antojadizo o personalista. No que deba desaparecer el hombre que enjuicia detrás de un horrendo aparato formalista y anodino, pues buena falta que hacen el estilo, hu-

manidad, juicio y sensibilidad del crítico; pero sí que desaparezcan las pasiones, los rencores, los prejuicios, la incompetencia, la ignorancia, el arribismo y los etcéteras.

Esto no quita la polémica, que al fin de cuentas es más saludable que el habitual besamanos. Pero por polémica entendemos la controversia de opinión, no el ataque tendencioso ni el infundio de barricada. En lógica de la ciencia, se considera que toda hipótesis nueva y toda ley científica —histórica o natural— se apoya necesariamente en una aporía o duda inicial. Cualquier afirmación es ante todo y primordialmente una negación, y esto es tan claro como el agua. ¿Qué respeto irreflexivo puede condenarnos a seguir sosteniendo que Cuenca fué un gran poeta argentino o, a la inversa, que el *Fausto* de Estanislao del Campo es una obra típicamente argentina? Bien se está que se ponga en dudas el talento de Borges o de quien sea, con tal que la aporía se plantee en términos estrictamente estéticos o se persiga la verdad a través de ella y no la iconoclasia devastadora y gratuita. Ni se ofenderá Borges ni se quitará o añadirá nada al valor real de sus obras. Los críticos ni ponen ni quitan; esclarecen y valoran, y si pueden, informan.

Para un estudio integral de la crítica argentina, faltan estudios previos sobre los principales autores dedicados a esa especialidad, porque los escasos y aislados que puedan recogerse desperdigados en libros, revistas y periódicos, son insuficientes para tarea de tal magnitud y, en general, ofrecen a su vez, la particularidad de ser poco críticos. Falta también la valoración relativa de uno y otro autor, y lo que es más dificultoso, la perspectiva temporal o histórica que precave del subjetivismo y de-canta por sí sola otros riesgos del mé-

nester judicatorio. Los críticos del siglo pasado fueron especialistas circunstanciales en su mayoría, que compartieron este afán con otros literarios. En rigor, salvo pocos casos —que no exceden los dígitos de una mano— no existieron propiamente críticos.

El panorama crítico del siglo actual es, en cambio, diferente. Existe entre nosotros la crítica de profesión, y en mejor grado. No vienen al caso nombres propios. Existe una crítica técnica, especializada, de responsabilidad y mérito. Muchos autores dedicados a la tarea de valoración literaria no la alternan con otros cuidados.

El reciente trabajo de Wapnir señala ya los nombres de los principales críticos

EL PAIS DE LA SELVA, por Ricardo Rojas. Editorial Hachette, Buenos Aires, 1956, 200 págs.

EN los últimos años, la crítica ha intentado varias veces la revalorización de la obra escrita de Ricardo Rojas. Algunas revaloraciones fueron literarias, otras no. Al entusiasmo inicial causado por las sucesivas obras del escritor argentino, ha sucedido una cautela ponderativa, muchas veces en contraste rotundo con la primigenia alabanza.

Don Ricardo Rojas es uno de los poquísimos argentinos que se han propuesto para el premio Nóbel de literatura. Este solo hecho, aparte de los numerosos honores que han merecido sus libros y personalidad literaria, certifican, a pesar del escepticismo muchas veces fundado que inspiran los premios artísticos, una dimensión de grandeza poco común en nuestro país.

No obstante, es frecuente en los corrillos literarios escuchar en voces lo que no se lee por escrito. Hay desacuerdo sobre la figura literaria de Ricardo Rojas y son varios los críticos que reclaman ya una revisión de la vasta obra del escritor tucumano. Pareciera que hubiera

del país, desde el pasado hasta el presente siglo, en un intento de coordinación sistemática. Es una galería calidoscópica, más bien enunciativa que estimativa, por donde lo que es carencia en un sentido, equivale a abundancia en el otro. La brevedad del ensayo —unas cincuenta páginas— impiden al lector peticiones mayores, como podría serlo el análisis profundo del modo crítico, recursos, métodos, escuela histórica, estilo, antecedentes y resultados, referidos a cada uno de los autores citados. De todos modos, y a pesar de la ausencia de algunos nombres ilustrados, es éste un primer aporte panorámico que deberá tenerse en cuenta para trabajos de mayor aliento.

que optar entre un Rojas valioso y otro que no lo es. Escúchense críticas fundadas y críticas infundadas. Hay también posturas y recuerdos personales que se ofrecen como juicios imparciales, e inversamente, veneraciones personales se presentan como méritos estéticos. Con paráfrasis heredada, dijérase que hay un Rojas de la luz y un Rojas de las tinieblas.

Tiempo ha pasado como para que la obra literaria del polígrafo argentino pueda tomarse en perspectiva, libre de influencias tertulianas, gratitudes secretas o rencores envidiosos. En particular, la monumental *Historia de la literatura argentina* puede ser juzgada ahora, con el progreso de los estudios y métodos críticos, a la luz de las modernas comprobaciones históricas, poniendo en la tarea ciencia y argumentos objetivos. Que se declare si es acertada o no la clasificación de la literatura argentina en coloniales, gauchescos, proscriptos y modernos y si esas pautas deben mantenerse; que se agreguen las omisiones evidentes y se recorten los excesos; que

se esteticen más los juicios y se atempe-
re la interpretación sociológica e histo-
ricista de algunos autores y obras; que
se corrijan los errores —de imprenta,
pensamiento o información—; que se re-
califique la validez artística de los es-
critores estudiados; que se investigue si
hay o no complacencia en los juicios, y
principalmente, si existe sobreestima-
ción ideológica de algunos autores en
desmedro de otros; que se diga si hay
artificiosidad en la concepción y presen-
tación de la literatura gauchesca; que se
actualicen los datos, y además, que se
proclamen los méritos, en relación a la
época en que fué escrita la historia li-
teraria, los elementos disponibles en la
oportunidad, la tradición con que se con-
taba, la originalidad de los estudios e
investigaciones, la labor impropia de

LOS FALSOS RUMORES, por Gastón García Cantú. Editorial Fondo de
Cultura Económica, México, 1956. 150 págs.

CON este libro de cuentos sale a luz
el nombre de un nuevo escritor me-
xicano. La garantía cultural de la fa-
mosa casa editora daba ocasión para
presumir la calidad de los relatos de
Cantú. La lectura confirma el hecho. El
libro se presenta como una pintura de
costumbres provincianas de México.
Transcurre, en efecto, en el interior del
país, la suma de los cuentos, pero no hay
costumbrismo pictórico ni anecdótico en
las páginas. Hay algo más intencionado,
de profundidad social y política. Hay
la burla y la ironía de una época y de
muchos hombres.

Cantú está en el mismo plano estético
que nuestro inolvidable Payró. El de-
primente y desconsolador mundo de la
mediocridad encaramada en el gobier-
no es narrado con habilidosa ironía por
el novel escritor mexicano, así como
aquel argentino desenmascaró para siem-
pre al bajito mundo de inservibles que
medraban en Pago Chico, cómodamente
instalados en la ignorancia, la sumisión,

compilación y lectura, y otras cosillas
más.

Sabemos de quien se está ocupando en
un estudio severo, científico y objetivo
del asunto. Deben acabar las especies,
infundios, divagaciones, improvisacio-
nes y toda suerte de expedientes supera-
dos por la metodología actual. La histo-
ria de nuestras letras merece aportes de
esta jerarquía. Y sobre todo, que no se
hagan interpretaciones políticas de obras
que por naturaleza no lo son.

La presente reedición de *El país de la
selva* —aparecido originariamente en
texto íntegro en 1907—, testifica la
permanencia del interés suscitado por la
obra. Suficientemente divulgada en el
país y en extranjero, se exige, por ló-
gica, de presentaciones actuales.

los prejuicios y la cobardía de los pago-
chiquenses.

No pensamos que Cantú se refiera en
sus cuentos a determinada provincia de
México, sino más bien a los actores de
una época revolucionaria que hizo flo-
rar al nivel público las bajas pasiones
y miserias de ciertos hombres. Ningún
trabajo cuesta identificar a los perso-
najes de esas páginas con especímenes
sociales eternos: los aduladores, los fal-
sos académicos, los gobernantes igno-
rantes, los medradores y oportunistas,
los criminales a sueldo, los usureros res-
petables, los déspotas. Cantú es el narra-
dor de los miserables sociales y de los
desenfrenos ambiciosos. El mundo en que
vivimos, el vicio, la concupiscencia, la
injusticia, la violencia, todo el contorno
negro del ser humano y de la sociedad.
Las pequeñas sucursales del infierno
instaladas por el hombre, queriéndolo o
sin quererlo, pensando en el bien o en
el mal. He aquí el panorama de que se
poseiona la sátira de Cantú.

Volvemos a Grecia, a Roma, a Fran-
cia, a España, a la Argentina, a todo
país donde hubo hombres de fuerzas
flacas ante la tentación de la injusticia
y de cabezas vacías para la recepción
de principios morales. Alunos cuentos,
como *Imperativos éticos*, *Las fuerzas
vivas* y *Los falsos rumores*, además de
su calidad literaria, son verdaderos
ejemplos de inmoralidad política y de

vicios oficiales. No faltan tampoco ex-
ponentes de otros desvíos oficialistas
abominables, continuamente satirizados
y denunciados como hombres deshones-
tos y que van tardando más de lo to-
lerable por la paciencia humana en man-
darse a mudar de una vez de este siglo.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

LA VIOLENCIA, por Arturo Cerretani. Ediciones "doble p", Buenos Aires.
220 págs.

ES saludable leer en la solapa de esta
novela que el editor Carlos Prelo-
ker ha rectificado su opinión sobre los
escritores argentinos.

En realidad, éstos nunca han estado
de espaldas al país pues ningún arte
puede estarlo, ya que es producto de
él. Cada escritor pinta el ambiente que
conoce y ése es su mérito y su deber.
Un país como el nuestro, tan disímil
en los aspectos de su inmenso territorio
—y por ende, en sus gentes— es, en
principio, desconcertante al ser refle-
jado en el arte.

De ahí que Buenos Aires sorprenda
a los habitantes del campo, tanto como
la llanura a los serranos, el litoral a
los mediterráneos o viceversa.

Pero la riqueza de la literatura ar-
gentina proviene de la variedad de sus
manifestaciones.

La casa de Mujica Lainez, *La ciudad
de un hombre* de Barletta, o *Barrio Gris*
de Gómez Bas —para no seguir con la
lista de obras en que Buenos Aires ha
sido captada y descripta desde ángulos
diferentes sin que su verdad haya sido
falseada— son exponentes de lo dicho.

Y el arte literario no sólo exige ha-
bilidad en la pintura de ambientes y en

la creación de personajes sino estilo
que se avenga al clima en que el argu-
mento se desarrolla.

No puede escribirse *La casa* con su
sociedad refinada y decadente con es-
tilo desaliñado o áspero. Mujica Lainez
—el Proust argentino que ha recupera-
do también el tiempo perdido recrean-
do un mundo desaparecido— necesita
del matiz y de la delicadeza de trazos
aun para describir el dolor y el escán-
dalo.

Otros ambientes exigirán términos
fuertes y líneas pronunciadas y firmes
para destacar los caracteres recios, sin
medias tintas.

La violencia está escrita en el léxico
sencillo —casi doméstico— que conviene
a la psicología de Mara, la muchachita
provinciana parecida a tantas otras de
las que llegan a la capital a padecer su
soledad y su desamparo en casas de
familias buenas e indiferentes.

En esta novela, el itinerario de Mara
está hábilmente expuesto desde su ado-
lescencia serena y cerril en el apartado
pueblo hasta la semiadaptación al am-
biente de una familia que habita en
Suipacha y Juncal mediando la irrup-
ción de Margarita Darrás, la amiga
que alterna los trabajos domésticos con

los bailes de La Floresta, ambiguo lugar al que van a parar las incautas y las aficionadas a divertirse sin freno ni prejuicios, ya que no siempre las asistentes han de ser víctimas.

Cerretani —repetimos— ha empleado el lenguaje adecuado a la idiosincrasia de la protagonista. Éste armoniza con la pureza de Mara, con su alma sin complicaciones, con su buena fe, con su desprevención.

El autor de *La violencia* no explica ni muestra desde fuera al personaje central sino que éste, en sus continuas divagaciones de criatura aislada, solitaria, va presentándose con su inexperiencia y desgano.

La acción es lenta y va siguiendo prolijamente los vagos pensamientos, cortados, entremezclados —como toda especulación interior—, y va ganando al lector conforme el desamparo y la inocencia de la protagonista se perfila.

La persecución masculina se acusa en sabios y paulatinos avances, como de animales seguros de que la presa no podrá escapar.

Es un toque absurdo dentro de la lógica del argumento la conducta del personaje Luis María Navidad que empieza su actuación con una pelea en la plaza y luego teme enfrentarse con quienes le quitan la mujer que ha conducido al baile.

Hay también en esta obra una mezcla excesiva de formulismos religiosos con miras a hacer resaltar diferencias o sorprender. No añaden veracidad al relato. Así, el improvisado bendecidor del cuerpo mancillado resulta *granguíñolesco* y no condice con la corriente natural de la novela.

Es afortunado el hallazgo de Cerretani al dejar sentado en las canciones de los improvisados concurrentes a esa especie de bacanal nocturna, el particular origen de los mismos. Estas canciones son, de esa manera, una reminiscencia y una elección subconsciente.

En algunas de sus partes tiene *La violencia* algo de la delirante elocuencia de los grandes escritores rusos que asumían el dolor de los personajes de sus obras porque los crearon después de haberlos compadecido (padecido con ellos) en las encreujadas de la vida real.

Es el acercamiento al caído con fraternal sentido evangélico. Y para sumar semejanzas también la religiosidad desordenada se mezcla a los vaivenes de la acción en uno y otros.

Insistimos en que la historia de la muchachita “un poco sonsa” (herencia alcohólica o específica) que llega de tierra adentro es más o menos la de aquella con quien nos codeamos a diario sin reparar mayormente en los azares que debió sortear. Y cuando el fruto pesa en sus brazos nos sentimos inclinados a pensar en el idilio persuasivo más que en lo que suele ser: atropello o dominio sobre una voluntad débil a quien las nuevas circunstancias desorientan.

La acción —todo el drama— de *La violencia* transcurre en unas horas, entre la tarde y la media noche. La técnica de Cerretani y su eficacia consiste en no apartarse de la capacidad mental de esa provincianita de cortos alcances, ingenua y buena, y marcar a través de sus pensamientos la cruel trayectoria.

A mitad de la novela se proyectan los demás personajes y asumen su papel; y al final de la misma vuelve el monólogo interior en el que la realidad se mezcla a los desvaríos de la muchacha incapaz de comprender y de soportar lo que le ha sucedido.

El ritmo pausado y el tono tranquilo de los primeros capítulos cobra intensidad al mediar la obra. Vibrantes como campanadas de bronce perduran los sonos de la infamia en la guarida sórdida, alucinante.

El mendigo Sagreras, el jorobado Monteverde, el árabe Shalim, la polaca,

el negro Navidad y Benedicto forman un aquelarre al que la casa en demolición otorga adecuado marco.

Asiste razón a Prelooker en el acto de contricción colectivo con que pone fin a la presentación de esta obra. Factores diversos, casi opuestos, han convergido para crear en Buenos Aires un estado de cosas en el que los gérmenes nocivos encuentran favorable caldo

de cultivo. No es un consuelo pensar que sólo el tiempo irá saneando el lodazal pero sí lo es que para los escritores no existan tabús en la elección de temas.

La literatura actual muestra al hombre y a la sociedad como son. Si ello no sirve para mejorarlos por lo menos lleva a conocerlos más acertadamente y a no olvidar ninguna cifra en la tabla de valores con que un país se muestra.

LA CATEDRAL Y EL NIÑO, por Eduardo Blanco Amor. Editorial Losada. Buenos Aires, 403 págs.

DESDE las primeras páginas esta novela sorprende —sobre todo a los americanos— por la riqueza de su léxico que no es hinchazón hiperbólica ni rebuscamiento artificioso sino extraordinario juego expresivo en el que la flexibilidad del estilo y la exactitud de los vocablos crean y desarrollan personajes y ambientes dentro de una realidad a la que el arte otorga excepcional calidad.

Ya en el primer capítulo queda establecida la relación entre la catedral y el niño, presintiéndose que habrá de durar toda la vida aunque éste se aleje —al final de la novela— con los ojos húmedos clavados en sus cúpulas.

Porque esa catedral no era “divagatoria y silogística ni afirmaba la fe en una dialéctica de ojivas, empeñada en alcanzar a Dios mediante el rítmico escalonamiento de unas razones de piedra” sino una conciencia viva y permanente que arrojaba en la voz de las campanas voces admonitorias y persuasivos llamados.

“Y el burgo esperaba las órdenes del templo para amanecer, para trabajar, para amar, para dormir.”

Se despierta en el niño un sentimiento ambivalente de entrega y de repulsa hacia la mole señera, estableciéndose una lucha —intuitiva más que razonada— en la que ambos, catedral y niño,

“aspiraban a un dominio recíproco, a una no confesada anulación mutua”.

La acción transcurre en Auria, nombre con que el autor vela el verdadero de una capital de provincia en tierras de Galicia. En ella “las parroquias eran la beatería del mismo modo que la catedral era la religiosidad”.

Esa beatería choca a los liberales que no pueden, a pesar de sus desmanes, apartarse del influjo de la catedral.

El temor de ser transfundido en ella y dominado por su poder hace que el niño —Luis Torralba— procure “hacerse amigo suyo para dejar de ser su esclavo”.

Escrita en primera persona —lo que le da cierto carácter confesional— *La catedral y el niño* es una novela de ritmo lento y sereno que atrae al lector y lo mantiene alerta. Los personajes están fuertemente delineados y las descripciones del pueblo tienen particular encanto. Aun las críticas, al margen de la acción, lejos de zaherir, adquieren el tono levemente irónico de lo que se dice con emocionada nostalgia.

En la trama se oculta el quid que el autor no descubre en acción abierta sino que muestra con pinceladas ciertas, en el momento menos esperado dejando una interrogación sobre los impulsos ocultos y la subterránea corriente.

Las ceremonias —se diría medievales— que tienen lugar en la catedral,

resumen la vida de la región. Blanco Amor las describe con el conocimiento de quien se ha pasmado y conmovido presenciándolas. Así, la de los posesos cuyos gritos se oían desde la entrada "como bramidos de animales concretándose en palabrotas y juramentos" hasta que llega Don Jacobito —el canónigo con poder para expulsar los demonios del alma— y con devotas palabras termina con la furia de los poderes infernales. Los posesos se calman, entonces, paulatinamente hasta caer por tierra como "luchadores vencidos".

El clima que Blanco Amor crea alrededor de los personajes no desvanece la acción; por el contrario, de él extraen ellos la fuerza que rompe medidas y convencionalismos.

El más atemperado es el protagonista —Bichín, el niño que mantiene viva relación con la catedral— movido o instado por quienes lo rodean. La psicología que el novelista le depara no siempre corresponde a su edad, aun cuando repita frases oídas: "Aquí no hay deshonra ninguna, ¿sabes? El que mis padres no se lleven bien y el que alguien haya envenenado a mis hermanos contra mí, nada quiere decir... Lo que ocurre es que tú estás enamorada de mi padre..." Rebalsa, a nuestro entender, la capacidad de entendimiento y expresión de una criatura de ocho años esa tirada atrevida y certera. En cambio responde perfectamente a ella el resentimiento del niño cuando intenta lanzarse desde la torre de la catedral.

Los capítulos en que se hace la crónica de las guerrillas entre liberales y creyentes es, pese a su excesiva prolijidad, pintoresca y amena.

Esta novela —dividida en tres partes— describe en la segunda, entrelazada a la acción —pues ésta jamás se convierte en un engranaje solo y apartado— el decaimiento de las órdenes religiosas y el apoderamiento de las mismas por padres progresistas, pragmáticos y diligentes "que cuando uno los

veía rezar u oficiar parecía que debían estar lamentando el tiempo perdido". "Las venerables celdas de los antiguos frailes y hasta la de los abades y priores aparecían ocupadas por escritorios-ministro y sillas de rejilla decoradas con fotografías acromadas con vistas de Milán..." Y los santos antiguos de las iglesias vendidos "a cualquier pirata de la Europa ladrona o de la América rica"...

El artista que hay en Blanco Amor lanza su protesta y su queja por esas iglesias despojadas de "aquello que había sido afinado, suavizado, dignificado por el esmeril de los años".

El protagonista crece tironeado por los disímiles caracteres de los padres. Atado a la ternura materna y atraído por la rudeza del progenitor y del tío Modesto es llevado al ambiente áspero y duro del pazo para contrarrestar el excesivo pulimento y suavidad del hogar en que madre y tías convergen para hacer de él un ser delicado, sin defensas. Asiste a las salvajes peleas del padre y de su hermano y a la dureza de las costumbres que Blanco Amor describe con vigorosos trazos.

Corre el tiempo, entretanto, y damos conque en la tercera parte el niño se ha convertido en un adolescente. Auria, la ciudad, también ha cambiado: las diligencias han sido sustituidas por autobuses, la electricidad ha hecho perder su lobreguez a las calles, se han instalado dos escuelas normales y los obreros han conquistado horas de libertad durante el día. En tanto el Estado mantiene el atraso en cárceles, cuarteles y hospitales.

En medio de ese mundo, Luis —no le cuadra ya el apodo de Bichín— se descubre poeta y encuentra el amigo refinado y culto que conviene a su sensibilidad, aquél que sabe apreciar el canto de los risueños y la emoción de los primeros versos.

Y dice Luis deslumbrado ante el nuevo amigo inteligente, cordial y simpático:

"En la adolescencia se descubre gente así... Luego, parece esconderse para siempre en los harapos de la vulgaridad. Esa debe de ser la causa de las tristezas de la vida. Uno se ha cansado de buscar y de no hallar; y cuando ya no se busca es que se está maduro para la renunciación y el tedio; es decir, para la muerte".

Blanco Amor no veda a su pluma los problemas de la sexualidad pero no se complace en explicaciones innecesarias porque la vida —en su escenario— tampoco las da. Los sucesos están pintados con habilidad; señala sin cargar las tintas. De ese modo, pasan por *La catedral y el niño* el incesto y la homosexualidad sin desvirtuar en ningún momento la verdad y la pureza de la exposición.

El Cristo de Auria que se venera en la Catedral, ejerce —igual que ésta— un dominio casi absoluto sobre las gentes del lugar. Y en raptos de desesperación a Él se hacen los pedidos y las ofrendas. Y en Él también, el adolescente ofuscado venga la desilusión y el fracaso de una esperanza.

Más tarde, interrogado al respecto, niega el hecho vandálico y sacrilego. Esa mentira tan alejada del código ético, y tan humana, es —en el momento y ante quien la profiere— casi justificada pues fue su pasión oscura, irrefrenable y no su conciencia quien obró.

En la última parte, la novela pierde calidad con la entrada de los indios, sus riquezas y sus holgados modales.

La trama, en sí, continúa tensa y atrayente, mas el rigor que el novelista ha

exigido a su pluma para los personajes de su tierra que —adosados al ambiente— constituyen verdaderos cuadros, se trueca en carta blanca para que ella trace formas que se acercan a la caricatura con los americanos ricos y el indiano. El nivel de la obra ya no es el mismo y los conceptos del autor —profundos en páginas anteriores— se convierten en juicios apacibles sobre esas gentes buenas e intrascendentes.

Es con sonriente complacencia —entre paternal y despectiva— que Blanco Amor pinta a los nuevos ricos y su chabacanería, conjugándola con la excelencia de sus sentimientos y la belleza de los jóvenes.

Imposible negar veracidad a las escenas hogareñas en que los Valeira lucen su vulgaridad entre manteles de encaje y copas de cristal; cabe lamentar únicamente que lo que pudo alcanzar hondura se despliegue en fácil amenidad y eclipse el panorama rector de los capítulos precedentes.

Pero cuando el adolescente va alejándose de Auria, su pueblo natal, "lo único que va quedando en el horizonte es la torre grande de la catedral, enhiesta, poderosa, feudal casi".

Enteramente feudal, diríamos. Y por más que la mujer amada, a su lado, trata de contrarrestar su emoción diciéndole *los hombres no miran hacia atrás*, se siente, a través de la admirable novela, que la catedral seguirá en el alma del hombre, como en la del niño y del adolescente, imponiendo su presencia.

C. de D.

CIMARIS, por Carlos Prelooker, Ediciones "doble p", Buenos Aires, 88 págs.

El autor subtítulo "Cuento escénico" a su obra, aunque es difícil darle una ubicación precisa, aun dentro del género teatral, puesto que acuerda calidad de personajes fundamentales a la acción, elemento implícito en toda obra de teatro; a la coreografía y a la música, y los que clásicamente serían

los personajes, los presenta como intérpretes de su vigorosa fantasía. La realidad y la fantasía están acordadas de manera tal, que esta última, configurada en un sueño, no pareciera más que el suceso transcurrido en el alma de un hombre y en su biografía.

La originalidad de *Cimaris* abarca múltiples aspectos y es necesario releerla para descubrir toda la potente imaginación de Prelooker, que, en pocas páginas, condensa desde una tesis con respecto a la ineficacia del dinero para elaborar el destino esencial de un hombre, hasta una sutil culpabilidad que se resuelve en una casi directa respuesta de una estrella; y todo ello en un mundo de fantasía, de música, de danzas y poesía donde nuevos seres creados por Prelooker, inocentes, ingenuos, puros, parecieran, por momentos, el hombre mismo en una audaz aventura de descubrimiento de un mundo aún desconocido, que sin embargo, no es más que el nuestro, en el que acentúa Prelooker el afán de lucro, la especulación, como un difícilmente explicable empeño. Por lo menos, difícil para *Cimaris*, el personaje que, poseedor de un poder maravilloso, abandona el fondo del mar donde

vive, para saber y transmitir a sus géneros irreales, lo que ocurre en el otro mundo, en el de los seres que envían buzos para extraer tesoros de antigua barca naufragada. Lo que ha comprendido *Cimaris* de nuestro mundo, no es alentador, sin embargo retorna al fondo del mar arrastrando a la muerte a Laura que, rediviva entre los gecos —seres a los cuales pertenece *Cimaris*— es un símbolo de la esperanza que se conjuga —ahora en un plano de realidad— con la esperanza eterna del Hombre que ama a la Mujer. La obra de Prelooker puede señalarse como un gran esfuerzo de libertad creadora. Di Benedetto dice que esta pieza no es fácil de representar —en ciertos tramos, más sencillos sería convertirla en cine— pero las dificultades que tiene —agrega—, son las que suelen tentar a los “regisseurs” más animosos.

Cimaris, sorprende y encanta; hiere en lo vivo a la imaginación, y su desarrollo poemático, de apariencia sencillo, impresiona, a veces, como un premeditado cálculo mental. Su representación constituiría, sin duda, un inquietante hecho artístico.

GASTÓN GORI

VEINTE CUENTOS HISPANOAMERICANOS DEL SIGLO XX. Edited with introduction, notes and vocabulary by Enrique Anderson Imbert and Lawrence B. Kiddle. *Appleton Century Crofts, Inc. New York, 1956, 242 págs.*

ENTRE tantas antologías del cuento hispanoamericano, la de Anderson Imbert y Kiddle, destinada a los estudiantes de los Estados Unidos del Norte, se destaca con excelencias singulares. Casi todos los antólogos se detienen en el valor regional de las piezas elegidas, resultando sus selecciones un mosaico de cuadros costumbristas, ajeno a las certezas literarias. El prurito de los

cuentos de la tierra, alrededor de peculiaridades geográficas y de razones sociales, excluye casi sistemáticamente la confrontación de los valores narrativos, atentos o no a circunstancias nacionales, pero nunca sostenidos exclusivamente por éstas. Anderson Imbert y Kiddle han preferido reunir distintas modalidades de la ficción, en variadas actitudes frente al mundo y en diversos

corrientes literarias contemporáneas. No excluyen el relato rural —lo prueban Fernán Silva Valdés, Enrique Amorim y Jorge Ferretis—, ni la recreación folklórica —como en el pintoresco relato de Lydia Cabrera—, pero estas historias alternan con las ficciones de Leopoldo Lugones, de Jorge Luis Borges y de Juan José Arreola, ejemplos magistrales de lo fantástico, junto a otras posibilidades, que aparecen clasificadas en nota introductoria.

Los antólogos no se han detenido ni en los escritores autorizados por sumas de coincidencias críticas, ni en los ejemplos ya consabidos, que por lo general los representan. Lo prueban algunos autores y cuentos: el injustamente olvidado Guillermo Estrella, entre los argentinos, figura con *El dueño del incendio*, intenso relato ciudadano que da título a un volumen publicado en 1929, el segundo de su autor. Dignando con los argentinos: el inevitable Lugones figura con *Yzur*, de *Las fuerzas extrañas*, menos celebrado e igualmente genial que *La lluvia de fuego* y *Los cabanos de Abdera*; a pesar de lo fantástico del relato incluido, hay en el fondo una ternura comprensiva, un anegamiento al drama del mono que rechaza la enseñanza de la palabra, que no se reconoce en otros cuentos lugoneses; Borges está representado por *La muerte y la brújula*, lucido esquema poético, que recrea con entrañable penetración ciertos lugares suburbanos de Buenos Aires, encubiertos con nombres exóticos; en cuanto a Horacio Quiroga —si me lo permiten los críticos uruguayos—, está muy bien con la sintética historia de *El hombre muerto*, de *Los desterrados*, su volumen de mayores aciertos. De otros países, debe agradecerse la inclusión de Pedro Henríquez Ureña, con una de sus escasas ficciones, *El peso falso*, obra maestra de impresio-

nismo narrativo, alrededor de la aventura de una niña soledosa.

Como a todas las antologías, pueden reprochársele a ésta ciertas exclusiones, que provocarán las protestas de los críticos recelosos de los fueros de sus respectivos países. Sin reclamar por ningún argentino, creo que una de las *Legendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, hubiera completado esencialmente la selección; lo mismo diría de la chilena Marta Brunet, con intensidad distinta a la de María Luisa Bombal. Los otros reproches —que este cuento me gusta más que aquél, etc., etc.— nacerían del antólogo potencial que alienta en mí; urgencia que se renueva ante toda antología valiosa, por lo que ésta se acerca al criterio propio y por lo que se aleja de él.

El prólogo sintetiza la historia del cuento en la América hispánica, dentro de los periodos que Anderson Imbert señaló en su *Historia de la literatura hispanoamericana*. Panorama que sostiene las excelentes introducciones, de crítico y de creador (en el armonioso equilibrio de Anderson Imbert), a cada cuento, modelos de sobria certeza caracterizadora. Breves notas sobre el español americano, un vocabulario con las equivalencias inglesas de los términos regionales y cuestionarios de guía para cada lectura, enriquecen el acierto docente del volumen. Estas bien dirigidas preguntas resultarían ideales en cualquier intento semejante, inclusive para los lectores españoles, que por lo general miran el texto con escasa atención; las respuestas a tales preguntas compendian el asunto de cada relato, alrededor de la crisis que el narrador expresa.

Es de esperar que la popular editora neoyorkina extienda estas antologías a las principales literaturas nacionales de nuestra América y a los más distintos géneros.

WEEK-END EN GUATEMALA, por Miguel Ángel Asturias. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1956. 228 págs.

Los escritores hispanoamericanos pocas veces han disfrutado la tranquilidad histórica necesaria para la creación de obras desinteresadas, o al menos para la serena consecución de sus tareas. Las realidades de nuestra América se han erizado en desacuerdos y conflictos, que apresaron sin escapes a quienes se sentían responsables de un destino común. Las expatriaciones han ido acentuando esta retorcida integración con los problemas nacionales, renacidos intensamente en el desterrado, como manera de afincarse en la tierra que les fuera negada y en la historia patria de la cual quiso borrarse sus nombres. Las obras así concebidas se han escrito en caliente, con pasiones de la sangre más que de la inteligencia, desmesurando los temas y desfigurando no pocas veces la intención ilustrativa de los asuntos. Los escritores castigados por las injusticias políticas que avasallan sus tierras, se han sentido responsables de mensajes que comunican con urgencia, para ayudar a comprender los desacuerdos patrios a la vez que para responsabilizarse mejor frente al juego —movido por tantos factores— de las revoluciones y contrarrevoluciones. De ahí que sus novelas oscilen entre la ficción, el ensayo y el panfleto, sin decidirse confiadamente a una sola actitud creadora.

El destino guatemalteco de Miguel Ángel Asturias creció en su primer destierro de político, perseguido por una tiranía sin respiros. En París, el estudio de las leyendas indígenas de su tierra, de la historia americana y el ansia de urgentes renovaciones, lo comprometieron a escribir las dos obras —*Leyendas de Guatemala* y *El Señor Presidente*—, que lo impulsieron como a uno de los primeros creadores de nuestra América. En la novela, las realidades contempo-

ráneas aparecen sostenidas por ciertos símbolos que sintetizan las etapas de la historia guatemalteca, desde las intransferibles realizaciones indígenas hasta las más nobles empresas de la trayectoria independiente; orquestación de temas que propone un concepto del mundo, constante en Asturias como búsqueda de la autenticidad de su patria, suma de razas y de paisajes.

La posterior obra narrativa, concluida casi toda en Buenos Aires, desde *Hombres de maíz* a la trilogía iniciada con *Viento fuerte*, renueva sin la misma fuerza original, aunque con la misma pasión, el entrañado amor por el destino de su país. Asturias se ha sentido responsable de esa misión, integrada en el concepto de una América hispánica sin fronteras, hecha hacia un solo destino. De ahí los aciertos como los riesgos de su literatura. Aciertos derivados de la recreación intensa y colorida de los ambientes y de ciertos personajes, ese mundo bulleante y seguro del pueblo; riesgos de una creación que avanza sobre ciertas tesis, en la voluntad demostrativa que concluye confinando a los personajes en la repetición de conductas.

Ambas modalidades se reiteran en los cuentos publicados por Goyanarte. Los sucesos políticos de los últimos años de Guatemala han sido interpretados con valentía y decisión por el político que subsiste en toda la obra de Asturias, afiliado a soluciones que satisficieron sus esperanzas de décadas y la fe con que cree en los hombres humildes. Las fuerzas contrarias, las internas y las exteriores que actuaron en el tronchamiento de la revolución agraria, aparecen condenadas con un rigor que quita humanidad a sus representantes. Estos cuentos presentan a unos hombres buenos y honrados, de cuya parte está el narrador, y a un grupo de invasores y

de logreros, contra los cuales se ha decidido de antemano. Ante esta intransferible dualidad de los personajes, han tenido que forzarse las posibilidades demostrativas de cada relato, subrayadas por la intensidad sin descansos del lenguaje, tantas veces en el tono restallante del mejor Asturias. Los cuentos de *Week end en Guatemala* son como episodios de una epopeya, en que los defensores de la patria luchan con escasos medios materiales, y sin entregas, contra el poderío de fuerzas destructivas que ligan a los renegados del país con los representantes de una potencia extraña. Estos extranjeros no encarnan la conciencia social de los Estados Unidos del Norte, sino el concepto imperialista de algunos políticos; diferencia que el novelista no señala.

Asturias acentúa intencionalmente el peso de las fuerzas extranjeras, atenuando los elementos de guerra civil que se propusieron en Guatemala, para modular sin interferencias el avance de los temas hasta el símbolo final. Por pasajes, parece que el enfrentamiento opusiera las destrucciones que vienen de la ciudad a las sencillas y firmes razones de los campesinos. La interesada disposición de los elementos en pugna, como algunos rasgos de la composición narrativa, recuerdan a *La guerra gaucha*, reiterando las exaltaciones épicas de Lugones con las mismas fallas en los posibles caracteres.

Los mejores cuentos del volumen de Asturias —el que le da título, *Cadáveres para la publicidad* y *Torotumbo*— supe-

ran los límites de la intención panfletaria, creando seres humanos, que cifran constancias en las luchas por la libertad y un concepto digno de la vida. La pasión se expresa en estos cuentos con la verdad de los personajes, no sólo con la del escritor comprometido. Calidad acentuada por el encuadre demostrativo de los paisajes y por la fuerza de los diálogos, en crescendos de justo dramatismo y en monólogos obsesionantes.

Este libro ha de quedar como documento de un hombre que se ha jugado íntegramente con el destino de su patria, y en quien alienta una encendida fe en el retorno, cuando la rebelión guatemalteca se organice sobre el ritmo recuperable de la raza primera, según lo recuerdan las imágenes que cierran el último relato: "El pueblo subía a la conquista de las montañas, de sus montañas, al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas que el terremoto no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo."

J. C. G.

LA CULPA, por Francisco Jorge Solero. Ediciones "doble p", Buenos Aires, 1956.

HE leído esta novela con un sobresalto continuo. En su primer capítulo una horrenda tortura física es descrita con morosidad; en el segundo, hay una insinuada relación homosexual entre dos adolescentes; en el tercero, un hombre compara su cuerpo con el de la

mujer que duerme a su lado; en el siguiente se describe el amor —¿cómo decir si no?— del protagonista por una perra. Sí, por un animal al que mata golpeándolo contra un árbol por negarse a sus sollicitaciones. Y así, casi no hay capítulo donde no haya una escena de

violencia, de sexualidad desenfrenada o anormal, algo "fuerte", en suma. Es por eso, que antes de entrar a considerar los valores de *La Culpa*, interesa alguna inquisición sobre esta crudeza que presenta.

El crítico no puede pedirle al escritor otra obra que aquélla que tiene ante sus ojos ni negarle su implícita buena fe de creador. Pero puede inquirir si la continua narración de escenas de violencia y de sexualidad —tal como ocurre en *La Culpa*— responde a una necesidad interna de la obra o si obedece a una voluntad ajena a su dinámica. Esto no significa suponer que la obra se escribe a sí misma, como ocurre con el automatismo surrealista, y que el autor se ve obligado a aceptar el dictado del hijo de su espíritu. Se trata sólo de comparar el producto literario con su voluntad creadora, con la subjetividad de donde nació; la creación con su intencionalidad. Ese análisis permite sostener que las escenas de violencia de *La Culpa* pueden justificarse, pues contribuyen a acentuar el clima de una historia de delitos y de delincuentes, pero que la mayoría de sus escenas escabrosas de carácter sexual nada agregan a ese clima ni a la psicología de los personajes, ni a la trama de la novela.

Nadie sospechará que hago esta afirmación en un acceso de pietismo. En mi nota sobre *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer, aparecida en el número 2 de *Ficción*, justifiqué la obscenidad como lenguaje literario. La crudeza de aquella novela es un tono más de su registro; los recuerdos eróticos de los soldados ocupan una parte mínima de su relato y tienen una importancia muchísima menor que las reflexiones del General Cummings, por ejemplo. En *La Culpa*, en cambio, las escenas sexuales son constantemente repetidas y la habilidad técnica de Solero disimula su falta de necesidad. En todas ellas, además, hay elementos de anormalidad y de escándalo moral.

Debo señalar, por otra parte, que, en ningún momento, Solero incurre en la pornografía, como no incurren en ella Henry Miller, ni Sartre, ni Faulkner, ni Joyce. De modo que el sentido de mi crítica nada tiene que ver con la mojigatería y una comparación con *Ulises* servirá para aclararla.

Al presentar no solamente los aspectos exteriores de la vida sino también las reacciones más minuciosas de sus personajes ante ella, Joyce amplió notablemente el panorama de la novela. Su intención era describirlo todo y al enfrentar los aspectos menos limpios de la mente humana, lo hizo en la misma forma sincera en la que lo hicieron los eruditos casuistas de la cristiandad latina. De modo que esa actitud significaba sólo ser consecuente con su propósito de describir al hombre en toda su integridad. Tuvo que tomar en cuenta el instinto sexual, pero sus manifestaciones no ocupan en el *Ulises* ni más ni menos espacio que, por ejemplo, la piedad o la curiosidad científica.

En Solero, en cambio, ha existido una selección, él ha elegido las descripciones sexuales que ha incorporado a la obra. Y es en eso donde, a mi juicio, comete un error de valoración, al juzgar la necesidad de esas descripciones dentro del juego de los elementos formales de la novela. Joyce presenta lo sexual como parte de un todo, en un libro de carácter sinfónico, como es *Ulises*. Solero lo hace en una obra cuya narración tiene una línea definida, por lo que su inclusión tiene que ser, por fuerza, más significativa. Uno menciona lo sexual por no excluirlo, el otro lo elige deliberadamente. La diferencia es importante. Joyce imprimió un nuevo rumbo a la novela al divorciarla del sentimentalismo, porque supo mostrar a los novelistas cómo fracasaba en ellos el artista al dar al público la novela decadente que éste deseaba que le dieran. Pero los novelistas que destacan valores sensacionalistas, como el sexo, hacen

una concesión mucho peor que la de los escritores superados por Joyce, al apelar a resortes extraliterarios para captar su atención, rebajando así las ambiciones del lector. Puede parecer paradójica mi opinión, pero creo que Joyce hizo bien al no temer al escándalo y que Solero hace mal al fomentarlo.

Hecha esta aclaración, que nos pone un poco en paz con nosotros mismos, podemos intentar una aproximación a los evidentes valores de *La Culpa*. En primer lugar, a los de su prosa, ceñida, neta, muy de novela. Solero ha sabido evitar los dos peligros que amenazan, en general y desde el punto de vista formal, a los novelistas argentinos: la propensión excesiva a la metáfora, por un lado y el uso de un lenguaje demasiado vulgar, por el otro, la escuela de los que creen que para escribir bien hay que escribir mal. En todo momento mantiene el tono literario, la continuidad del estilo y un aliento formal que dignifica la narración. Sin desdeñar el lenguaje coloquial y la rapidez de la expresión, Solero es castizo, demuestra que conoce el idioma y que sabe usarlo, sin caer en el amaneramiento de Malleo. Esto bastaría para calificar a *La Culpa*, pero hay algo de mayor importancia, desde el punto de vista formal. La técnica de Solero revela un perfecto ajuste, que le permite utilizar los más modernos medios de expresión novelística con notable limpidez. Así, por ejemplo, cuando intercala trozos de raíz subjetiva, donde el automatismo introspectivo corre libremente, pero sin anarquía. Las largas páginas sin hiato alguno, a que nos ha acostumbrado Faulkner, se leen no sólo sin fatiga sino con total comprensión de su contenido. Entre nuestros escritores sólo Onetti tiene tanta maestría en el manejo del monólogo interior, siendo, algo más confuso —Onetti— por su deliberado deseo de ocultar soluciones, al construir la narración partiendo de datos que no pone al alcance del lector desde la iniciación del mismo. Más aún,

Onetti, suele ocultar las premisas que un desarrollo lógico del argumento debía permitir alcanzar con mayor claridad. Esto se nota sobre todo en sus novelas *La vida breve* y *Los Adioses*. Quede esto dicho en elogio de Solero, que no recurre a esa técnica del escamoteo ideológico, a la que también es afecto Faulkner.

Solero alterna capítulos que denomina *La Ciudad* con otros titulados *La Culpa*; aquéllos dedicados preferentemente a una descripción caótica, que parte de los datos de la conciencia del protagonista, del ambiente en el que se desarrolla la acción y muy especialmente de Buenos Aires; los capítulos llamados *La Culpa* siguen la línea narrativa, la acción en sí, con un predominio subjetivista. A veces, con un deliberado propósito de mantener la unidad, Solero hace pasar la línea argumental de un capítulo a otro, es decir, sin establecer esa diferenciación que dejamos anotada. El Buenos Aires que describe Solero es hostil y subraya el nihilismo ético de los personajes, su desamparo moral frente a un mundo de sollicitaciones crueles. Tienen un bajo nivel ético y son, como he dicho, delincuentes. Es por ello que la violencia no resulta chocante. Esteban Galíndez interviene en un contrabando de morfina y traiciona a un jefe oculto y lejano. La venganza de éste llega definitivamente por intermedio de dos sicarios que tienen la frialdad de esos personajes shakspereanos que se llaman simplemente así: "dos sicarios". Los golpes, más que los tiros, la brutalidad desnuda, son previsible y admisibles. Después de todo, es mejor que la violencia y el vicio se presenten despojados de todo hábito romántico, no como en las clásicas novelas policíacas, donde el detective suele ser tan inmoral como los gangsters a quienes persigue y la veneración final por la policía suele encubrir una simple admisión de su mayor fortaleza.

He dicho que el Buenos Aires de Solero es hostil, pero se advierte en el autor cierto ribete de ternura cuando se re-

fiere a nuestra ciudad, una permanente piedad por los ritos ciudadanos, una tolerancia indulgente hacia las necesidades de la vida urbana, convertidas en símbolos, ademanes y gestos repetidos mil veces a través del día. Hay una reminiscencia al pluralismo de sensaciones de algunas páginas de *El paraíso 42* de John Dos Passos y ciertos pasajes líricos alcanzan la contenida emoción de *El Tiempo y el Río* de Thomas Wolff. Aclaro que con esto no quiero dejar formulada una filiación literaria sino de dar una ubicación estilística y los propósitos de un alcance ambicioso que es de desear que se continúe en la futura producción novelística de Solero.

¿Cuál es la culpa que da el título al libro? ¿La del mundo material, la de sus invitaciones a vivir sin una elección ética de los medios para hacerlo? ¿O la de esos seres que presenta, huecos de ideales y de propósitos definidos? Dejo

LA MÚSICA ORQUESTAL EN EL SIGLO XX, por Adolfo Salazar. Editorial Fondo de Cultura Económica (Breviario N° 117), México, 1956, 172 págs.

ADOLFO Salazar amenaza con transformarse para la musicografía de habla española lo que fué Menéndez y Pelayo para la historia literaria de España. Vale decir, en un polígrafo. Y eso encierra un doble peligro: la superficialidad y la repetición. Sin lugar a dudas, es Salazar un hombre magníficamente informado y maneja la bibliografía de la música moderna con verdadero virtuosismo, aun cuando —como es humano y lógico— tiene sus preferencias en ese campo. Sabe simplificar los acontecimientos para crear con ellos claras subdivisiones tanto de época como de estilos y procedimientos y hace con ello un marcado favor al estudioso y al aficionado que le consultan, pues logra guiarlos a través de la enmarañada selva de las manifestaciones musicales de nuestra época con paso seguro y con criterio ordenado. Pero cae en el peligro de sim-

al lector el dilema. Solero ha sabido crear un clima atroz, de escapes ficticios y precarios, de desnudez del alma y perversión de los sentidos. Si esta perversión es justificable desde el punto de vista de los personajes, por ejemplo, la recordada pasión de Esteban Galindez por una perra, constituye un problema que nos llevaría muy lejos. Tengo temor de hacer disquisiciones caracterológicas que hagan presumir una actitud moralista que no es del caso adoptar. Quede también como interrogante, como duda. De lo que no hay duda es que esta novela merece una sincera consideración, que sobrepase su carácter sensacionalista, que lamento por innecesario, ya que los valores literarios de *La Culpa* son sólidos y genuinos y esta nota quiere ser, ante todo, un llamado de atención hacia ellos.

E. D.

plificar en exceso los acontecimientos del arte sonoro de nuestro siglo, pues ni el arte ni la época presentan claros delineamientos y las personas que actuaron en la música de nuestro siglo y le imprimieron su sello personal no han tenido un avance regularizado por un "éspirit d'époque" y por una estética claramente definida, sino han sufrido, en su propia obra y en su propia persona, los sobresaltos de la búsqueda inquieta y de los cambios de rumbo que un medio tan confuso como el que ostenta el siglo XX imprime a todos los hechos que acontecen.

Evidentemente, nuestro siglo se opone a la simplificación, salvo que se adopte el criterio "enumerador" de Salazar quien caracteriza —en muchos casos con toda certeza— por medio de pocas palabras a un autor, a una obra, a un estilo, hace historia concisa (totalmente verídica),

pero no llega a auscultar claramente los grandes problemas de la estética musical de nuestro siglo. Pena ésta grande, pues quizás hubiera valido más desterrar un exceso de enciclopedismo informativo y evidenciar con mayor ahinco los móviles absolutos que se plasman a través del arte musical. Pero, puede ser que Salazar haya querido escribir una breve enciclopedia y en este caso su obra no es completa ni da el lugar merecido a todos los compositores que en nuestro tiempo han contribuido al desarrollo de los fenómenos musicales modernos. Y para ser un libro impreso en Latinoamérica y destinado al público musical latinoamericano, es demasiado concisa e in-

completa la parte dedicada al desarrollo sinfónico en este hemisferio, faltando muchos nombres y siendo erróneamente caracterizados muchos otros. ¿Falta de información, falta de enfoque, falta de interés por los problemas americanistas? Vaya uno a saberlo. Lo cierto es que por donde se lo mire es un libro incompleto —ni tesis musicocrítica ni enciclopedia informativa— que si bien no logra cumplir totalmente con su propósito de guía estética, no deja de ser, por otra parte, un lucido testimonio de la vasta cultura de quien lo escribió.

J. P. F.

DESDE ESTA TIERRA, por Carlos Manuel Muñiz, Ediciones de la Ciudad, Buenos Aires, 1956. 32 págs.

EL valor de estas poesías reside en la presencia constante del poeta. En ningún momento predomina ese automatismo tan de moda que conspira contra el genuino talento. Son cantos eminentemente subjetivos, imágenes puras, no deformadas por aventuras esotéricas ni coqueteos metafísicos. Su verbo es duro, directo y —valga la paradoja—, no por ello menos flúido. Carlos Manuel Muñiz se hace ver en toda su magnitud humana, acaricia y golpea, pasa de la luz a la más honda oscuridad sin transiciones ambiguas. Es, en suma, el hombre-poeta que nos sale al encuentro.

Destaco su poema "Hombre en Vilo" como el mejor. Es el verso-clave que define su esencia, su color frente al mundo: "El mundo es ahora / una masa viscosa que penetró por los agujeros de mi piel". He ahí lo trascendente del mensaje, la fusión obligada del ser con lo exterior, y su resultante: "No necesito verlo / porque ya soy sólo un espasmo animal ante la luz". Hacia el final se presiente un aroma místico: "Entonces / ese día llevaré / un ramo

de romero en cada mano. / Para anunciar el reino que comienza".

Los "Tres Poemas de Soledad" son, por contraste, lo menos logrado del conjunto. Carecen, en general, de fuerza, no se autodefinen, podrían terminar en cualquier verso o podrían continuar indefinidamente. Al lado de verdaderas figuras poéticas, encontramos expresiones como ésta: "Este aguardar la vida / hasta que el llanto / me separe de Dios y de los hombres". Creo necesario releerlos, pensarlos, fundar nuevos giros.

Como observación de carácter general, que hago extensible a otros poetas contemporáneos, destaco la influencia predominante de García Lorca y Neruda.

En determinados períodos de su evolución, la personalidad creadora sufre transformaciones vitales, necesarias para evitar el estancamiento y los tanteos a ultranza. Es en esos momentos cuando se pone de manifiesto el juego de las influencias recibidas. Algunos sabrán reconocer los factores objetivos y trascendentes y los incorporarán a la pro-

plia corriente estilística, sin desmedro de su personalidad. Otros, como en este caso, caerán, con alguna frecuencia, en la imitación inconsciente.

Al margen de estas fallas, perfectamente evitables mediante el sano ejerci-

cio de la autocrítica, asistimos a una expresión de auténtico lirismo, cuyo relieve sólo podrá apreciarse frente a la obra integral de este poeta.

SUSANA I. THENON

O. del C.

Marginales

POESÍAS, por Georg Trakl. Trad. de Wolfgang von Harder, Narciso Pousa y J. Rémy. Estudio preliminar de Martín Heidegger. Trad. Hernán Zucchi. Ediciones Carmina. Buenos Aires, 1957. 92 págs.

LA poesía es una de las formas más antiguas del arte. Una forma que enraiza en lo más hondo de la esencia humana y una vía de comunicación misteriosa, que el hombre tiende por encima de los siglos. No obstante la pasión con que los espíritus más excelentes se vuelven sobre ella, a través de los tiempos, para interrogarla, el número de sus adeptos nunca ha alcanzado las muchedumbres fabulosas que la novela y el teatro han congregado en torno a ellos. Por esa razón, la obra maestra de los grandes poetas, aun de aquellos que alcanzan el vasto malentendido de la popularidad a la que aludía Rilke, siempre ha resultado un ne-

gocio poco tentador para editores que no sean al mismo tiempo, verdaderos artistas.

Georg Trakl nace al castellano, gracias a la pasión de quienes forman Carmina. Su poesía, que merece un apasionante trabajo liminar de Martín Heidegger, se nos aparece como rodeada de un misterioso ámbito que los traductores han sabido reencontrar en un idioma tan lejano del original como lo es el nuestro.

La edición, verdaderamente ejemplar por su elegancia tipográfica, viene a llenar el vacío en que nos han dejado, frente a las creaciones de los grandes poetas de nuestra época.

ÉPOCAS DE LA LITERATURA ALEMANA, por Hermann Schneider. Editorial Nova. Buenos Aires, 1956, 173 págs.

LAS obras de divulgación pecan generalmente de un espíritu de síntesis que fácilmente se transforma, a fuerza de restringirse y simplificarse,

en verdadera superficialidad. Por eso la obra de Hermann Schneider que presenta concretamente los grandes esquemas de la literatura alemana, desde sus ori-

genes hasta hoy, me parece una verdadera proeza. Los grandes cielos de la literatura alemana están señalados con relación al momento histórico. Pónese de relieve dentro de este panorama peculiar, el valor intrínseco de la obra de los espíritus que mejor la representan, señalando su dinámica, sus enlaces

y sus alcances. Afortunadamente por esta vez, simplificación no significa ni pobreza, ni superficialidad, puesto que Schneider cala hondo en los instantes más altos del espíritu alemán. El breve volumen se completa con un sintético índice biográfico, modelo de concisión y claridad.

EL TIGRE DE TRACY, por William Saroyan. Trad. Patricio Canto. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1956. 110 págs.

EL tema del amor como elemento mágico, es algo que nos llega desde las más remotas regiones de la mística. A través del tiempo este enlace de amor y magia, pasando de manos de místicos y dramaturgos a la de los literatos, requirió siempre el ropaje de lo legendario. Países remotos, costumbres extrañas, toda la decoración coloreada y ornamental que fascinaba a los románticos, o el ámbito de puros mirajes en

que se hundían los trovadores. Saroyan procede al revés. Transforma nuestros días, los temas cotidianos, en un mundo fabuloso. Toda esta tierna, e imposible historia aparece iluminada por el fervor mágico con que el poeta armenio-americano enfrenta a los seres, de tal suerte que el milagro se realiza a la par que en el libro, en el corazón del más desapasionado suspicaz e insensible de los lectores.

MELISA, por Nikos Kazantzaki. Trad. Roberto Guibourg. Editorial Losange. Buenos Aires, 1957. 78 págs.

LA imagen de Nikos Kazantzaki, del Kazantzaki novelista, aparece sorprendente, enriquecida después de la lectura de esta violenta y singular obra dramática. Los personajes trazados con una violencia pareja a los presentados en su narrativa, se hallan por esta vez realzados con un prestigio que no es por entero el de las tragedias griegas, sino que procede más bien de ciertas antiguas fuentes orientales. La estructura adoptada por Nikos Kazantzaki, así como una marcada vocación por el fastuoso aparato exterior, parecerían

emparentarlo con lo más conocido del teatro dannunziano, si una cierta ironía, marcada a veces, otras insinuada, no señalara una posición diversa.

De todas maneras la historia de Periandro, tirano de Corinto, y de sus desdichados hijos, tiene una violencia escénica, un interés tan inmediato, que nos parece que llevarla a escena sería una empresa apasionante para cualquier director que busca en el teatro no sólo los efectos puramente dramáticos sino también un texto literario de alta jerarquía.

VIDA DE VAN GOGH, por Henri Perruchot. Trad. Horacio A. Maniglia. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1956. 350 págs.

Pocas vidas tan dolorosas y apasionadas como la de este Van Gogh cuyo resplandor atraviesa toda nuestra época. Pocas obras también tan hondas, tan líricas, tan trascendentes como las de este autor, para las que no parece haber pasado el tiempo. Pocos casos también como éste donde la obra es la materia misma del drama. Y este drama tiene la peculiaridad de que aunque es uno solo el prodigioso autor de una obra admirable, las víctimas son dos: Vincent y su hermano Théo. Henri Perruchot, con un amor entrañable ha buscado reconstruir esa vida y ese drama, basándose en cartas, escudriñando el paisaje, viviendo en la atmósfera misma de

los cuadros, rastreando todo testimonio posible. Lo que ha conseguido es admirable. Una biografía empapada de comprensión, donde sin embargo no se disimulan jamás los actos y los momentos más atroces, sino que se explican en todo su alcance. La pasión y el respeto de Perruchot son tales —pasión y respeto que nos resarcan de indignas y complacientes versiones cinematográficas— que cuando llega la hora del tránsito de Van Gogh sentimos la misma amargura que debieron sentir aquellos que le amaron apasionadamente. Cronología y una excelente bibliografía completan esta obra ejemplar.

Libros Recibidos

ACANTO:

Salomón Wapnir: *La crítica literaria argentina*.
Isabel Piaggi Costa: *Invocación*.
Luro Bro: *La tierra y el designio*.

ACME:

Oscar J. Friend: *Mensajeros de la muerte* (\$ 3,50).
Chuck Stanley: *Los asaltantes* (\$ 3,50).
Allan V. Elston: *Camino a Denver* (\$ 3,50).
Hal G. Evarts: *Herencia codiciada* (\$ 3,50).
Charles M. Martin: *El imperio de la ley* (\$ 3,50).
J. B. O. Sullivan: *Mi asesino y yo*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 3,50).
Richard Sted: *La joven del pelo azul*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 3,50).
M. Corrigan: *La dama desnuda*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 3,50).
Thomas B. Dewey: *Dos nombres para la muerte*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 3,50).
Frank Gruber: *Perros hambrientos*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 3,50).

Roy Rockwood: *Bomba en el valle de las calaveras*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 15.—).
Helen Nielsen: *La muñeca mexicana*. Trad. Julio Vacarezza (\$ 3,50).
E. E. Halleran: *Secuestro equivocado* (\$3,50).
Nelson Nye: *Jinetes en la noche* (\$ 3,50).

AMERICALEE:

Carlos Lugo: *El origen de la materia*.
Pedro Sonderéguer: *Límites y contenido de la metafísica*.
La religión. Selección y prólogo de Antonio G. Birlán.
Conciencia y conocimiento. Selección y prólogo de Antonio G. Birlán.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD (Montevideo)

Eugen Relgis: *El hombre libre frente a la barbarie totalitaria*.

ASCUA:

Noemí Vergara de Bietti: *Los tres Payró*.

ATENEA (Montevideo)

Manuel de Castro: *El enigma del ofidio*.

BASES:

Bernardo González Arrili: *El diputado de la libertad*.
Arturo Orgaz: *Sentido social de la libertad* (\$ 12.—).

BOTELLA AL MAR:

Eduardo Jonquières: *Los vestigios*.
Betina Edelberg: *Crónica menor*.
Francisco Vasallo: *Huelga*.

BRIGADAS LÍRICAS:

Vittorio Sereni: *Non sanno d'essere morti*.
Wilberto Canton: *Dos poemas*.

CASTELLVÍ (Santa Fe):

Segundo Ramiro Bríggiler: *El anillo*.

COLOMBO:

Jaime Dávalos: *El nombrador*.

CUADERNOS JULIO HERRERA Y REISSIG (Montevideo):

Manuel de Castro: *Pastoral melancólica y otros poemas*.

DE LA TORRE (Puerto Rico):

Nilita Vientós Gastón: *Introducción a Henry James*.

DOBLE "P":

Antonio di Benedetto: *Zama*.
Nestor Bondoni: *La boca sobre la tierra*.

Daniel Rodríguez: *16 tatarabuelos*.
 Diego R. Oxley: *El remanso*.
 Arturo Cerretani: *La violencia*.
 Gastón Gori: *La muerte de Antonini*.

EDICIÓN DEL AUTOR:

Antonio Vazquez: *Imán de olvido*.
 Emilia A. de Pereyra: *Muerte y presencia del ángel*.
 José Rexach: *Siete cuentos*.

EL BIBLIÓFILO:

Eduardo Jonquières: *Permanencia del ser*.

EMECÉ:

Abel Mateo: *El detective original* (\$ 36.—).
 Graham Greene: *El americano imposible*. Trad. J. R. Wilcock (\$ 42.—).
 John Dos Passos: *De brillante porvenir*. Trad. Carlos Peralta (\$ 42.—).
 Javier Villafañe: *Historias de pájaros*.
 Evelyn Waugh: *Un puñado de polvo*. Trad. Josefina Gainza (\$ 45.—).
 Patrick Quentin: *Mi hijo, el asesino*. Trad. J. R. Wilcock (\$ 20.—).
 Patrick Quentin: *El bigamo*. Trad. O. del Campo Fleurquin (\$ 20.—).
 Charles De Gaulle: *El llamado*. Trad. J. J. Permanyer (\$ 54.—).
Los mejores cuentos policiales (2ª serie). Selección de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges (\$ 46.—).
 Alberto Ponce de León: *La quinta* (\$ 38.—).

ESPIRAL:

Clemente Airó: *Cardos como flores*.
 Clemente Airó: *Las letras y los días*.

FIDES:

Luciano Rottin: *Tres documentos de actualidad argentina*.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA:

Adolfo Salazar: *La música orquestal en el siglo XX* (\$ 40.—).

FUTURO:

Ilía Ehrenburg: *El deshielo* (2ª parte). Trad. Nathan Caplan.

GALATEA - NUEVA VISIÓN:

José Luis Romero: *Introducción al mundo actual*.
 Wassily Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*. Trad. Edgar Bayley.

HACHETTE:

Roger Labrousse: *Perfil de la democracia moderna*.
 Henri Perruchot: *Vida de van Gogh*. Trad. Horacio A. Maniglia.
 J. Imbelloni: *La segunda esfinge indiana*.
 María Martínez Sierra: *Viajes de una gota de agua*.

INSTITUTO AMIGOS DEL LIBRO ARGENTINO:

Oswaldo Roessler: *Anotaciones para un bestiario* (\$ 15.—).

KRAFT:

Arturo Cerretani: *María Donadei*.
Epistolario Croce - Vossler (1899 - 1949). Trad. Elsa Manassero.

LA GALATEA:

José Pedro Díaz: *G. A. Bécquer. Vida y poesía*.

LA ISLA:

John Wain: *Sigamos bajando*. Trad. J. R. Wilcock (\$ 45.—).
 Ana Beker: *Amazona de las Américas* (\$ 42.—).

LA MANDRÁGORA:

Furio Lilli: *Gabriele D'Annunzio*.
 Juan Corradini: *Cuadros bajo la lupa*.

LA REJA:

Gregorio Scheines: *El rostro perdido*.
 Arturo Cerretani: *El bruto*.

LAUTARO:

Lu Shin: *Diario de un loco*. Trad. Julio Galer.
 Deodoro Roca: *El difícil tiempo nuevo*.
 Gerardo Pisarello: *Pan curuica*.

LOSADA:

Alfredo Pareja Diezcanseco: *Los nuevos años* (1ª Parte: "La advertencia").
 José Luis Romero: *El ciclo de la revolución contemporánea*.
 Elmer Rice: *Teatro*. Trad. Jorge Zalamea y Miguel de Amilibia.
 Alberto Moravia: *El desprecio*. Trad. Attilio Dabini.
 Roberto F. Giusti: *Poetas de América*.
 Manuel del Cabral: *Compadre Mom*.
 Marcel Aymé: *Teatro*. Trad. Miguel de Amilibia.
 Vasco Pratolini: *Metello*. Trad. Attilio Dabini.
 Gabriel Miró: *El ángel, el molino, el caracol del faro*.
 Oliverio Gironde: *En la masmédula*.
 Rafael Alberti: *María Carmen Portela*.
 Luis Juan Guerrero: *Revelación y acogimiento de la obra de arte*.
 José Ramón Heredia: *Círculo poético*.
 Michel de Ghelderode: *Teatro*. Trad. Juan Paredes.
 Elvio Romero: *El sol bajo las raíces*.
 Horacio Quiroga: *El desierto*.
 Horacio Quiroga: *Los desterrados*.
 Paul Valéry: *Variedad I y II*. Trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea.
 Manuel Lamana: *Otros hombres*.
 Gonzalo Pedro Losada: *Amor y tiempo*.
 Eduardo Blanco - Amor: *La catedral y el niño*.

LOSANGE:

- Nikos Kazantzaki: *Melisa*. Trad. Roberto Guibourg (\$ 16.—).
 Jaroslaw Iwaszkiewicz: *Un verano en Nohant*. Trad. Román Polski. (\$ 16.—).
 Sidney Kingsley: *Uniforme blanco*. Trad. Beatriz Colman (\$ 16.—).
 Ezio D'Errico: *Un amante en la ciudad*. Trad. Alvaro Zerboni y Leo Cadel (\$ 16.—).
 Ezio D'Errico: *Los seis días*. Trad. Leo Cadel y Al Zer (\$ 16.—).

LUAR:

- Roberto F. Giusti: *A las cataratas* (\$ 10.—).

MINOTAURO:

- H. P. Lovecraft: *El color que cayó del cielo*. Trad. Ricardo Gosseyn.

NOVA:

- Julio E. Payró: *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo*.
 Luigi Pirandello: *Así es (si os parece)*. Trad. Alex Rodríguez Bonel.
 Hermann Schneider: *Épocas de la literatura alemana*. Trad. Rodolfo E. Modern.

OFITEGRA:

- Agustín Dentone: *Barro*.

OLIMPO:

- Alberto M. Oteiza: *Ciudad universitaria*.

PERLADO:

- Norberto Folino: *Peluquería clandestina* (\$ 22.—).

PERROT:

- Juan Mantovani: *Echeverría y la doctrina de la educación popular*.
 Sigfrido Radaelli: *La institución virreinal en las Indias*.
 Ricardo Zorraquín Becú: *El derecho en la historia argentina*.
 Carlos Mouchet: *Pasado y restauración del régimen municipal*.

RAIGAL:

- Rodolfo Mondolfo: *El materialismo histórico en F. Engels y otros ensayos*.
 Trad. Roberto Bixio.
 Juan Adolfo Vázquez: *Platón — Diálogos socráticos*.
 Russell W. Davenport: *La dignidad del hombre*. Trad. Alberto Luis Bixio.
 William Shand: *The malice of their clime*.

RUEDA:

- Nicolás Repetto: *Mi pasó por la política*.
 Han Su - Yin: *El amor es algo maravilloso*. Trad. Luis Echávarri.

RUIZ (Rosario):

- Martín del Pospós: *El país de los chajás*.

STILCOGRAF:

- Emilio Rubio: *Bandera de amor* (\$ 12.—).

SUDAMERICANA:

- Frank Stuart: *Mundo de focas*. Trad. Floreal Mazía (\$ 26.—).

SUR:

- H. A. Murena: *El centro del infierno*.

TROQUEL:

- Nigel Balchin: *El testamento de Borgia*. Trad. Mary Williams de De la Barra.
 Antoine de Saint - Exupéry: *Tierra de hombres*. Trad. Eduardo J. Paz.
 G. K. Chesterton: *La paradoja andante y otros ensayos*. Trad. Luis Echávarri.
 Gavin Maxwell: *Giuliano, el bandido de Sicilia*. Trad. Luis Echávarri.
 Eduardo Jonquières: *Pruebas al canto*.

VOZ VIVA:

- Amilear Uralde: *Presencia y tiempo*.

Este número 7 de la revista-libro
FIOCIÓN, se terminó de imprimir
en Macagno, Landa y Cía., Aráoz
164, Buenos Aires, el día 19 de
julio de 1957.

UN NOVIAZGO

por

BERNARDO VERBITSKY

La vida de las salas de redac-
ción expuesta en sus detalles
más evocadores . . . \$ 38.—

Bernardo Verbitsky acaba de
conquistar el segundo gran
premio 1957 de la Editorial
Kraft por su libro "Villa Mi-
seria también es América".

EDITORIAL  GOYANARTE

Paraguay 479 T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES