

LEA

Libertad o Muerte

por Niko Kazantzakis

Prólogo de A. Den Doolaard

450 págs., \$ 56.—

Esta novela es la epopeya de un pueblo: la liberación de Creta del yugo turco. Es un libro épico, heroico y trágico, es un mundo en sí mismo, sobre el que vuela con las alas extendidas un águila: Kazantzakis.

Traducción de Rosa Chacel

De nuestro catálogo

- CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO, por N. Kazantzakis, 6ª edición \$ 50.—
- LA POSADA DE LA HERRADURA, por A. Den Doolaard \$ 26.—
- RICCI DESCUBRE CHINA, por V. Cronin \$ 56.—
- EL GRAN TIRANO Y EL JUICIO, por W. Bergengruen \$ 48.—
- EL ÚLTIMO POPE, por E. Schaper \$ 34.—
- ADVIENTO EN RUSIA, por E. Schaper \$ 36.—

En venta en todas las buenas librerías

EDICIONES CARLOS LOHLÉ

Viamonte 795 • T. E. 32 - 6239

BUENOS AIRES

Tarifa Reducida
 Concesión Nº 5623
 C O
 Correo Argentino

\$ 15.-^m/arg.

8

F I C C I O N

F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

Escriben

- Jorge Alberto RIESTRA: Bruzzone y yo
- Gregorio SCHEINES: El festejante
- Florencio ESCARDÓ: Pinocho y Peter Pan
- Letras Americanas, por Miguel Angel ASTURIAS
- Letras Argentinas, por Juan Carlos GHIANO
- Letras Españolas, por Alvaro FERNANDEZ SUÁREZ
- Letras Francesas, por Félix GATTEGNO
- Letras Inglesas, por J. E. WILCOCK
- Letras Italianas, por Attilio DABINI
- Artes plásticas, teatro, cine y música, por Romualdo BRUGHETTI, Omar DEL CARLO, Estela CANTO, Jorge ARAÓZ BADÍ y Juan Pedro FRANZE.

NOTAS DE LIBROS: Ricardo Bastid: Manuel Lamana, otro hombre; Carlos Alberto Loprete: "Arte, religión y filosofía de los griegos", por Rodolfo Mondolfo; "Tierra de Hombres", por Antoine de Saint-Exupéry; "América, hoy", por Víctor García; "El difícil tiempo nuevo", por Deodoro Roca; "Las ideas políticas en la Argentina", por José Luis Romero; "Poetas de América y otros ensayos", por Roberto F. Giusti; "El bruto", por Arturo Cerretani; "El centro del infierno", por H. A. Murena; "Historias de pájaros", por Javier Villafañe; "Peñas arriba", por José María de Pereda; "Cuentos fantásticos", por Eduardo L. Holmberg; "El carmelita", por Elgin Groseclose; F. J. Solero: "La filosofía de la historia", por León Dujovne; "Gabriele D'Annunzio", por Furio Lilli; "Introducción a Henry James", por Nilita Vientós Gastón; "La paradoja andante y otros ensayos", por G. K. Chesterton; "El color que cayó del cielo", por H. P. Lovecraft; "Zama", por Antonio Di Benedetto; "La dignidad del hombre", por Russell W. Davenport; Celia de Diego: "La caída", por Albert Camus; "El desprecio", por Alberto Moravia; Raúl H. Burzaco: "María Donadei", por Arturo Cerretani; "Sigamos bajando", por John Wain; A. D.: "El hermoso verano", por Cesare Pavese; Eduardo Ballari: "Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo", por Julio E. Payró; "Cuadros bajo la lupa", por Juan Corradini; Manuel Lamana: "Todos los muros eran grises", por José Blanco Amor; "Por la libertad (cómo se lucha en España)", por Juan García Durán; David Almirón: "Nuestro mundo maravilloso"; "Historia gráfica del arte universal", por Julio E. Payró; "Noche", por Erico Verissimo; J. C. G.: "Antología del cuento extraño", por Rodolfo J. Walsh; Gregorio Weinberg: "La vida rural uruguaya", por Daniel D. Vidari. MARGINALES, Por O. DEL C. LIBROS RECIBIDOS. INDICE GENERAL DE LOS NÚMEROS 1 AL 7 DE "FICCIÓN".

8

JULIO - AGOSTO

1957

BUENOS AIRES

JULIO

AGOSTO

1957

Revistas Ar... mira.com.ar

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 incluyen además el número **EXTRAORDINARIO DEDICADO AL URUGUAY** que se vende actualmente a \$ 28 y el número 1, que se encuentran a punto de **AGOTARSE**.

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
39. — GÓMEZ BAS, Joaquín: <i>Oro Bajo</i>	" 36
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
40. — GOYEN, William: <i>La casa del aliento</i>	" 32
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
41. — NATHAN, Robert: <i>El tren en el prado</i>	" 24
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 Paris</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 41. — 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

COLECCIÓN "EL MIRADOR"

DELEITE

Por J. B. PRIESTLEY

152 páginas - Precio \$ 30.—

COMPAÑEROS DE RUTA

Por ROMAIN ROLLAND

176 páginas - Precio \$ 35.—

EL EGIPTO SECRETO

Por PAUL BRUNTON

2ª ed. - 304 págs. - Numerosas fotos y dibujos - \$ 60.—

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"

FRONTERAS Y TERRITORIOS FEDERALES
DE LAS PAMPAS DEL SUR

Por ÁLVARO BARROS

Estudio Preliminar de Alvaro Yunque

320 págs. con un mapa fuera del texto - Precio \$ 45.—

VIAJES POR BUENOS AIRES, ENTRE
RÍOS 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.—

COLECCIÓN "SABER"

EL HOMBRE Y EL MUNDO BIOLÓGICO

Por SPEED ROGERS, HUBBEL y BYERS

2ª ed. - 746 págs. - 180 ilustraciones - Precio \$ 100.—

HACHETTE - BUENOS AIRES
RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

COMENTARIO

Revista Bimestral

En el número 16 (Julio - Agosto - Septiembre de 1957) colaboran Adolfo de Obieta, David A. Polish, Dardo Cúneo, Odeb Remba, Alfonso R. Kuntz, Enrique Anderson Imbert, David Daiches, R. Cansinos Assens, Isaac Wecselman, Raymond Aron, R. P. Daniélou, Oswald Bayer, Lucilo Criz y Raúl Galán.

Publicación del Instituto

Judío Argentino de
Cultura e Información

DAVAR

REVISTA LITERARIA
BIMESTRAL

Editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA
ARGENTINA

El N° 71 está en circulación

SUMARIO

Filón y sus discípulos: Un diálogo imaginario, por Samuel Sandmel • La Revista "Nosotros" y sus vicisitudes, por Roberto F. Giusti • Dios y el Individuo en el Misticismo Judío, por Alexander Altmann • Rusia Soviética y el Cercano Oriente, por Alejandro Reiter • A propósito del Psicoanálisis, por Gregorio Sapoznikow • Rabí Moisés ben Maimón, como Jurista y como Codificador, por Israel Aisenstat • El Judío del Galut, por Jaim Grinberg • Pluralismo Cultural y Religioso, por Harold M. Schulweis • Toynbee, negador del cristianismo, por Trude Weiss Rosmarin • Información Cultural Judía, por José Horn • Los Libros • Libros y Publicaciones recibidos • Índice General de DAVAR Nos. 45 a 70.

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

NOVEDADES

GABRIEL MARCEL, *Diario metafísico* \$ 55.—
Libro que ocupa un puesto privilegiado en la obra de este filósofo existencialista católico francés, uno de los caudales de ideas más significativos de nuestro tiempo.

JEAN ANOUILH, *Teatro IV: Piezas brillantes: La invitación al castillo. Colomba. El ensayo o el amor castigado. La escuela de los padres* \$ 60.—
Junto con las *Piezas rosas*, las *Negras* y las *Nuevas negras*, las *Piezas brillantes* que componen este volumen son lo más granado de la obra de Anouilh.

ALEJANDRO CASONA, *Teatro II: Prohibido suicidarse en primavera. Siete gritos en el mar. Corona de amor y muerte* \$ 40.—
Tres de las obras más características de la madurez de este aplaudido comediógrafo español.

JOSÉ RAMÓN MEDINA, *Antología poética* \$ 35.—
Muestra cabal de la obra de uno de los más importantes poetas venezolanos contemporáneos.

VICENTE SALAS VIU, *Momentos decisivos en la música* (Bea. Contemporánea núm. 270) \$ 21.—
Relatos donde reviven las figuras y las obras capitales de grandes músicos como Victoria, Monteverdi, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel, Falla y otros.

NUEVAS EDICIONES

LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA, *Tratado de Derecho Penal*, Tomo I (2ª ed.) \$ 550.—
La presente edición del primer tomo de esta obra monumental aparece aumentada con seis nuevos códigos y con la bibliografía puesta al día.

EMMANUEL KANT, *Crítica de la razón pura* (3ª ed.) \$ 50.—

C. G. JUNG, *Realidad del alma* (3ª ed.) \$ 38.—

M. GARCÍA MORENTE, *Lecciones preliminares de Filosofía* (6ª ed.) \$ 50.—

JEAN-PAUL SARTRE, *¿Qué es la literatura* (2ª ed.) \$ 40.—

LUIS JUAN GUERRERO, *Psicología* (15ª ed.) \$ 55.—

PABLO NERUDA, *Residencia en la tierra* (3ª ed.) \$ 40.—

ROBERTO J. PAYRÓ, *El mar dulce* (Bea. Contemporánea núm. 27; 6ª ed. \$ 21.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

EDITADA POR LA ASOCIACIÓN PSICOANALÍTICA ARGENTINA

SUMARIO

Volumen XIV Nº 3 Julio-Setiembre 1957

Rascovsky, Arnaldo: Sobre la génesis y evolución de las tendencias escotofílicas a partir de la percepción interna.

Racker, Enrique: Contribución al problema de la estratificación psicopatológica.

Liberman, David: Humorismo en la transferencia e instinto de muerte en un paciente obeso.

Weil, Jorge: Enfermedad de Graves-Basedow. Observaciones sobre un caso. Estudio complementario del primer período de análisis y de los acontecimientos del período de receso.

ACTUALIZACIÓN

Grinberg, León: Revisión de los conceptos sobre magia y omnipotencia.

Resúmenes de libros y revistas.

Boletín Informativo.

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL

Suscripción anual \$ 120.—

Número suelto „ 35.—

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN

ANCHORENA 1357 T. E. 84 - 3391

BUENOS AIRES

NOVEDADES

ESTAMPAS DEL SALADERO, por *Juan Burghi*

La añoranza del rincón nativo —su Montevideo— es el motivo inspirador de este trabajo pleno de reciedumbre, escrito con el estilo y el tono que reclaman las crudas escenas del saladero primitivo.

Colección COSAS DE NUESTRA TIERRA \$ 40.—

LA DIVINA DAMA, por *F. W. Kenyon*

Ésta es la magnífica historia de Emma Hamilton, la dama de esplendorosa belleza, cantada por poetas e immortalizada en la tela por no pocos pintores, que conquistó una posición destacada gracias a su hermosura e inteligencia y a su amor por Nelson.

Colección VÉRTICE \$ 50.—

MUJER IMPERIAL, por *Pearl S. Buck*

Descripción de la extraordinaria vida de la emperatriz Tzu-Hsi, que ascendió a las cumbres del poder gracias a su inigualable belleza y a su fina inteligencia femenina, actuando con astucia y firmeza en uno de los períodos más agitados de China.

Colección VÉRTICE \$ 52.—

MONSEÑOR MIGUEL DE ANDREA. SU PENSAMIENTO. SU OBRA.

Recopilación de discursos, conferencias y sermones magistrales de S. E. Monseñor de Andrea, realizada por la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas con motivo del octogésimo aniversario del ilustre prelado. \$ 38.—

LOS CUATRO EVANGELIOS DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO

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

Un tomo lujosamente impreso y encuadernado \$ 220.—

EDITORIAL

Guillermo KRAFT Limitada

RECONQUISTA 319

Librería: FLORIDA 681

Lea y Difunda

“ERETZ ISRAEL”

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

Diríjase a:

ERETZ ISRAEL

PASTEUR 341, 3er. piso

T. E. 47 - 0159

CICLON

REVISTA LITERARIA BIMENSUAL

Dirige:

José Rodríguez Feo

Calle 23 Nº 1516, Vedado

La Habana

3 EDICIONES DESTACADAS

Acaba de aparecer el Número 12
de la Colección CLÁSICOS DEL
SIGLO XX:

PABLO NERUDA, por Mario
J. de Lellis

Vida y obra del genial chileno,
vistas por un poeta. 160 pá-
ginas. \$ 25.—

BREVIARIO DE LA LITERA-
TURA ARGENTINA CONTEM-
PORANEA, por Juan Pinto
Una visión objetiva y total de
nuestra actualidad literaria.

Obra única en su género:
CUADROS BAJO LA LUPA, por
Juan Corradini

Manual de conservación para uso
de coleccionistas, con un método
de examen ocular y consejos so-
bre restauración. 128 páginas en
papel documento, con 131 ilustra-
ciones en papel glacé y una lá-
mina en citrocromía. \$ 250.—

LA MANDRÁGORA

Santa Fe 3117 — T. E. 84-5389



Doel
SEDAS
LANAS

GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 518.449

Directores:

PEDRO G. ORGAMBIDE y ROBERTO HOSNE

Secretarios de Redacción:

HECTOR L. BUSTINGORRI y JUAN OLLER

Consejo de Redacción

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

Redacción y Administración:

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

Revista del Mar Dulce

UNA VOZ ESTUDIANTIL

Nº 6 — 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. Ciria y J. López.
poesía - bibliografía - cine - teatro - notas

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

PEÑA 2033 - 1º D.

BUENOS AIRES

T. E. 84-1364

NUESTRA

ARQUITECTURA

arquitectura
plástica
decoración
urbanismo

a 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

"LOS DEITERRANOS"

NOVELA DE LA PATAGONIA

por

CARLOS B. QUIROGA



BIBLIOTECA

PERFIL

DE

AMÉRICA

Editorial *ñandú*

PEDIDOS:

DISTRIBUIDORA "HERMES"

Av. Meeks 71 (243-3268)

LOMAS DE ZAMORA

Colección **ESQUEMAS**

Próximos volúmenes

QUÉ ES EL VERSO,
por Pedro Miguel Obligado

QUÉ ES EL COLOR
por Rodrigo Bonome

Reimpresión

UBICACIÓN DEL HOMBRE
por Francisco Romero

Editorial **COLUMBA**

Sarmiento 1889 — Bs. Aires

SABER VIVIR

Está en venta el Nº 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 Bardy, P. P.

ILUSTRAN:

Juan Battle Planas, Rodrigo Bonome, Rosario Moreno

Precio del ejemplar: \$ 15.—

San Martín 649

31-8852

Buenos Aires

BIBLOS

INFORMATIVO BIBLIOGRAFICO DE
LA CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO

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

SARMIENTO 528

BUENOS AIRES

T. E. 34-4236



UNICO EN EL MUNDO

novedades troquel

TIERRA DE HOMBRES, por *A. de Saint-Exupéry*

La vida luminosa y caballerescas de este poeta y aviador que fué Antoine de Saint-Exupéry, se refleja en este libro armonioso, vibrante y profundo, que conmueve por su profundo mensaje de humanidad y belleza \$ 34.—

EL SOL SE PONE EN SOMALIA, por *Gerald Hanley*
Este libro es la tragedia del hombre europeo, del funcionario del desierto somalí poco después de la conquista de la colonia italiana por las fuerzas anglo-sudafricanas \$ 40.—

colección "centuria"

EL HOMBRE RANA (Comandante Crabb), por *Marshall Pugh*
La historia del hombre-rana inglés llamado Lionel Philip Kenneth Crabb desaparecido misteriosamente en las proximidades de un barco ruso \$ 32.—

VORKUTA, CIUDAD DE ESCLAVOS, por *Joseph Scholmer*
Éste es el relato autobiográfico de un hombre que pasó cinco años en Vorkuta la ciudad de los esclavos, en las desoladas regiones árticas al norte de los Urales \$ 40.—

lavalle 1421

buenos aires

t. e. 40-2280

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

ÚLTIMAS NOVEDADES

SE LE SOLTARON LOS LEONES, por Nicole	\$ 34
NOCHE, por Erico Verissimo	„ 28
LOS MONTARACES, por Enrique Amorim	„ 36
ORO BAJO, por Joaquín Gómez Bas	„ 36
LA CASA DEL ALIENTO, por William Goyen	„ 32
Y LA LUZ SE HIZO, por Jacques Lusseyran	„ 42
EL TREN EN EL PRADO, por Robert Nathan	„ 24

DE PRÓXIMA APARICIÓN

CHOCOLATES POR BREAKFAST, por Pamela Moore	
LOS TESTIGOS, por Hellen Ferro	
EL QUE CABALGA UN TIGRE, por Bhabani Bhattacharya	
EL GRAN VACÍO, por Hiroshi Noma	
EL INTRUSO, por Vicente Barbieri	
SEPTIEMBRE, VENTANA AL RIO, por Carmen da Silva	

REEDICIONES

JUDAS, por Lanza Del Vasto (4ª edición)	\$ 36
LUZ DE AGOSTO, por William Faulkner (3ª edición) „	66
LAGO ARGENTINO, por Juan Goyanarte (3ª edición) „	29
LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS, por Norman Mailer (2ª edición)	„ 64
EL LIBERTINO, por Frederic Wakeman (2ª edición) ..	„ 25
ENTRE MUJERES SOLAS, por Cesare Pavese (2ª ed.) „	19

Editorial  Goyanarte

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

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
límitrofes*

Otros países

1 año . . . \$ 80.— m/arg.

1 año 4 dólares

2 años . . . , 145.— „

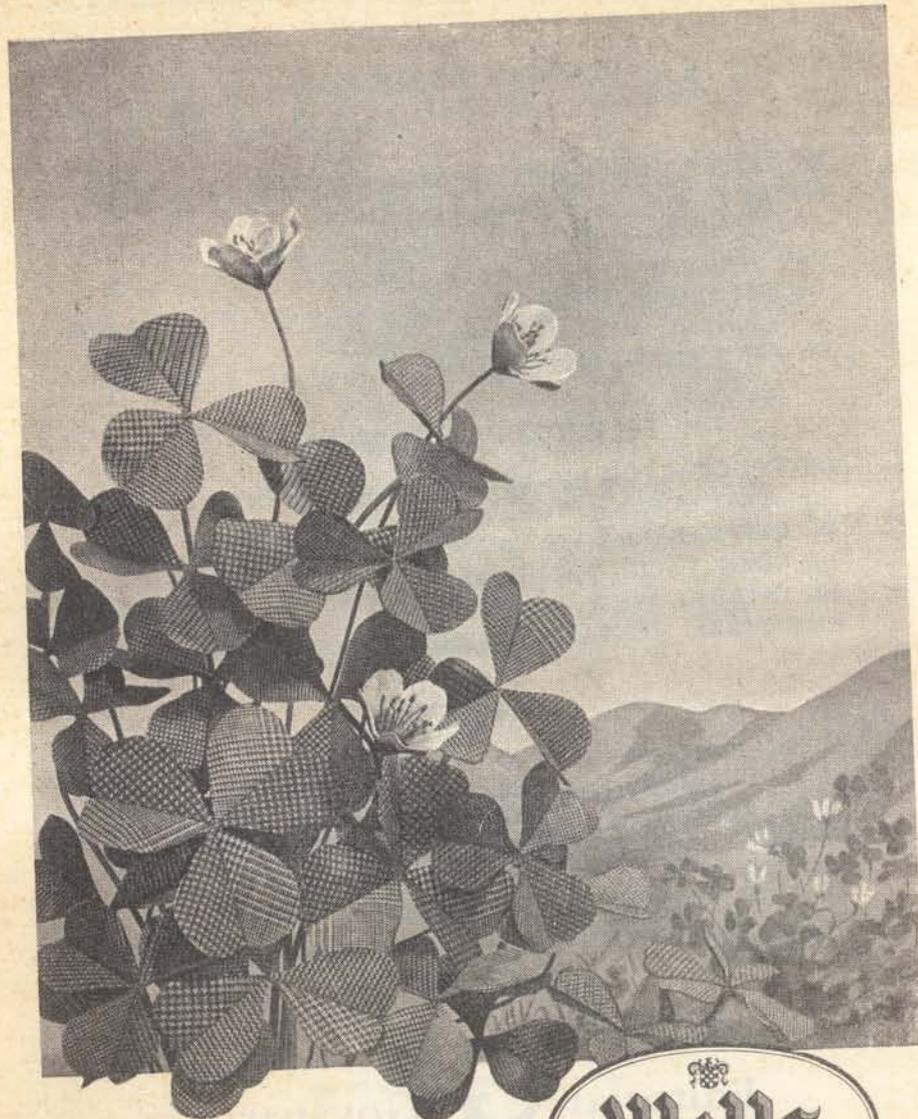
2 años 7 „

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*



Wells
Castores muy finos **3 CABOS**

EXCLUSIVA

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

Bruzzone y yo, por Jorge Alberto Riestra	3
El festejante, por Gregorio Scheines	14
Pinocho y Peter Pan, por Florencio Escardó	34
Letras Americanas: Gabriela Mistra, por Miguel Ángel Asturias	49
Letras Argentinas: La última novela de Mallea, por Juan Carlos Ghiano ..	51
Letras Españolas: La era del payaso, por Álvaro Fernández Suárez	60
Letras Francesas: Jean Giono o la dicha de escribir, por Félix Gattegno ..	63
Letras Inglesas: Hilaire Belloc, por J. E. Wilcock	66
Letras Italianas: Titta Rosa en la poesía del novecientos, por Attilio Dabini	68
Arte moderno en Brasil, por Romualdo Brughetti	72
Autores y Teatro Nacional, por Omar Del Carlo	77
La oscuridad en el teatro contemporáneo, por Hellen Ferro	79
Cine, por Estela Canto	90
Los setenta y cinco años del joven Strawinsky, por Jorge Aráoz Badi	94
Discos, por Juan Pedro Franze	96

LIBROS

Ricardo Bastid: Manuel Lamana, otro hombre	111
Carlos Alberto Loprete: "Arte, religión y filosofía de los griegos", por Rodol-	116
fo Mondolfo	118
"Tierra de hombres", por Antoine de Saint-Exupéry	120
"América, hoy" por Víctor García	122
"El difícil tiempo nuevo", por Deodoro Roca	123
"Las ideas políticas en la Argentina", por José Luis Romero	125
"Poetas de América y otros ensayos", por Roberto F. Giusti	126
"El bruto", por Arturo Cerretani	127
"El centro del infierno", por H. A. Murena	128
"Historias de pájaros", por Javier Villafañe	129
"Peñas arriba", por José María de Pereda	130
"Cuentos fantásticos", por Eduardo L. Holmberg	131
"El carmelita", por Elgin Groseclose	133
F. J. Solero: "La filosofía de la historia", por León Dujovne	135
"Gabriele D'Annunzio", por Furio Lilli	137
"Introducción a Henry James", por Nilita Vientós Gastón	139
"La paradoja andante y otros ensayos", por G. K. Chesterton	141
"El color que cayó del cielo", por H. P. Lovecraft	143
"Zama", por Antonio Di Benedetto	145
"La dignidad del hombre", por Russell W. Davenport	149
Celia de Diego: "La caída", por Albert Camus	152
"El desprecio", por Alberto Moravia	154
Raúl H. Burzaco: "María Donadei", por Arturo Cerretani	155
"Sigamos bajando", por John Wain	157
A. D.: "El hermoso verano", por Cesare Pavese	159
Eduardo Baliari: "Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo, por	160
Julio E. Payró	162
"Cuadros bajo la lupa", por Juan Corradini	163
Manuel Lamana: "Todos los muros eran grises", por José Blanco Amor ..	163
"Por la libertad (cómo se lucha en España)", por Juan García Durán ..	164
David Almirón: "Nuestro mundo maravilloso"	167
"Historia gráfica del arte universal", por Julio E. Payró	170
"Noche", por Erico Verissimo	172
J. G. G.: "Antología del cuento extraño", por Rodolfo J. Walsh	176
Gregorio Weinberg: "La vida rural uruguaya", por Daniel D. Vidart	180
Marginales, por O. del C.	186
Libros recibidos	186
Índice General de los números 1 al 7 de la revista "Ficción"	

JORGE ALBERTO RIESTRA

Bruzzone y yo

BRUZZONE era pintor. Por lo menos, eso fué lo que me dijo dos minutos después de haberlo conocido —y lo que me repetía a cada rato durante nuestros largos encuentros posteriores. Esa mañana, un sol espléndido caía sobre Roma. Todo el mundo estaba de acuerdo en que ese otoño parecía primavera: sol, cielos azules, temperatura agradable y atmósfera quieta. (Después, casi al salir de Italia, me enteré de que la lluvia me había seguido los pasos, y de que las nubes plomizas y los grandes vientos se habían fijado sobre las ciudades que yo había ido dejando atrás.) Yo había salido a caminar sin rumbo, porque también el rico itinerario del arte y de la historia puede llegar a fatigar al hombre, y casi sin advertirlo, me había encontrado en la vía Nazionale, muy cerca de la Piazza dell'Essedra. Desde allí podía irse a cualquier parte, pero una mañana como ésa clamaba por una fuente, y entonces descendí por la avenida hasta la plaza. En el centro, los cinco chorros de la "bella fontana" se bañaban al sol.

—Bon giorno, signore, permesso... —dijo de pronto una voz a mi lado. Yo giré la cabeza y miré al que así había hablado. Era un hombre maduro, alto y fornido, de barba entrecana y largos cabellos lacios. —Potrebbe lei dirmi como si può

arrivare a viale Mazzini?— prosiguió en un italiano mechado de acento extranjero, y esperó mi respuesta.

—Scusi... —le respondí, y la situación era un tanto graciosa. —Io non conosco...

—Anche lei è straniero?— volvió a preguntar rápidamente, y sonrió. —Francese...?

Yo no entendía por qué todos en Italia me tomaban por francés.

—No, no... —le aclaré. —Argentino...

Él abrió los ojos y los brazos al mismo tiempo.

—¿Cómo dijo? —estalló después en buen castellano. —¿Argentino?

—Eso mismo...

—¡Pero choque esos cinco, compatriota!— agregó; lanzó una estruendosa carcajada y me estrechó la mano calurosamente. —Rafael Bruzzone, porteño de pura cepa, de San Juan y Constitución...! ¡Pero aquí llámeme Raffaello... Soy pintor... —especificó, poniéndose súbitamente serio. —¡Pero qué casualidad!— continuó, volviendo a reír. —Encontrar un argentino, el primero, en una esquina de Roma, frente a la "Fontana delle Naiadi"... ¡Ah, concuerde conmigo en que la vida es maravillosa...!

Así, de manera tan extraña, lo conocí a Bruzzone. Y él no estaba

equivocado al juzgar que la vida era un surtidor de sorpresas, porque, habiendo tan pocos argentinos en Italia, entraba en el terreno del inexplicable azar el encontrarse con uno nunca visto antes en una esquina cualquiera de una ciudad tan vasta como Roma. El acontecimiento merecía un festejo, y como él era un hombre muy cordial y ambos, además, aunque creo que yo en mayor medida que él, estábamos sedientos de español, nos lanzamos a caminar y terminamos almorzando en una "trattoria" vecina de Trevi. Le gustaba hablar mucho de sí mismo y de las cosas que quería, y era sencillo comprender que, sin llegar a ser autoritario, no creía que hubiera otra verdad distinta de la que él vivía y pensaba. Había llegado a Italia en setiembre, y llevaba ya quince días en Roma. Ese viaje era, para él, la concreción de un viejo anhelo, y la realidad, en lugar de defraudarlo, estaba superando todavía todo lo que él podía haber soñado. Italia era la cuna de la gran pintura del mundo, y, para un pintor, no había en la tierra, hogar más cálido y sugestivo. Se había enamorado locamente de Florencia, del perfume de sus palacios medievales, de la sombría musicalidad del Ponte Vecchio, de los santos de Piero della Francesca y de las curvas del rosado Arno. Se había dejado seducir por el verde exultante de Rapallo y por el agreste silencio de Portofino, y pedía otra vida para vivirla nada más que en Roma. Y ya presentía cómo iba a

sentirse estremecido por la emoción cuando tuviera ante los ojos el hechizo milenario de Venecia.

Al fin de la comida se obstinó en pagar, y salimos. Cerca del Traforo nos separamos, con la promesa de volvernos a ver.

Después, en efecto, nos seguimos viendo con frecuencia. Solíamos salir a caminar y a visitar algún museo, alguna iglesia o algún monumento histórico, de tarde generalmente, porque de noche él se unía a un grupo que gustaba de la casi oculta vida nocturna de la ciudad. Él traía siempre, bosquejado, un esquema del paseo que realizaríamos, y durante el curso del mismo se esmeraba en hacerme resaltar las virtudes que hacían de Roma el centro de los senderos del mundo. Era, sin duda, un buen conocedor de pintura y escultura, y paladeaba, como un licor añejo, las palabras que le sugerían las obras que testimoniaban la grandeza del espíritu humano.

—Pero fíjese en esa pureza de líneas, y en ese inmenso espacio que se abre detrás de las cabezas de los santos... Qué "senso" poético... — me decía una vez frente a un cuadro del Perugino. —Y mire ese trabajo de detalle, al pie del templo... "Eso" es artesanía creadora... — Y sus brazos estirados hacia adelante se acercaban a la tela. —¿Dónde encuentra usted un pintor como éste en nuestros tiempos...?

Cuando recorriamos algún museo

solíamos separarnos momentáneamente, guiados por distintos afectos e intereses. Pero era inevitable que, en cierto instante, Bruzzone viniera hacia mí a grandes pasos y con la expresión un tanto transfigurada me dijera:

—Pero venga, venga... No demore un minuto más en contemplar este fruto maravilloso del genio del hombre.— y me llevaba casi a la rastra hasta el motivo de su entusiasmo.

La actitud de Bruzzone en esos sitios iba desde la veneración silenciosa y abstraída hasta la exaltación de la palabra y del ademán. Una tarde, delante del Moisés, entre la fresca penumbra de San Pietro in Vincoli, su voz se levantó para ensalzar los méritos de la inmortal escultura, y un grupo de turistas se acercó para escuchar al hombre que, con un mechón de cabello caído sobre la sien derecha y una mano alzada, parecía estar hablándole al profeta de igual a igual. Y en la Capilla Sixtina, los visitantes lo seguían como el falderillo al ama mientras él me explicaba, con retórico lenguaje, la interpretación más aceptada del Juicio Final.

—Es que si usted no lo ha estudiado nunca... — me decía después, todavía poseído por la pasión verbal —si no ha dedicado una noche de su juventud al análisis de cada una de sus figuras, jamás lo podrá comprender, jamás...

Ya en la calle, Bruzzone se convertía en otro hombre. El venera-

ble polvillo del arte y de la historia era desplazado sin piedad por un perfume entre suave e imperioso que lo trastornaba. Entonces andaba con las aletas de la nariz siempre abiertas, como un potrillo retozón. Era un fervoroso admirador, un enamorado perdido de la mujer italiana, y se desgranaba en elogios cuando se cruzaba con una de ellas. A veces, bastaba que me distrajera unos segundos para que desapareciera de mi lado. Por suerte, sabía dónde encontrarlo: parado a unos metros, o a media cuadra, seguía, arrobado, el elástico paso de una mujer joven.

—Pero Bruzzone, vamos... —le decía yo, tanto como para que no me hiciera depender de sus caprichos.

—¿Pero usted ha visto, compatriota, alguna mujer tan hermosa como la italiana? — me respondía fatalmente, y sus palabras no eran una mera excusa, sino el vibrante campanileo de su sangre. —¿Pero ha visto usted, en alguna parte, una mujer de piernas tan bien torneadas, de cintura tan fina y caderas tan maternales, y con esos senos cimbreantes en lo alto, como la italiana? ¿Ha visto, alguna vez, una mujer que encierre en un solo cuerpo ese sensualismo y esa poesía...? ¡Dios mío! — machacaba, y estaba al borde del frenesí. —Todos dicen que son tan hermosas porque caminan mucho... Pero no basta con eso... Hay otro misterio ahí... Y no se ría, no se ría...

—No es que me ría, Bruzzone... —me defendía, aunque, en realidad, tenía razón. —Pero yo creo que en todas partes hay mujeres hermosas... En Buenos Aires, por ejemplo...

—¡Oh, sí, Buenos Aires, Buenos Aires...! —replicaba, y el tema ya no le gustaba. —En Buenos Aires encuentra una de tanto en tanto... Pero aquí todas son hermosas...

Las tardes que pasábamos con Bruzzone estaban preñadas de matices. Yo comprendía que era un hombre que necesitaba expresarse, manifestarse, y que, en cada oportunidad, volcaba todo su caudal de sensaciones, intuiciones y amores. Bruzzone no guardaba nada. Podía tener, como el más oscuro ser sobre la tierra, una realidad secreta, pero su mundo interior estaba siempre al desnudo, flameando como una bandera. Quizá por esto poseía una gran facilidad para ganarse la simpatía de los italianos. En nuestras largas caminatas solíamos detenernos en algunas tabernas para beber un poco de vino. Entonces a él parecía urgirle la necesidad de proclamar su amor por Italia en el aspecto al que los hombres que lo rodeaban podían ser más sensibles.

—Di quale regione è questo vino? —le preguntaba, por ejemplo, al mozo que nos había servido.

—Di Frascati... —contestaba el otro.

—Ah, santo Dio...! —estallaba Bruzzone, levantando la copa.

—Questo è vino, e non quello che

noi beviamo nell' Argentina... Che fortuna hanno gl'italiani nei suoi vini! Che terra feconda, e che savia elaborazione...!

—Si... E un buon vino... —asentía el mozo con sencillez.

—No, non sia modesto... —lo corregía al punto Bruzzone. —Questo non è un vino buono. Questo è un vino meraviglioso...

Y ya se ponía de pie, y se acercaba al mostrador, y entraba en un diálogo movido y ruidoso con el encargado, y entonces empezábamos a probar vinos de todas clases y colores, y otros parroquianos opinaban, y Bruzzone era el rey de la reunión, el propio rey de los italianos, seducidos por esa pasión de un extranjero por la tierra que los había visto nacer. Y Bruzzone, el rey, era todavía más feliz que sus súbditos.

Un día me pidió que me llegara hasta el "night club" donde él, por las noches, se reunía con sus otros amigos. Yo me dije que llevaba más de una semana caminando solo hasta la madrugada por las calles de Roma, y le acepté. Esa misma noche, cerca de las doce, entré en el saloncito del "night club". Una orquesta de cinco músicos estaba tocando una canción lenta y dulce, y algunas parejas bailaban en una pequeña pista circular sumida en penumbra. Yo pensé que para encontrarlo a Bruzzone tendría que recorrer mesa por mesa, pero apenas la música concluyó, su voz se elevó por sobre el siseo de los pasos

y me guió hacia él como una luz roja. Cuando me vió, se paró briosamente, me abrazó y me presentó a sus amigos, dos yanquis, un francés y dos italianas muy elegantes y atractivas. Estaban tomando whisky, y de inmediato pusieron frente a mí una copa con una medida doble. Era gracioso imaginar cómo se entendía esa gente, porque no había un idioma común. Los dos yanquis balbuceaban el francés y conocían tres frases hechas del italiano, y el francés, a la vez, hablaba rudimentariamente el italiano e ignoraba por completo el inglés. Pero lo que los unía era la risa, una risa flúida y fresca que cualquier tontería provocaba. Bruzzone, radiante como nunca, se empeñaba como maestro de ceremonias, y se extasiaba con sus largos y sonoros discursos en italiano. Estaba sentado junto a la mayor de las dos italianas, una mujer de unos cuarenta años, de ojos y cabellos renegrados y arrogante presencia, y derramaba sobre ella su inagotable reserva de galanterías. De tanto en tanto salían a bailar, tomados de la mano, y cuando volvían, él la traía fuertemente asida por la cintura. Las vueltas de whisky se sucedían sin interrupción, y a las tres de la mañana, el francés y la italiana más joven, que estaban bastante embriagados, se levantaron, saludaron y se fueron. Bruzzone me guió un ojo, lanzó una carcajada y, de pronto, atrajo a su compañera contra su hombro y comenzó a acariciarla apasionadamente. La mujer, renunciando a su arrogancia, se

plegó dócilmente a él y hundió la cara en el hueco de su cuello.

—Si usted supiera lo que estoy tocando... —me dijo súbitamente Bruzzone en español, y sus ojos brillaban en la penumbra. —Manzanas de Río Negro ¿sabe? —y sólo le faltaba maullar. —Y esto es Italia... —agregó, y pareció olvidarse de la mujer, aunque sus manos accionaban mecánicamente. —El amor, siempre el amor... Y a cuatro cuabras de aquí, Michelangelo... Y un poco más allá, el Coliseo... Y a unos cuantos kilómetros, Tívoli... El paraíso tiene que ser como Italia...

Bruzzone amaba a Italia, y se colmaba con ello. En esos días, yo andaba preocupado por la situación de mi país. No habían bastado diez años de opresión, ni la revolución y la sangre que, aparentemente, le habían puesto fin. Las noticias eran desalentadoras: discordias entre los vencedores, crisis económica, huelgas, incertidumbre. Ni un país, ni un hombre, ni siquiera un perro podían vivir así. El hombre tenía derecho a trabajar tranquilo, a descansar y a leer el periódico en paz, a reír, a salir con sus amigos por la noche, a acostarse con su mujer y a engendrar un hijo sin el temor de que, a la mañana siguiente, podía perder el empleo, la libertad o la vida. Yo estaba en Italia, que era hermosa, como decía Bruzzone, y a miles de millas de mi país. Pero comprendía que estaba irremediablemente unido a la tierra donde había

nacido y a la gente con la que me había criado y hecho hombre, y que el destino de esas cosas y de esos seres, de alguna manera sería siempre el mío, aunque hubiera mares y continentes de por medio. Yo sabía que Bruzzone no era acosado por esas preocupaciones, y generalmente rumiaba en la soledad los penosos pensamientos que me imponían las informaciones periodísticas. Pero, a veces, la inquietud era más fuerte que esa convicción, y entonces le hablaba de los lejanos acontecimientos en los que nosotros no teníamos participación. Pero era imposible dialogar con él sobre esos temas. Me dejaba hablar un minuto o dos, y luego levantaba los brazos y decía:

—¡Ah, no, basta, basta...! Recuerde que estamos en Italia, no en Argentina. Y aquí no hay problemas, ni un solo problema, por suerte... Esta es la tierra del amor, de la belleza, de la historia... No nos arruinemos el día pensando en nuestra pobre patria...

Llevaba yo diez días en la ciudad, cuando Bruzzone me propuso que fuéramos juntos a Nápoles. En verdad, Nápoles no estaba en mi plan. Yo pensaba partir de Roma, cruzar Italia y llegar al Adriático, y así se lo dije. Él me miró como si no hubiera creído lo que había escuchado.

—¡Pero cómo...! —estalló después, y de la magnitud de su asombro se podía haber deducido que mi negativa era capaz de provocar

un segundo diluvio universal. —Pero no es posible que se vaya de Italia sin conocer Nápoles... ¡Nápoles, compatriota, y el Vesubio, y Pompeya, y las napolitanas, santo Dios, robustas e imperiosas como terneras en celo...! ¿Pero no se acuerda del refrán...?

Pese a su entusiasmo, yo mantuve mi decisión, y entonces él, aunque sin conformarse, no insistió. A la mañana siguiente fui a despedirlo a la Stazione di Termini. Se había recortado la barba y el cabello, y con el traje sport y el maletín de cuero amarillo, era el arquetipo del hombre en la plenitud de sus fuerzas físicas y espirituales. Nos dimos un estrecho abrazo y dejamos librado el nuevo encuentro a la casualidad. Yo partí de Roma dos días después, y tras unas horas en Tívoli, llegué a Pescara. Las serenas y luminosas playas del Adriático me sedujeron más de lo que podía haber sospechado, quizá porque ellas significaban el equilibrio con el olor a incienso, a arte y a historia que se respiraba en Roma. Esas playas amplias y solitarias miraban sólo hacia el porvenir, y comunicaban una alegría que les venía de muy adentro, y una cantarina sensación de libertad. Entonces me entretuve una semana por esas ciudades y villas litorales, casi olvidado de que estaba en Europa. Después me aparté de la costa y un viernes desemboqué en Ravena. Allí me encontré otra vez con la vieja Europa, o, mejor dicho, con la Europa de hoy que

vivía entre las paredes de la Europa medieval. Me sentí muy impresionado por la ciudad; era de nuevo la voz grave de los tiempos idos, que flotaba en un austero silencio y entre altos muros grises, la voz y el mensaje del ayer, intactos, más puros y diáfanos todavía que en Roma, porque los hombres, en Ravena, no habían aislado a la historia dentro de un cinturón de modernidad, sino que la seguían utilizando para los quehaceres de todos los días, sin advertir que era casi una monstruosidad medir el tiempo en siglos, cuando un siglo se llevaba a los padres y a los hijos a la muerte. Yo anduve mucho por esas calles impregnadas de misterio, y siempre caía, rendido, a sentarme en un banco de la plazoleta que flanquea la tumba del Dante. El domingo por la mañana fui a San Vitale. Cuando llegué, estaban celebrando misa. El altar era sencillísimo, y los fieles, un grupo reducido, estaban de pie, rodeándolo. La escena era descarnadamente solemne, y la voz del cura alcanzaba una tensión sobrecogedora entre las ocho columnas de piedra y bajo el alto cielo raso del templo. Cuando la ceremonia concluyó, la gente se dispersó silenciosamente y yo quedé solo, observando los bellos mosaicos del coro. De pronto giré, y entonces, parado a la puerta, nítidamente recortado contra la vibrante claridad de la mañana y contemplando la cúpula, lo vi a Bruzzone.

—¡Bruzzone! —le grité, y fui rápidamente hacia él.

—¡Usted por aquí! —exclamó él, avanzó para recibirme y nos abrazamos. —¡Pero esto es el colmo del azar...! ¡Y cuánto me alegro...!

Por supuesto, almorzamos juntos, y después fuimos a visitar San Apollinario in Classe. Él habló largamente de Nápoles, de sus museos, de sus ruinas, de sus costumbres pintorescas pero vulgares, de sus rojizos atardeceres, y salpicó su narración con los pormenores de una imprevista aventura con una ardiente napolitana. Cuando volvíamos, recordé que esa noche había un concierto en el teatro de la ciudad, y le sugerí que me acompañara. El programa era realmente tentador: Liszt, Riccardo Strauss y Brahms.

—¡Pero encantado, compatriota! —aceptó él de inmediato. —Y le quedo muy agradecido por la invitación.— Hizo una pausa, y agregó: —¡Ah, la pintura y la música, mis artes predilectas... No se ofenda, pero salvo algún género de la poesía, la literatura no está en mi vena emotiva...

Nos encontramos en la Piazza del Popolo después de cenar y fuimos caminando hasta el teatro. Sacamos dos "loggiones" y nos ubicamos en primera fila, junto a la balaustrada. El teatro era pequeño y creaba un clima de acercamiento entre los espectadores entre sí, y entre éstos y el escenario, de modo que uno se hallaba bien allí, invitado sin retaceos a una generosa intimidad. Al rato se sentó a mi lado una muchacha, a la que acompañaba un hom-

bre joven que se había situado detrás de ella. A mí me causaba una extraña satisfacción la coincidencia de que, justamente esa noche, el pianista fuera argentino, y revisaba detenidamente el programa del concierto. Pero ni Bruzzone ni yo comprendíamos el sentido de una frase del texto de la biografía del ejecutante, y entonces me decidí a preguntárselo a la muchacha.

—Permesso, signorina... —le dije, y, como siempre, me sentí un poco ridículo con mi pobre italiano. —Se non disturbo, cosa significa "Vento anni or sono..."

Ella me miró sonriente, y sus ojos, negros y alargados, eran realmente bellos.

—Venti anni fa... —me respondió.

—Venti anni fa...? Ma, è corretto?

—Sì... E più corretto ancora...

De esa manera empezamos a conversar. A ella le parecía extraordinario que fuéramos argentinos, que viniéramos de tan lejos a conocer Italia y que estuviéramos solos, entre extranjeros, en un teatro de Ravena, sin sentirnos perdidos y desolados.

—Io mi sentirei isolata... con paura nel corpo... —repetía, y agrandaba los ojos, como una niña asomada a lo desconocido. —Poveretta me...

Yo le dije que también en Argentina había italianos que andaban solos, y que también ellos, a veces, como nosotros, iban a escuchar bue-

na música a algún teatro, pero ella negó con la cabeza y afirmó de inmediato que era mucho mayor la aventura de lanzarse desde América a Europa que la otra. Algo le hizo vislumbrar que su apreciación no era lógica, y reímos como dos viejos amigos. Entonces me presentó a su compañero, y yo hice lo mismo con Bruzzone. Después comenzó el concierto, y nos olvidamos de las palabras. En el intervalo salimos al vestíbulo para fumar un cigarrillo. Allí nos enteramos de que ambos vivían en Lugo, una villa montañesa cercana de Ravena, y de que ella era maestra y él, agrimensor. Aunque él tenía más edad, se habían criado prácticamente juntos, y como gustaban mucho de la música, cada vez que había un concierto, bajaban a la ciudad.

—¿Y qué han visto de Italia? —preguntó súbitamente él, a quien ella llamaba Carlo.

Entonces Bruzzone, que había permanecido silencioso, volcó sobre ellos el amor que sentía por Italia, y habló cálidamente de Génova, de Pisa, de Florencia, de Siena, de Arezzo, de Roma, de Nápoles, de Capri, del arte y la naturaleza, de la historia y el alma de la bella Italia. Los italianos lo escuchaban, él, grave y concentrado, y ella, con una chispa juguetona en los ojos renegridos. Luego se apagaron las luces, y Brahms nos habló de otro paisaje.

—La música es el más emotivo lazo de unión entre los hombres...

—dijo el italiano cuando bajábamos las escaleras. —Entre tantas desgracias que padecemos, nos hace pensar que, pese a todo, somos hermanos en la tierra...

Ya en la calle, nos dirigimos lentamente hacia la Piazza del Popolo. La noche estaba hermosa, teñida de un leve matiz de melancolía, y el silencio era pleno y profundo, palpable casi.

—¿Han ido ya a la tumba del Dante? —preguntó el italiano cuando estábamos por entrar en la Piazza.

—Por supuesto, lo primero... —contestó vivamente Bruzzone.

—¿Pero la han visto de noche...? —insistió el otro.

—No... no... —respondió, por los dos, Bruzzone, aunque, respecto de mí, no era cierto.

—Si me permiten... —dijo entonces Carlo. —Quizá sea una impresión puramente personal, pero yo creo que a la tumba hay que verla de noche para apreciarla en su cabal sentido... Porque, de noche, es misteriosa, serena, trascendental... ¿Quieren que vayamos? —concluyó.

Aceptamos y, sin pausa, nos pusimos en marcha. De la llamada Zona Dantesca emergía, sin duda, una poderosa sugestión. Parados en la vía Alighieri, frente al sepulcro, nos invadió una reposada atmósfera de poesía y eternidad. La noche parecía estar definitivamente fijada sobre nosotros.

—¡Ah, Italia lo tiene todo, to-

do...! —exclamó, de pronto, Bruzzone, y la intensidad de su voz se multiplicó en el silencio recogido de la calle. —Italia es el país más rico de la tierra, el más dulce, el más cálido para el corazón del hombre... ¡Qué felices son ustedes, los italianos, qué felices! ¡Y cómo no van a serlo —remarcó, alzando los brazos hacia la tumba—, si tienen los Uffizzi y Portofino, Rafael y Santa María Maggiore, el Coliseo y Capri, Venecia y la tumba del Dante...! ¡Todos los hombres del mundo deberían venir a vivir a Italia...!

Bruzzone calló, como agotado por el acto de amor, y la noche recobró su silencio.

—Pero la vida en Italia no es fácil... —dijo súbitamente Carlo, casi monologando. —"Siamo molti"...

—Pero usted no me ha comprendido... —le replicó Bruzzone, con el primer asombro estampado en el rostro. —Yo hablaba en sentido figurado, claro está... pero me estaba refiriendo a mí, particularmente a mí, que soy pintor, y que, por lo tanto, amo las cosas bellas... Yo sería el hombre más feliz de la tierra si viviera en Italia... Todo este arte que nos rodea...

—Yo he comprendido bien... —insistió Carlo con firme suavidad. —Le quiero decir que no siempre los italianos podemos gozar de las riquezas de nuestra propia patria. Italia ha sufrido mucho, todos los italianos hemos sufrido mucho... Dos crueles guerras en veinticinco

años, y, en medio, las miserias del fascismo...

—¡Pero a qué viene ese discurso! —rebotó Bruzzone, y abrió los brazos, desconcertado. —Lo que usted dice es verdad, pero es historia muerta y enterrada... Italia se ha reconstruído, y está joven y hermosa...

—Sí, Italia se ha reconstruído, pero eso no se ha hecho jugando, sino trabajando noche y día... Y siempre el fantasma de una nueva guerra delante de nosotros... —Carlo estaba tieso, pero su voz era espontánea y dúctil. —El hombre necesita paz y tiempo para poder empezar a ser feliz... Sí, Italia es bella, pero cuántos italianos, si pudieran, se irían a su país...

—¿A mi país? —lo cortó Bruzzone, y los ojos se le salían de las órbitas. —A mi país, a qué...

—A su país, a vivir en paz...

—Pero la paz es estúpida cuando el espíritu no tiene qué comer para elevarse... —replicó Bruzzone, casi recitando. —Allá tenemos trigo y vacas —agregó con desprecio—, pero Italia tiene pan para el espíritu...

—Italia tiene pan para el espíritu, pero el italiano tiene que romperse la cabeza para ganar los cuatro "soldi" que necesita para vivir... —argumentó Carlo, cordial pero inflexible.

Bruzzone me miró desesperado, como pidiendo ayuda, pero luego se volvió otra vez hacia el italiano.

—Habrà que trabajar —dijo en

tonces, y su voz había perdido un poco de fuerza—, pero después del trabajo, usted viene a este lugar, a la tumba del Dante, y la vida vuelve a ser bella...

—Después de trabajar diez o doce horas por día, amigo argentino —replicó Carlo, que parecía estar remachando un clavo—, hay que dormir, o, por lo menos, echarse en la cama y cerrar los ojos, aunque no se duerma...

Hubo unos instantes de silencio. Yo lo miraba a Bruzzone. Daba pena. Una repentina vejez parecía haberse abatido sobre su cabeza. Sus ojos habían perdido el brillo, y su apostura estaba ajada, herida de muerte.

—Bueno, Carlo, es la hora... —dijo de pronto la muchacha, y su voz, ingenua y armoniosa, se interpuso entre los dos.

—Sí, tienes razón, perdona... —respondió él con rapidez, y le oprimió tiernamente un brazo—. Bueno, señores... —prosiguió, dirigiéndose a nosotros—, debemos regresar... Tenemos casi una hora de viaje. ¿Ustedes se quedan aquí? —interrogó.

—Sí... —le respondí yo, pensando en Bruzzone.— Un rato más...

—Tanto piacere... Fino alla prossima volta...

Se despidieron y se fueron. Nosotros nos quedamos solos frente al sepulcro, Bruzzone, cabizbajo y con las manos en los bolsillos, y yo, un tanto embarazado, sin saber cómo proceder con ese nuevo Bruzzone

que había sido engendrado por la polémica con el italiano. Casi para dejar que decidiera por sí mismo cualquier cosa, caminé hasta la plazoleta, miré las estrellas a través del follaje de los árboles y regresé. Bruzzone no se había movido de su sitio, ni había cambiado la expresión.

—¿Vamos? —le dije entonces, y le toqué la espalda como para despertarlo.

Él no contestó, pero se puso a mi lado y comenzamos a avanzar a paso lento. Cuando llegamos a la Piazza del Popolo, sin que una sola palabra nos pusiera de acuerdo, nos dirigimos hacia las brillantes luces de un bar. Entramos y nos sentamos a la primera mesa.

—¿Qué toma? —me preguntó, al fin, Bruzzone, y yo recordé, por contraste, el arrollador impulso de su voz de la mañana.

—Café...

—Cameriere... —llamó entonces.— Un caffè e un cavour...

Yo bebí en silencio mi café. Bruzzone, que no había tocado su vaso, miraba tenazmente hacia adelante, aunque yo me animaba a apostar la mano derecha a que no veía ni la pared que se alzaba a dos metros de sus ojos. De pronto tanteó la mesa, apresó rabiosamente el vaso y tomó el vino de un trago.

—Estos italianos me enferman. No los soporto más— dijo después, y la ira le temblaba en la garganta y en los ojos.— Yo sé bien que la vida es dura, y que es difícil vivir,

y que ha habido y habrá guerras, y que ha habido y habrá dictadores, y que sobre la tierra hay miseria desde que el mundo es mundo, maldito sea... —Hizo una pausa y su voz se tornó cruel. —Yo trabajo ocho horas por día en Buenos Aires para ganar el sueldo que merece un hombre decente. Y tengo una esposa, y dos hijos, y una casa que mantener, y mil obligaciones estúpidas por día... Y así como me ve, tengo cincuenta y un años, y todavía no puedo pintar más que los sábados por la tarde, porque trabajo toda la semana como un negro, y los domingos debo llevar a mi mujer al cine, para que no me grite... —Me miró hasta el fondo del alma. —¿Usted no cree que yo sé bien que la vida es una farsa? —preguntó, e hizo un gesto de resignación. —¡Pero ahora estoy en Italia, maldito sea! —agregó, y una oleada de rojizo orgullo le trepó a la cara—. Y me he dejado la barba, y me he sacado el anillo, y tomo todo el vino que quiero, y ando con las mujeres que me gustan, y me quedo cinco horas frente a un cuadro de Rafael, y nadie me puede decir nada... Soy un hombre libre... ¡Al diablo con ese "porco" italiano! —remató, y golpeó en la mesa con el puño cerrado. Después giró en su asiento, levantó la copa y gritó: —Cameriere! Un altro cavour! Ma non mi dica una parola, per piacere...!

A la mañana siguiente partí para Venecia. No lo volví a ver nunca más.

El Festejante

CAPÍTULO I

Las cartas de la tía Francisca, desde Cuba, eran el único eslabón que unía a las hermanas a un pasado del que no tenían claro recuerdo, por el que no sentían nostalgia alguna, pero al que se aferraban con un temor casi religioso de perder una fe que las nutría y amparaba. No conocían Gabriela y Felisa a la tía Francisca; encontraron su dirección entre los papeles del padre, cuando murió, y le escribieron. Francisca contestó y desde entonces recibían periódicamente sus cartas y mantenían una espaciada correspondencia. Comentaban cada noticia y trataban de ubicar en su recuerdo seres de Cuba o de España que olvidaron o que nunca conocieron, parientes y amigos de parientes que formaban como una numerosa comparsa en la que ellas tenían un papel, que sabían poco importante, pero lo que les creaba la necesaria relación con los demás.

Aún casada Gabriela, las cartas de Francisca conmovían a las hermanas: se sentían cubiertas por un manto de importancia, como un niño con un disfraz de coronel, y desde una inconsciente ternura por sí mismas—casi disueltas en una rutina indiferente— se elevaban a un plano de seguridad y la vida cotidiana se

iluminaba con una luz vertical de mediodía. El marido de Gabriela no pudo sustituir en esa función a Francisca. Norberto era lo inmediato; la estabilidad del caminar, no el vuelo ni siquiera el salto; el orden de los horarios para comer y dormir, sin variación posible; los ratos de ocio y de conversación, previstos, que se cumplían dentro de un limitado espacio de tonos. Francisca siguió siendo la fuerza del pasado ignorado y la proyección del futuro imprevisto. Era el nexa con un conglomerado anterior al que ellas pertenecían y que no tenía exigencias concretas. Francisca simbolizaba su origen, en una lejanía inmensa, ancestral, y sus cartas traían reminiscencias de tierras remotas, de palabras sin sonidos que estaban en el pulso de la sangre, de oscuros manantiales de sentimientos que corrían por los nervios y que de tanto en tanto adquirían una imagen, un sonido, un movimiento que se reconocía, o se creía reconocer como un eco de sí mismo.

La carta estaba colocada frente al lugar que ocupaba Norberto en la mesa, sobre el plato. Desde el casamiento de Gabriela, confirieron a Norberto el privilegio de leer las cartas de Francisca, y él lo hacía en voz alta, generalmente monótona y lenta, antes del almuerzo, cuando regresaba del trabajo.

El hombre llegó puntualmente. Sin prisa se quitó las ropas de calle y se puso un pijama. Se lavó las manos y entró en el comedor. Las hermanas se ubicaron en sus sillas. Norberto abrió el sobre con un cuchillo. Solía mirar los sellos postales y decir: "Esta carta demoró un día más en llegar que la anterior", o "Es sorprendente: sólo tres días desde Cuba". Esta vez comentó:

—Es una carta larga. Parece que la tía Francisca tiene muchas cosas que contar.

Gabriela ordenó entonces a Felisa, con voz áspera, en la que vibraba un tono de mando, que se percibía más que en la superficie, en su trama interna:

—Se pasará el arroz. Disminuye el fuego de la cocina.

Felisa obedeció, callada, y al regresar, sentándose, dijo, con alguna timidez, queriendo exteriorizar conformidad y sumisión:

—¡Qué dirá Francisca! Hace meses que no escribe.

—No es su culpa— Norberto demoró en contestarle.

—Nada tienes que reprochar— habló la hermana con la misma voz de oculta dureza.

—No reprocho, Gabriela. No tienes por qué enojarte. Sólo digo...

—fué la disculpa, que no esperaba Gabriela, que no toleró.

—Después harás los comentarios. Escucha ahora.

Se hizo el silencio, y el hombre comenzó la lectura. Felisa, preocupada por acomodarse en la silla

sin moverla, perdió las primeras palabras. Escuchaba:

"...gracias a Dios..." —y seguían noticias de nombres que no evocaban a nadie conocido, que ni Felisa ni Gabriela individualizaban y que se confundían en un vértigo anónimo... "¿Se acuerdan del primo Nicolás? Enviudó en julio. Su pobre mujer no significó mucho para él, pero le dió buenos hijos, felizmente ya casados. Nicolás está muy bien y nadie diría que tiene cincuenta años, la edad de Felisa, si la memoria no me es infiel. Nicolás se acuerda, así dice él, de Felisa y sabe contar, con buen humor que nunca perdió, que jugaba con ella en el huerto del abuelo Fernando, en un verano de no sé qué año. También se acuerda, naturalmente, de Gabriela, pero dice que no congeniaba con ella. Nicolás se ha quedado solo y como no tiene ya preocupaciones ni compromisos, viene a vernos a menudo..."

Felisa no atendió el resto de la carta. Necesitaba paladear las frases escuchadas, repetirlas lentamente y encontrar el modo de gozar el triunfo sobre Gabriela que ellas le conferían. Sintió una turbación que fué creciendo rápidamente y comenzó a aletear dentro de ella como una felicidad prisionera. Norberto seguía leyendo la carta para ella concluida. Se sobresaltó de pronto con la voz de Gabriela:

—Felisa, ¡qué esperas! Sirve el almuerzo. Parece que te has quedado dormida..."

Gabriela y Felisa emigraron a la Argentina con su padre —después de perder a la madre— teniendo quince y trece años. El padre logró pronto un puesto en la orquesta de un teatro de revistas españolas. Ocuparon los tres un angosto y oscuro departamento en un barrio apartado de calles arboladas, con permanentemente algarabía de niños jugando. El padre llegaba a la madrugada a la casa y las niñas lo oían subir hasta el primer piso, torpemente, con ruidos de tacos en la madera crujiente de la escalera, y volvían a dormirse cuando se hacía el silencio. Por las mañanas, Gabriela salía a hacer las compras mientras Felisa permanecía en la casa, ocupada en la limpieza y en la comida. A mediodía se levantaba el hombre y almorzaba, callado, el rostro hosco, la mirada baja, sin mal humor manifiesto pero con un amago de disgusto, como una nube de tormenta, que se insinuaba en los ademanes excesivos, los gestos impacientes, la prisa evidente por hurtarse al examen de las muchachas y salir a la calle. A veces intentaba hablar con ellas, pero no lograba sino formular las preguntas indispensables: el dinero que requerían, si alguien había estado a buscarlo. No encontraba nunca el tono de conversación ni de trato que resultara fácil continuar. Concluido el

almuerzo, salía, con el instrumento bajo el brazo, y no regresaba hasta la madrugada.

—Tengo ensayo temprano— decía los primeros meses. Luego, salía sin ya explicar nada.

De tanto en tanto llevaba a las hijas al teatro. Era toda la diversión que ellas conocían. Miraban desde lo alto del palco al padre, en el foso de la orquesta; lo separaban de los demás músicos y oían nítidamente sus filigranas en el clarinete y gozaban de verlo animado cuando la bailarina le provocaba para seguirla en su frenético zapateado. Entonces el padre hacía brotar del instrumento un granizo de notas, que el público ahogaba con un ruidoso aplauso. El director de la orquesta indicaba al padre que se pusiera de pie, y el aplauso se renovaba y crecía en un delirio que las muchachas recibían con orgullo. Pero el momento más grato era cuando la función concluía. Salían al hall a esperar al padre, quien aparecía con otros hombres.

—Son mis hijas— les decía.

Y los otros hombres les daban la mano y las elogiaban.

—Mejor que tú, son tus hijas.

—¡Vaya, hombre! Deberías sacarlas más a menudo. Hacerlas vivir. ¿Qué te propones con tenerlas encerradas, y tú solo?

Se reían todos, con estrépito, y se palmeaban. Y ellas también reían, aunque no le encontraban razón a sus risas y se sentían dichosas de reír de ese modo precisamente, sin

motivo, enlazadas a las otras risas, comunicadas con ellas, sostenidas en un gozo en que ponían todo el ímpetu de su entusiasmo dormido, que se desembarazaba sin reservas.

En el verano, la Compañía salía de gira por provincias. Entonces se quedaban solas las muchachas y se consolaban con una carta cada quince días, cada mes, y un magro giro. Volvía marzo o abril y se reanudaba la rutina anterior, pero eran cada vez más escasas las palabras del padre, menos frecuentes sus salidas con ellas, y mayor la pobreza.

Una madrugada trajeron al padre entre varios hombres y mujeres. Las mujeres reían y hablaban mientras los hombres lo sostenían por los brazos ayudándole a subir la escalera. Gabriela se asomó a la puerta, recibió al padre ebrio, le quitó las ropas y lo acostó. Pero la escena se reprodujo. Después vinieron meses sin trabajo. El padre salía por las tardes, sin el instrumento, y regresaba al amanecer, sombrío y silencioso, despertando a las muchachas con ruidos de pasos inseguros, caídas de sillas, toses violentas. Ya no consiguió trabajo en Buenos Aires y eran más frecuentes, aun en invierno, sus salidas al interior, con compañías menores. Y pasaban meses sin una noticia, sin un giro. Gabriela comenzó a tomar costuras en la vecindad. Algunas familias la llamaban para ayudar a coser, y se pasaba el día entero fuera de la casa. Felisa, sola, esperaba con temor y avidez a la hermana y la recibía a la noche con

agradecimiento. Gabriela exhibía los billetes de la paga recibida y entregaba a Felisa lo necesario para los gastos del día siguiente, y la hacía sentir inútil y gravosa y se esmeraba en complacer a Gabriela. Llegó a tener por máximo orgullo recibir su elogio por una comida, por el pulcro planchado de un vestido, por el lustre de los pisos, elogios que no eran frecuentes y que andando el tiempo la hermana regateaba más y más.

Una noche, después de cenar, recibieron un telegrama: "Perico Fuentes fallecido hospital local. Dimos sagrada sepultura. Realizamos beneficio. Sentido homenaje Compañía revistas Emoción de España".

Leyó el telegrama Gabriela y dijo:

—Papá ha muerto.

Felisa tomó el papel y exclamó:

—¡Qué terrible desgracia!

Y ambas lloraron una en brazos de la otra durante largos minutos. Después Gabriela comenzó a separar algunas ropas para teñir de negro. Y permanecieron en vela la noche, acodadas sobre la mesa, a ratos renovando el llanto, a ratos adormecidas.

A la mañana siguiente su vida podía ser la de antes, pero la ausencia definitiva les dolía como una frustración. Nada cambiaba; sin embargo todo era distinto y distinto en forma de cosas y acontecimientos no esperados. No lo percibieron de inmediato, sino paulatinamente, a través de días y semanas. Descubrían poco a poco su desamparo, como un rostro próximo y habitual cuyos ras-

gos se advierten de pronto: la mirada apagada, la frente vencida, el mentón humillado y triste. Eran cosas y acontecimientos que ya no se producirían: no llegarían más cartas que las inquietaran o alegraran con sus noticias, que desdoblarían con cuidado buscando el giro; era inútil esperar que un día se abriera la puerta y apareciera el padre, con su instrumento bajo el brazo izquierdo, en la mano derecha la raída valija de cartón; no se repetirían las escenas del teatro, el clarinetista de pie en el foso de la orquesta, recibiendo aplausos; estaba desvanecida —y hería su inútil anhelo— la voz que un día, al fin, les podía hablar de la madre... Sabían Gabriela y Felisa que estaban solas y nadie había en quién pensar, nadie que supiera, aunque lejanamente de ellas.

Semanas después las visitaron dos hombres.

—¿Viven aquí las hijas de Perico Fuentes? Fuimos compañeros de él.

Las mujeres los hicieron pasar al comedor, donde les ofrecieron sentarse. Ellas permanecieron de pie, exhibiendo su luto y prontas a llorar en recuerdo del padre.

Uno de los hombres depositó la caja con el instrumento en una silla y el otro colocó un pequeño paquete sobre la mesa.

—Nosotros acompañamos a vuestro padre en sus últimos momentos. Toda la compañía lo lloró. ¡Gran camarada! —dijo el segundo de los hombres.

Las mujeres querían saber cómo

murió el padre, pero temían formular la pregunta. Temían avergonzarse. Se mantenían de pie, ante los desconocidos, sin saber qué hacer. Gabriela ofreció una copa de manzanilla, y trajo una botella, casi vacía, dejada por el padre. Sirvió las dos copas, sin llenarlas, midiendo inquieta con la vista, el contenido de la botella. La bebida fue suficiente y Gabriela se tranquilizó.

—Pues es ingrata y difícil nuestra misión— dijo el hombre que ya había hablado—. Pero os podemos consolar afirmando que vuestro padre murió como un artista, rodeado de viejos camaradas. Ya sabéis...

No sabían nada Gabriela y Felisa. Y no querían preguntar nada. Felisa estaba anonadada. Sintió que debía pensar en el padre y llorar. Pero sólo pudo pensar en la comida que tenía preparando, y si Gabriela invitaría a los hombres, y si alcanzaría para ellos.

El hombre siguió hablando, tras una pausa:

—Hicimos un beneficio. En este paquete está el dinero. Es vuestro. Lo menos que podíamos hacer por el compañero caído...

Felisa pensaba que debía invitar-se a almorzar a los hombres. Pero Gabriela no decía nada. Entonces Felisa preguntó:

—¿Sufrió mucho?

El primer hombre, que hasta entonces no había pronunciado una palabra, contestó:

—Murió en estado de inconsciencia.

Y el segundo agregó, de inmediato:

—Ahora está en paz. Tenía un alma de artista. Pena grande que muriera en tierra extraña, aunque amiga, sin gloria, sin la merecida gloria...

Gabriela derramó una lágrima y Felisa la miró y se compadeció de ella y también comenzó a llorar.

Los hombres se pusieron de pie. Gabriela miró el paquetito y el segundo hombre dijo:

—Es vuestro. No hemos podido reunir mucho. Apenas trescientos pesos. Era un pueblo pequeño. También encontrarán unos papeles.

Y salieron, en silencio, dando la mano a las mujeres.

Por entonces escribieron a la tía Francisca, cuya dirección hallaron entre los papeles que envolvían el dinero. Tenían: Gabriela veinticinco años y Felisa veintitrés.

2

Pasó poco más de un año cuando Gabriela comunicó a Felisa:

—Me voy a casar.

Y sin dar tregua a la sorpresa de la hermana, completó rápidamente la noticia:

—Lo conocí en la casa de los Juárez, donde sabes que voy a coser. Se llama Norberto Cáceres. Vive en Bahía Blanca, lejos de aquí. Trabaja en un Banco. No quiere un noviazgo largo, pues no es el caso de gastar en viajes a Buenos Aires para verme

unas horas. Me habló hoy definitivamente, después de haberlo visto no más de cinco veces en tres meses. Creo que es mi destino.

Felisa no supo qué decir. Sintió deseos de alejarse, encerrarse en su habitación y llorar. Un rencor indefinido la irritaba y la amenazaba con hacerle decir alguna cosa inconveniente de la que se arrepentiría después. Se apresuró a hablar:

—¡Qué suerte, Gabriela! Te deseo que seas feliz...

Gabriela la abrazó y entonces Felisa lloró. No era el llanto que necesitaba derramar, pero de algún modo la alivió. En el lugar de donde nacía el llanto, tenía clavada una pregunta que no formuló:

—Y yo, ¿qué haré, Gabriela? ¿Qué será de mí?

3

Los días que siguieron fueron, sin embargo, gratos para Felisa. Gabriela se quedaba más tiempo en la casa y la ayudaba en los trabajos mientras le relataba sus entrevistas con Norberto y le consultaba sobre vestidos y muebles.

Había en Gabriela una prisa, un hacer y un pensar con desorden, saltando de una a otra cosa, como un cautivo que recupera su libertad, y Felisa la seguía en el trajín, abandonando el monótono ritmo de sus días, y a la par de la hermana mayor proyectaba sus sueños de otra vida. Sólo por las noches, cuando

depositaba en el lecho su fatiga, antes de cubrirse con el sueño, sentía durante breves minutos la congoja de su soledad, cuando Gabriela se fuera. No tenía una idea precisa del motivo de su preocupación. Pero en la semi-inconsciencia del sueño próximo, veía que un látigo se agitaba sobre ella, restallando. Desde la cama vecina, la respiración pausada de Gabriela impulsaba los movimientos de la lonja de cuero, y parecía por segundos que un solo compás regía la respiración de Gabriela y los movimientos del látigo. A punto de caer en la inconsciencia plena, Felisa lanzaba un mudo grito de reproche, de rencor. Se abría entonces una luz minúscula, un punto apenas, y se iluminaba una imagen: era el rostro de Gabriela con una expresión serena, que le producía una calma última, definitiva. Felisa podía dejarse tomar sin recelos por el sueño.

4

Una carta de Francisca recomendó a las hermanas que no debían separarse. Poco después, Gabriela leyó a Felisa un párrafo de una carta de Norberto:

“Naturalmente, tu hermana vivirá con nosotros. La casa que alquilé tiene un buen cuarto de servicio que, bien arreglado, podrá ser para Felisa. Tendrás en ella compañía durante las horas de mi ausencia por mi trabajo”.

Felisa experimentó un turbio malestar. “Me reservan el puesto de la sirvienta, que se ahorrarán” — pensaba con insistencia. La frase, que se repetía mentalmente, la satisfacía, empero, como una explicación de su desagrado, y en esa satisfacción quedaba incluido también el repudio a la altanería con que Gabriela le leyó el párrafo que le brindaba amparo. Su preocupación se había desvanecido. La felicidad de Gabriela era un poco la suya propia; no se separaría de su hermana; no quedaría sola. Felisa pasó entonces alternativamente de callados rencores contra Gabriela a repentinos entusiasmos por una vida nueva — la vida de Gabriela que ella compartiría, en otra ciudad, en una casa mejor, en un ámbito de seguridad, disminuida su propia responsabilidad.

Durante semanas, el próximo casamiento ocupó el pensamiento y el quehacer de las hermanas. Norberto las visitó varias veces y Felisa lo encontraba siempre “serio y aceptable”. Muchos resquemores y dudas se desvanecieron para Felisa y accedió a todos los planes de los novios.

En el verano se casaron, en una capilla modesta del barrio, acompañados por Felisa, algunos amigos y parientes de Norberto que vivían en Buenos Aires y otros que llegaron desde lejanos lugares. Partió la paleta a Córdoba para pasar su luna de miel y Felisa quedó encargada de viajar a Bahía Blanca para hacerse cargo de la casa.

Fué una gran preocupación para Felisa pero al mismo tiempo una gran aventura. Cuando se vió sola en el tren, contando las valijas y los paquetes, revisando el boleto y las guías del equipaje, sintió que emprendía un viaje hacia un destino de felicidad prodigiosa. Procuraba dominar su impaciencia queriendo aplicarse a la lectura de revistas que apenas hojeaba, preguntando al guarda constantemente si el tren iba a horario y si conseguiría un “taxi” en Bahía Blanca, explicando a los vecinos de asiento el motivo de su viaje. Pero su inquietud sobrenadaba y el viaje se hacía penoso, inacabable.

5

Durante tres días Felisa no salió de la casa, ocupada en limpiarla y ordenar los muebles. Faltaba una semana para el regreso de Gabriela y Norberto, y esos días los recordó mucho tiempo, como un colegial sus primeras vacaciones.

Salía por las mañanas poniéndose el mejor vestido. Ya al subir al ómnibus se sentía introducida en un mundo nuevo, en el que todo estaba por descubrir para ella. Ella misma era un ser nuevo, dispuesto internamente de otro modo, distinto del conocido y que tenía resortes y vibraciones no sospechadas que la estremecían en un goce de sueño de adolescente. Era como un extravío repentino en su camino, que la conducía a un lugar de magia, en el que

era recibida como protagonista de un cuento milagroso.

La primera novedad eran las miradas de los hombres. Nunca había experimentado esa extraña sensación con tan clara conciencia. Se posaban sobre su piel y la despertaban con un tenue roce, erizando indefinibles y sutiles deseos; y cuando su propia mirada era herida por su encuentro, en sus ojos bailaba por breves momentos una turbación, y en el instante en que algo, algo indescifrable parecía querer tomar un significado preciso, su mirada se detenía en un punto fijo, endurecida, quieta, como amarrada... Y el juego se repetía.

Desfilaban calles y árboles, se detenía el ómnibus en las esquinas, subía y bajaba gente. Pero no era un habitual viaje desde un barrio al centro de la ciudad, porque los hombres y las mujeres que subían y bajaban conducían secretos mensajes que ella no tenía más que recibir e interpretar, y que postergaba en aceptar, porque en esto residía también la aventura sorprendente que vivía.

Dejaba el ómnibus en O'Higgins y Chiclana, y durante unos minutos quedaba parada en la esquina tumultuosa, bajo el sol brillante y el cielo profundo, en el oro y azul de la mañana como una túnica bordada. La gente iba y venía, con miradas movibles, cambiantes, en una agitación incesante, y eran como peces navegando en el aire cálido. Felisa se sentía invadir por el vértigo de ese movimiento grato y vital, y se

lanzaba a él. Caminaba hasta el Mercado, codeándose con mujeres y niños, eludiendo el contacto con los hombres, abrazada, empero, siempre, por sus miradas pasajeras y hondas, presa en ellas, que se movían con su propio mirar, en un mismo compás de danza. Se detenía ante las vidrieras brillantes y lujosas, cruzaba la calle sorteando vehículos lentos, calmosos. Las miradas seguían prendidas a su piel. Y ella no tenía prisa por regresar: era dueña de su tiempo y lo entregaba entero al mundo frívolo circundante.

Regresaba a su casa casi al mediodía. Almorzaba rápidamente, bebía una buena cantidad de vino, y dormía una larga y pesada siesta. Repetía al atardecer su salida. Se demoraba en una confitería tomando un refresco o una cerveza. Y volvía al barrio no bien anocheaba. Cenaba unos días y otros no, y antes de irse a dormir, pasaba por el dormitorio de su hermana, y aquí cumplía un rito nuevo. Se quitaba las ropas, y se exhibía desnuda ante el espejo del ropero. En su piel persistían las miradas múltiples, y ella se miraba un poco con esas miradas, agregando la propia, enternecida y benévola. Sabía, y lo comprobaba, que no era hermosa; pero podía encontrar en su rostro, en su cuerpo, detalles que, lentamente horadados por el mirar insistente, revelaban una escondida belleza. No, claro está, no a la primera y descuidada mirada, pero sí a la observación larga, detenida, amorosa. El cabello lacio y corto,

de un castaño impreciso, le daba un aire audaz. Los ojos pardos, ligeramente celestes, tenían algo de turbio y borroso; mas a Felisa se le ocurrían distintos medios para aclarar e iluminar su mirada: desprendía un mechón sobre la frente baja, entornaba los párpados, y se complacía en comprobar una sugestión particular en el mirar vago y lejano, casi asombrado, un poco lascivo, un poco sumiso. El busto era pequeño y blando, y ancha la cintura; pero las carnes eran blancas, lechosas, y se le ocurría que en ello radicaba un encanto, una codiciable femineidad. Sobre todo, gustaba de esa limpieza que emanaba de todo su cuerpo como una frescura, y que ella percibía con su olfato y con la propia piel que sentía recién inaugurada a la avidez del goce.

Finalmente, con las ropas que se había quitado, en la mano, se dirigía a su habitación y se acostaba, desnuda. Se quedaba pensando en su desnudez, acariciándose mentalmente, con satisfacción y esperanza, y se adormecía sintiéndose liberada de su vida anterior de encierro y sometimiento a Gabriela, repentinamente colocada en un plano visible, desde el que podía saltar a la vida, a su propia vida, rotas altas barreras, destruidas estúpidas represiones que ella misma había fortalecido. Lejanos deseos subían a su cerebro, y ella abría las puertas y los ponía en libertad. En su sueño volaban pájaros ágiles, alegres, con claros itinerarios, en el cielo sin nubes...

Norberto y Gabriela llegaron en la fecha convenida y tomaron posesión de la casa. Felisa volvió a someterse a una conocida rutina, apenas cambiadas algunas cosas. Un viejo orden comenzó a marcar sus horas, esta vez en torno de Norberto: su trabajo, sus comidas, sus siestas regían la vida doméstica que Gabriela mantenía con severo celo.

Felisa estaba de regreso a un vacío que la aprisionaba, y apenas salía de él acompañando a Gabriela al cine, con Norberto, una vez por semana, o yendo a Ingeniero White, en el verano, un domingo que otro, o por la Avenida hasta el Parque. Le gustaba a Felisa Ingeniero White. Se apartaba de la pareja que paseaba por el muelle, y se acercaba a los barcos, que contemplaba largamente. El mar, cautivo aquí en la bahía, mecía a los barcos como queriendo arrancarlos de su lugar y llevárselos. Volaban unas gaviotas, como juguetes lanzados por niños traviesos. Felisa soñaba con partidas secretas hacia rumbos desconocidos. Pero más allá, la mole quieta de los elevadores era un gigantesco brazo que quería detener el vuelo de las gaviotas y amarrar a los barcos a sus pies. Felisa fijaba su mirada en esa solidez tranquila y segura, y daba la espalda al mar. Le era grato ese inestar, ese asomarse a la inquietud, permanecer en la cornisa que miraba el mar y saber que allí estaba el camino de lo distinto,

tentándola, aunque jamás abandonaría el trozo de tierra firme sobre que se posaba.

Los años transcurrían sin que el matrimonio tuviera hijos. Felisa pensaba en ello cada vez que se producía una discusión entre Gabriela y Norberto. La idea de que la falta de hijos podía acentuar las discusiones y desmoronar un día al hogar, creó en Felisa una preocupación que convirtió en un deber. Ella tenía que apuntalar al matrimonio, atemperar roces y desavenencias, alejar toda amenaza probable. Interventía en las discusiones y daba la razón invariablemente a Norberto. Cuando éste salía, encarábala a Gabriela y le recriminaba su intolerancia con el marido. Gabriela no admitía esas intrusiones, y las rechazaba con violencia; pero Felisa recibía la andanada con resignación y oculto gozo de sacrificio.

Esta misión la llevó a buscar en su cuñado una simpatía hacia ella misma. Se esmeraba en prepararle platos especiales, le planchaba las camisas con la justa medida de almidón que a él le gustaba, le cebaba el mate después de la siesta los sábados y domingos, y le recomendaba que se abrigara suficientemente en invierno, cuando salía. Se sintió más cerca de Norberto, atendiéndole, y comenzó a tejer lenta, pacientemente la idea de un oculto

romance con él. Pensaba muchas veces que pudo haber sido ella la elegida y no Gabriela, y que quizá Norberto también lo pensara. Tenía mayor capacidad de sacrificio y sabía ser sumisa. Era incansable para el trabajo. Y guardaba en sí, virgen, límpida, una ternura pronta a darse sin reservas. Norberto no podía ignorarlo. Ella merecía ser la verdaderamente amada. Y si él se enfermara —no gravemente, no de peligro, ¡por Dios!, pero sí de una dolencia de lenta curación, que le exigiera un largo reposo—, ¡ah!, entonces ella ganaría definitivamente la partida. Estaría dedicada al enfermo, no se apartaría de su lado, cumpliría con estricta precisión las indicaciones del médico, haciendo todo aquello que no haría Gabriela, o haciéndolo antes y mejor que Gabriela. El hombre entraría en un entendimiento con ella —secreto, claro está, que nadie advertiría— y jugarían su juego, sutilmente, enlazados en una muda comprensión, en un afecto pleno, dominados por el mismo sufrimiento de lo imposible.

Ese imaginamiento duraba meses, y de pronto se desvanecía y Felisa se transformaba, tornándose hosca con Norberto, o indiferente, y se acercaba a Gabriela, con una infantil necesidad de protección. La requería para las cosas mínimas de su quehacer diario, le consultaba sobre su ropa, comentaba las cartas de Francisca y se empeñaba en evocar al padre en los escasos recuerdos gratos que su memoria retenía. Ga-

briela se impacientaba, pero Felisa no lo advertía, hasta que la hermana mayor cortaba bruscamente la charla, dejaba sin respuesta una pregunta. Entonces Felisa se retraía y se encerraba en un mutismo que mantenía con terquedad durante semanas, cumpliendo con más bríos sus trabajos, afanosa en una entrega total de sus fuerzas, de su tiempo, al egoísmo de la hermana. Hasta que cualquier suceso banal disipaba la bruma de su espíritu y regresaba a una posición neutra, dejándose vivir en un vacío sosiego, sin sorpresas ni variantes, mientras pasaban los días y se sucedían las estaciones y el final de un año traía la renovación de una esperanza que se gastaba pronto y se reproducía en cada vez más ilusorias esperanzas, que ya eran apenas —años y años transcurridos— una inercia del ánimo.

CAPÍTULO III

I

Felisa sirvió el almuerzo, como se lo ordenara Gabriela. Apenas se conversó en la mesa, comentando ligeramente la carta de Francisca. Felisa concluyó sus tareas y fué a encerrarse en su habitación. No dormiría la siesta. Necesitaba estarse quieta, sentada en una silla y rumiar pensamientos. Hacía mucho tiempo, no podría precisar cuánto, que no lloraba, y ahora un ardor de llanto le quemaba el corazón y la gargan-

ta. No había un motivo claro, concreto, en que ella pudiera pensar. Era algo tenue y sutil, difícil de meditar y comprender. ¿Qué sugería Francisca? Había escrito que Nicolás estaba solo, que no tenía preocupaciones ni compromisos: que la recordaba en un remoto, inexistente día para ella, en que jugaban ambos en el huerto del abuelo Fernando. Existía un día, pues, que ella debía recordar, un día cuya marca estaba borrada y que debía reconstruir. ¿Era esa imposibilidad de recuerdo que la tentaba a llorar? Un vaivén lento, imperceptible, comenzó a mecerla. Era casi un rezo, sin palabras, en que puso un fervor tenso. Nada tenía significado, sino ese momento evocado por Nicolás en la carta de la tía. Pero era un momento ausente, que no adquiriría forma, que su memoria no podía asir. ¡Ah!, si lograra conectarse con el recuerdo lejano, entonces comprendería, y quizá no llorara, y una esperanza clara la inundaría. Quiso imaginar el rostro de Nicolás, y cien rostros desfilaron por su mente. ¡No, no! Debía crear un rostro, incluso una voz, que ella mirara y escuchara. Quizá de ese modo el recuerdo de Nicolás adquiriría significado. Como otras veces, en que después de un enojo con Gabriela, necesitaba crear una actitud frente a la hermana, y resolvía no hablarle dos días, o permanecer en su habitación sin salir, con el pretexto de una indisposición, o pronunciar una frase de

reproche largamente elaborada, en presencia de Norberto y quedar así satisfecha, reanudando el hilo de sus días, decidió ahora que debía escribir a Nicolás, escribirle contándole su vida, haciéndole saber que también ella estaba sola, “sin compromisos...” Se apaciguó entonces y logró dormir su siesta.

Al despertar intentó cumplir su propósito, y se sentó a preparar un borrador. La tarea era ardua. No encontraba el modo de dirigirse a Nicolás, pero no se resignaba a pensar en él como en un desconocido. Durante una hora llenó líneas con palabras que no alcanzaban a formar frases. Tachaba y recomenzaba. Al fin, pensó que quizá debía conversar antes con alguien, expresar de viva voz sus propósitos, aclarándolos ante sí misma, ordenándolos, para luego poder escribir la carta en el tono adecuado. Se vistió y salió a la puerta de calle.

Caía lentamente la tarde primaveral, y se serenaba el aire espeso. Los árboles esperaban apaciguados la noche. Un silencio reposado y expectante llenaba la calle. Era la hora en que los hombres regresaban del trabajo, con el paso tardo, eliminada una áspera prisa que se llevaba desde la mañana; en que los niños decían las últimas, inacabables palabras de imaginación de sus juegos, antes de someterse al estrecho ámbito de la casa y a las auscultantes miradas paternas; en que las parejas desfilaban, los rostros en absurdas expresiones: el

hombre inclinado hacia la mujer, casi tieso, casi temeroso, agitando los brazos en apoyo de la voz sustrante, apenas articulando las eternas y difíciles palabras, la mujer columpiándose en un sinuoso aceptar y rechazar, con un gozo de juego, frívola y dominante. Era la hora lenta, esperada, justa, de la tarde que anochece en sombras y en quietud, y en que cansados rostros, fracasadas manos, rotos sueños comienzan a florecer ilusiones de otro día mejor.

Felisa gustaba de esa hora. O se detenía en la puerta y contemplaba el aire pacífico y el demorado paso de la gente; o conversaba con una vecina de temas sin intimidad, con que se entretenía antes del momento en que debía regresar a la casa para preparar la cena.

Felisa necesitaba conversar y cruzó la calle. La vecina inició la charla y relató el último episodio sentimental del barrio. Era una añeja conversación, de permanente sabor, que parecía referirse a un tiempo detenido pero permanentemente vital y grávido. Felisa no rehuyó los temas conocidos y los siguió con habitual satisfacción. Compró que su problema no cabía en el comentario de la vecina; que la vecina sólo hablaba de cosas que ocurrían: de plantas que crecen, de parejas que tienen hijos, de enfermos que se mueren. ¿Cómo introducir el tema propio, inabarcable, de cosas no sucedidas?

A la noche, concluida la cena, hablaría con Gabriela. Gabriela le diría que veía visiones, que se le ocurrían cosas absurdas. Pero afrontar el riesgo. Al concluir la cena, le brotó la pregunta, sin prepararse a hacerlo:

—¿Contestaron la carta de Francisca?

Gabriela la miró con reproche:

—¿Qué apuro tienes? Recién llegó y ya quieres...

Felisa tenía apuro. Sintió que tenía una extraña prisa, no pensada, que ahora la acosaba. Y encaró la severidad de la hermana:

—Lo digo por Nicolás... —y no supo qué más agregar, y quedó vacilante, perdida.

—¡Por Nicolás!... —Gabriela no entendía, o no recordaba a Nicolás.

Entonces Felisa quiso explicar, justificarse y dijo:

—¡Claro! Nicolás. Por el pésame. ¿No escribe Francisca que quedó viudo?

Norberto dió la razón a Felisa: —Naturalmente, tendremos que escribir pronto.

Pero Felisa estaba defraudada y le dolía la traición de sus propias palabras. ¿Cómo volver atrás? ¿Cómo retornar a su tema, ahora desviado? Sintió una irritación contra sí misma. Y vió, vió las palabras "viudo" y "pésame", convirtiéndose en humo, un humo denso, que ennegrecía sus ilusiones.

Hizo todavía un esforzado intento. Su voz emergió de la niebla oscura,

débil y desesperada, como el brazo de un naufrago:

—¿Y si pidieran que Nicolás nos escriba, que yo...?

—Nicolás es bastante grande para decidirlo solo —fué la respuesta de Gabriela, que concluyó el diálogo.

Y pasaron los días, y tres meses después vino otra carta de la tía Francisca. De las pocas líneas, interesaron a Felisa las siguientes: "Nicolás agradece vuestro pésame. Él les escribirá seguramente, pues me pidió la dirección".

Nicolás escribió realmente, y un mediodía Felisa escuchó leer a Norberto:

"Pienso también en Felisa. Tengo de ella un claro recuerdo de niñez. No sé por qué. Tal vez porque a ella —y que me perdone el recuerdo— le di el primer beso de adolescente. Me pregunto siempre por qué no se casó. ¿No ha querido casarse? ¿Tuvo un desengaño amoroso? Nuevamente pido perdón. Quizá me estoy entremetiendo y quizá haga daño. Me da últimamente por pensar en los parientes que conocí y que perdí de vista hace mucho tiempo, y me preocupo por ellos y pienso en las razones de todo: de por qué ocurrieron las cosas de un cierto modo, y de por qué no ocurrieron de otro modo. Crié a mis hijos y no me necesitan; perdí a mi María, y para cubrir este vacío, vengo a preocuparme de los que están lejos. ¿Mis nietos? —preguntarán—. Sólo tengo dos, de mi hija

Pepa, muy guapos, pero son pequeños, y no tienen aún problemas en los que me pueda inmiscuir..."

Y comenzó el gran sueño de Felisa. Los días adquirieron sentido. Había un proceso seguro, infalible, que la transportaría a la felicidad. Nicolás pensaba en ella, quizá como la compañera posible para su vida futura, quizá también como la mujer que pudo ser la primera y única de su vida. Nicolás vivía solo: era clara su situación y nada dudoso su propósito. Hasta cuidó de decir que no estaba tampoco apegado a sus nietos. Se cumplía la promesa que ella vió en la carta de Francisca. ¡Era la pretendida de un hombre con quien había vivido ya el comienzo de un idilio! ¿Por qué recordaba el beso que ella no podía evocar? ¿Por qué preguntaba tan intencionadamente sobre su soltería?

Felisa se sintió la novia, a la espera del hombre que, un día próximo, vendría a buscarla, o la llamaría a su lado, para comenzar juntos, para reiniciar juntos, el romance que en una lejana niñez quedó trunco. Estaba recompensada, y valía la larga espera.

Norberto escribió a Nicolás y leyó —pocas veces lo hacía— a Felisa su respuesta. Felisa aprobó la carta, aunque insatisfecha. Se conformó, más bien, y aceptó como suficiente estas frases que aludían a ella:

"Felisa vive con nosotros. No tuvo suerte, la pobre. Aunque muy

buena y trabajadora, ha visto pasar los años sin un novio, ni un festejante. Nosotros, Gabriela sobre todo, hacemos lo mejor por ella, la queremos y no dejamos que le falte nada”.

En su habitación, más tarde, pensó, sin embargo, que no era bastante: nada decía Norberto de ella misma. ¿Cómo podía pensar Nicolás en ella, cómo imaginarla? ¡Si hubiera escrito: “no representa la edad que tiene”, “se conserva muy juvenil”; “ella también recuerda...”! Felisa se ruborizó, pensando en la última frase que, aunque incierta, creyó que Norberto debía haber puesto en la carta. Le pareció una frase necesaria. Las otras, sí, también, porque ella se preocuparía de “no representar la edad que tenía”, de “conservarse juvenil”. Norberto lo comprobaría, para una carta posterior, y lo escribiría.

Comenzó a coserse ropa. Con lo que ahorraba de las compras, tuvo también para cremas y perfumes, que usaba abundantemente. Se propuso, además, no tener rencillas con Gabriela y se esforzaba por mantener un aparente buen humor, como una cubierta vistosa, aunque por debajo, indefinidas hormigas de incasantes movimientos cavaban lentos túneles de impaciencia corrosiva.

Transcurrió así un largo mes, pero ni Gabriela ni Norberto notaron el cambio. Y Nicolás no escribía. Y la espera, como un aire enrarecido, iba secando sus ilusiones. Mantenía, empero, sus compues-

tos visajes, su esforzada mansedumbre. Entre esas paralelas avanzaba su vida. Adelgazaban sus carnes y en los ojos se fué depositando un áspero polvo de tiempo sin siembra ni cosecha, y la mirada se tornó yerma. Todavía no se sentía sola, perdida, de un modo irremediable. Restaba en lo profundo de su ser una partícula que vibraba, que respondía con sensibilidad a sus deseos. Era un mínimo lugar, una estrecha plataforma que la sostenía y en cuya superficie podía aun moverse. Pero el espacio se reducía hora a hora. Y en algún momento, cuando ya no cupiera su vida en el huido punto final, cuando el grito estallara en su garganta, y en el grito ella misma, toda, entera, entonces, entonces... Cuando el grito se lanzara, como un salto, como un vómito, ¿dónde, cómo quedaría ella? ¿Volaría en pedazos por el aire, o se derramaría, húmeda, viscosa, en el suelo, absorbida por la tierra; que todo lo recoge e incorpora? ¡Ah, si el grito, entonces, cuando saliera de ella como un estruendo, fuera escuchado, sentido! Si alguien, no importaba ya quién, oyera su grito, y se conmoviera con él y comprendiera que era un grito que también le pertenecía, entonces ella se recuperaría y regresaría a sí misma, y una esperanza, no importa de qué naturaleza, de qué dimensión, volvería a nacer en ella, adentro, como un camino, como un ancho suelo florecido...

Nicolás escribió. Estaban en el

comedor, reunidos en la ceremonia de leer la carta. Norberto aclaró la voz. Gabriela impuso silencio a Felisa, que se sentó, la primera, a la mesa, pálida, silenciosa, casi inexistente. Era una carta breve, que abarcaba un solo pliego de papel, escrita con letra grande y clara. Norberto la leyó con lentitud, con voz de grandes letras abiertas también, monótonamente, y cuando concluyó, todavía sin levantar la vista del papel, dijo:

—Bonita complicación. Yo no entiendo de esos negocios de importación. ¿De dónde le sacaré los datos que pide? Además, mi tiempo...

Miró a Gabriela, para consultar su opinión. Lo advirtió la mujer y a su vez dijo:

—Puedes darle los datos que pide. Averiguarás de qué se trata. No le podemos negar... Es un pariente.

Felisa se levantó y comenzó a servir el almuerzo. Comieron en silencio. Felisa bebió su media copa de vino. Mondó la naranja con la prolijidad de costumbre. Y de pronto se puso a llorar. Y lloraba quedamente, con un espaciado hipo que se renovaba con un breve descanso. Las lágrimas rodaban sobre sus mejillas, redondas; vacilaban un instante y saltaban al vacío, sobre la falda.

Gabriela y Norberto la miraban sorprendidos, y ninguno sabía qué preguntar, qué hacer. Gabriela le preguntó finalmente:

—¿Qué te ocurre? ¿No te sientes bien?

Felisa no contestó y seguía llorando.

Norberto apoyó la pregunta de su mujer:

—Si no nos dice nada, no sabremos qué hacer. Tiene que contarnos qué le pasa.

Felisa quería explicar y no sabía qué ni cómo hacerlo. Se esforzó por encontrar una palabra, o un pretexto. Quería encerrarse en su cuarto, y llorar sin testigos y sin preguntas, pero no sabía cómo levantarse, cómo salir. Se sentía, sin embargo, exigida por Norberto y Gabriela y comprendía que ellos necesitaban saber.

—Déjenme, déjenme —gritó casi. Y siguió, como un reproche amargo—: ¡Qué saben ustedes! ¡Qué pueden saber! No saben nada, nada...

Se miraron Gabriela y Norberto, interrogantes, asombrados, culpables de una culpa que ignoraban y que el llanto de Felisa les obligaba a redimir. Les asustaba ese llanto incomprensible, dolorido, lento e incasante. ¿Por qué lloraba Felisa? ¿Por qué ellos eran culpables?

—Tienes que explicarte, Felisa. Tienes que decirnos. No nos puedes hacer un reproche sin decirnos el motivo —dijo la hermana, en un tono que vacilaba entre la ira y la comprensión, que era de exigencia y de ofrecimiento.

Felisa se sintió amparada por las miradas más que por las palabras. Vió a Gabriela y a Norberto ansiosos, detenida su atención en ella,

pendientes de ella. Podía ahora explicarles. Hizo un esfuerzo:

—Bueno, no sé... No sé qué... Es por Nicolás. Yo creía que Nicolás... Como se acordaba de mí, y está solo, y un día en la casa del abuelo Fernando... No sé... Me hice la idea...

No pudo seguir, pues recrudeció su llanto. Buscó la servilleta, sobre la mesa, y se cubrió el rostro.

—Bueno, bueno. Conque era eso —habló Norberto, empeñándose en que su voz no fuera monocorde, sino expresiva, cariñosa y que llegara a la cuñada como una recompensa, como un consuelo—. Con habérselo dicho. Y aún no es tarde. Escribiremos a Nicolás. Intercederemos nosotros. Es posible. Todo es posible. Usted y Nicolás. Nos agradaría mucho, ¿verdad, Gabriela?

La mujer, empero, no compartía su optimismo. Iba a decirle: “¡Es absurdo! Felisa no sabe lo que quiere. Y tú, Norberto, ¿qué escribirás a Nicolás? ¿Cómo podrás contar la estúpida ilusión de Felisa?”

Norberto reclamó la opinión de su mujer:

—¿Qué te parece, Gabriela? ¿Te parece que escriba?

Pero Gabriela no le contestó. Se dirigió a la hermana:

—No es fácil, Felisa. Tienes que comprender. Nicolás no ha escrito que te pretende. No se conocen, Felisa. ¿Cómo pudiste pensar?

Vaciló un instante. Felisa seguía ocultando el rostro con la servilleta y su llanto continuaba.

Gabriela agregó:

—Pero Norberto puede escribir, con tacto, claro, como él sabe hacerlo. Y si Nicolás realmente pensó... Cálmate, Felisa, escribiremos. Puedes ir a descansar ahora. Yo me ocuparé de la cocina.

2

Los días siguientes fueron distintos para Felisa. Aparentemente nada había cambiado en su vida. Continuaba en los quehaceres de siempre, cumplía con sus siestas pesadas, salía a la puerta de la calle al atardecer, repetía las viejas conversaciones con las vecinas. Pero algo era distinto, y todo lo que ocurría habitualmente estaba envuelto en un aire suave, liviano, y todo lo que hacía le era grato. Gabriela le compró un corte de género para un vestido y la había llevado a la tienda a elegirlo, y cosían las dos con entusiasmo. Norberto contó que esperaba aumento de sueldo y que podrían, entonces, tomar una mujer que ayudara en la casa. Y Gabriela y Norberto la miraban constantemente, y ella notaba que existía para ellos, que ocupaba un lugar en sus vidas y que la amparaban como a una niña pequeña, quizá como a una hija.

En la misma semana, Norberto colocó sobre la mesa, al sentarse a almorzar, tres tarjetas y explicó:

—Iremos al baile de los bancarios el sábado. Los compañeros me in-

vitaron con insistencia y no pude negarme.

El sábado, las mujeres estuvieron agitadas desde temprano con los preparativos. A Felisa le faltó tiempo para todo. Llegó la hora de salir y hubo que esperarla, pero nadie le dijo nada. Al contrario, cuando apareció ante Norberto y Gabriela, ésta comentó:

—Estás bien, Felisa. ¿No te parece, Norberto, que está muy bien?

Felisa se introdujo en el salón iluminado, en el tumulto de gente, en los sonidos estridentes de la orquesta, en el colorido de ropas, con una sensación de vértigo. Mientras cruzaba el salón, ansiaba ser una partícula de esa feérica animación, pertenecer a ella, como una nota, un color, entre los millares de notas y colores. Lanzada en el aire encrepado, quería ascender, como una voluta de humo, al azar de los vientos, en espiral inacabable.

Norberto se ubicó con las mujeres ante una mesa, en un ángulo del salón. Ordenó que sirvieran bebidas. Y al instante desfilaron ante ellos amigos de Norberto, que saludaban sonrientes, hacían preguntas sin esperar la respuesta, elogiaban la fiesta, miraban impacientes a la masa de gente, detrás, y se iban.

Ese entretenimiento duró media hora. Y pasó otra media hora, en que los tres permanecieron mirando la fiesta sin hablar, los rostros con una expresión indefinida entre sonriente y somnolienta, casi fotográfi-

ca, sin movimiento. Felisa volvía a retirarse a un irritante aislamiento, y comprobaba que ese mundo la rechazaba como a una intrusa y que ella no sabía, además, pertenecer a él.

Norberto se levantó con el pretexto de saludar a un amigo, y se perdió entre la gente. Regresó minutos después acompañado de Pedro González. Pedro González, alto, de rostro oscuro, de cabello reluciente, conversó con facilidad, con complacencia de sí, y Gabriela y Felisa reían confiadas y se sometían a sus palabras y aún a sus ademanes abundantes, que seguían con un deleite cómodo, inocente, como de juego.

Pedro González invitó a bailar a Felisa.

—No bailo mucho. Me tendrá que ayudar —dijo ella con un gran rubor.

Bailó varias veces. Y mientras Pedro González la conducía entre centenares de parejas, y le comentaba su amistad con Norberto, o le hacía preguntas sobre películas y diversiones que ella no sabía responder, Felisa navegaba en un gozo nuevo, recién inaugurado, en el que podía permanecer indefinidamente. Su felicidad era cierta y nada podía turbarla. Pedro González la amparaba con su brazo, tan levemente y a la par con tanta seguridad, y se inclinaba hacia ella, tan alto, tan elegante, tan cortés. Y ella reía, ya reía, con plenitud, y podía seguir

avanzando por el salón, en el círculo de los brazos del hombre, sin temor, sin fatiga, los pasos ahora ágiles y livianos.

En los intervalos, Norberto agasajaba a Pedro González, sentado con ellos a la mesa, invitándole constantemente, con efusión, a beber una y otra y otra copa. Hablaban de cosas del Banco, y la conversación creaba en Felisa la idea de una intimidad cada vez más cálida y familiar.

Salieron a bailar por tercera vez. Y repentinamente Felisa notó un cambio en su compañero. Seguía llevándola entre la ola de gente, con esa seguridad, con esa galantería que había ya gustado. Pero no le hablaba, como si todos sus temas se hubieran agotado, y miraba hacia todas las direcciones, buscando algo, o a alguien, con impaciencia. Ella se animó a observárselo y él rehuyó la respuesta: "—No, no señorita. No estoy preocupado por nada". El silencio se interpuso entre ellos, y Felisa volvió a una anterior torpeza en sus pasos, a una conocida turbación, y una súbita desconfianza la abordó. Sintió la mano del hombre, sobre su cintura, y le molestó su peso ancho, incommovible. Los brazos en cuyo círculo se hallaba, la aprisionaban con severidad. Y un temor, como un viejo recuerdo desagradable, comenzó a avanzar desde lejos en su instinto, y crecía, crecía.

Esta vez Pedro González, sin rechazar aparentemente la invitación

de Norberto de compartir su mesa, se retiró con el pretexto de conseguir cigarrillos. Y ya no volvió. Quedaron solos, los tres, ante la mesa, callados frente al tumulto de la fiesta. Transcurrido un tiempo, Norberto dijo:

—Es tarde. Algunos se van ya. ¿Qué les parece si también nos vamos?

Oían sus pasos rápidos, en el silencio nocturno de las calles nocturnas, que golpeaban en el ánimo de Felisa con un tono de huida y de vergüenza. En su garganta latía el comienzo del llanto, que ella contenía con esfuerzo. El collar de perlas le apretaba, sentía necesidad de arrancárselo. ¡El collar de perlas! ¡Y la plaqueta! Pensó que instantes después volverían al cofre de la hermana, en el oculto rincón del ropero. También ella volvía a su soledad, tras el gozo prestado de la fiesta.

Quiso de pronto que Gabriela y Norberto hablaran, para distraerla de su derrota. Y le pareció que su silencio era un reproche que le dirigían. Quiso contestar a ese reproche y pensó en Pedro González. Veía ahora a Norberto recorriendo el salón, buscando un amigo para entretenerla. Lo veía hablando con Pedro González, arrastrándolo a su rincón, comprometiéndolo a atender a la cuñada soltera. ¿Quién mejor que Pedro González, el solterón alegre de las aventuras baratas? Él podía perder una noche.

Sufría el reproche que adivinaba.

¿Qué derecho tenían? Era ella la humillada, siempre. Y detrás de Norberto y Gabriela, en un lejano eslabón, estaba Nicolás, una sombra sin rostro, agitando mangas de burla...

Cuando entraron en la casa, antes de dirigirse a su habitación, rompió el silencio, y dijo a Norberto:

—Si escribe usted a Francisca, o

a Nicolás, dígales que tengo un festejante.

No quiso ver los rostros incrédulos, asombrados, de Norberto y Gabriela. Casi corriendo se metió en el oscuro corredor que conducía a su habitación. En seguida se oyó un portazo y el doble ruido de una llave corriendo el cerrojo.

Pinocho y Peter Pan

ESTE ensayo es el cumplimiento de un sueño. Quiero decir desde ya mi firme convicción de que todos los sueños se realizan, porque el destino automático de los sueños implica su plena realización y no hay ningún sueño que no se realice; si la experiencia corriente parece contradecir un tanto esta afirmación es porque los hombres han caído en la costumbre de creer que los sueños son sueños sólo en tanto no se cumplen; ello es defecto de la condición humana y no de la divina naturaleza del sueño. El hombre en su carácter de ser un tanto retrasado en el largo camino de la íntima perfección (a punto tal que tal vez pretenderla sea, por ahora, su única manera de perfección), está ya suficientemente maduro como para forjar un bello sueño, pero aún no lo está para comprender que apenas concebido su sueño cobra vida propia y automática, independiente de su creador y de su creación, regida sólo por la ínsita condición del sueño; y en consecuencia cuando el sueño retorna al hombre, éste se ha vuelto casi siempre incapaz de reconocer su filiación y de aceptar la paternidad y aun de identificarlo como un sueño. Tan precaria situación ha obligado al género humano a crear la corporación profesional de los

reconocedores de sueños; tal profesión es ejercida, por ejemplo, por los poetas, seres que mediante una embriaguez cultivada procuran mantenerse lúcidos para percibir la gestación, el nacimiento, la partida, la trayectoria y el retorno de sus sueños; claro está que a veces se equivocan en la dosis embriagante y tomando menos, prohijan un sueño de segunda mano, o se dejan embaucar por un pseudo-sueño o bien tomando de más, adoptan y nominan definitivamente un gran sueño genérico y en estado de suprema pureza. Los que no alcanzan ese estado anímico que es la poesía, recurren a algunos trucos necesarios para afirmar un engaño vital y se dan a creer que la madurez es el encuentro con los sueños de la juventud al estado de éxito; claro que el producto es espurio pero el ensayo es tan lógicamente ingenuo que si no se parece demasiado a la poesía, tiene bastante de una resignación poética ya que permite suponer que se recobran sueños que no se tuvieron, lo que es caridad para consigo mismos y aceptar como sueños especies que en verdad no lo son; lo que es caridad para con los sueños. Al fin y al cabo la adopción es la gran generosidad de los infecundos.

Decía que este ensayo es la reali-

zación de un sueño y de veras lo es; allá en la época moza en que creemos de buena fe que proyectar es crear, yo anuncié un libro del que —como de muchos otros— escribí sólo el título; se llamaba “Tres prólogos de un libro de cuentos para niños”. Pensaba ya entonces que el verdadero prólogo de un libro para niños sólo podía escribirlo un niño, y me aparecía como evidente que tal prólogo necesitaba un prólogo de alguien capaz de traducir al presunto lector adulto las concepciones de un niño sobre un libro de cuentos; traducción tan necesaria y a tal punto sutil y penetrante que —evidentemente— un libro de tales prólogos requeriría un prólogo importante que lo presentara al público lector. Recuerdo que la idea me asedió largo tiempo, pero tuve la fortuna de no escribir jamás el libro, que quedó en forma de anhelo no cumplido y que retorna hoy cuando sé con más exactitud lo que ignoro del niño y del sueño; es decir, de mí mismo.

De cualquier manera un libro así hubiera consagrado un error, error corriente en la corriente valoración del hombre y que reside en suponer que el niño puede constituir una individualidad específica y diferenciable y que, en consecuencia, hay un mundo de los niños, con sus leyes, con sus reglas, con sus mitos y con sus cuentos propios e inmiscibles. El gran descubrimiento y la fuerte originalidad del pensamiento psicológico moderno es haber descubier-

to que los niños no constituyen una etapa transitoria y superable de la vida del hombre, sino toda su raíz y su permanente esencialidad, a punto tal que, por lo menos en lo que hace a la vida anímica, cuando el hombre no madura es porque lleva dentro de sí un niño desdichado e inconsolable; no es ésta una afirmación sentimental o romántica; es el resultado de una búsqueda profunda, afanosa, penetrante y ardua en los laberintos abismales del corazón humano; exploración que como la de un continente desconocido y fabuloso, ha descubierto mitos antiquísimos y desenterrado ídolos increíbles. La refinada técnica curativa que se llama psicoanálisis no es otra cosa que la búsqueda, en la entraña emocional del adulto, del niño desdichado que no ha podido superar su desdicha. Sabemos hoy que todo cuanto de fundamental ha de regir nuestra vida afectiva está ya dentro de nosotros en los primeros, en los primerísimos años de la vida, y que cuanto ha de constituir el carácter se forma en esa época prístina, de modo que la escuela con la que contábamos para educar al hombre futuro sólo puede edificar sobre un material humano ya determinado. Algo muy serio, muy hondo y muy preocupante expresó Freud cuando dijo: “El niño es el padre del hombre”. A la luz sin sombras de la nueva psicología la continuidad del hombre adquiere el sentido de una clave descifradora universal; la infancia no es ni un ciclo cumplido,

ni una etapa superada, ni un tramo transcurrido; es el principio de un desarrollo unimismado; no hemos sido niños, *somos* el niño desarrollado; este enunciado tiene todo el aspecto de una perogrullada; pero toda verdad esencial no lo es hasta que adquiere el estado cristalino de tautología. Es inútil que afirmemos ser adultos si esto afirma que ya no somos niños; la trayectoria es unidireccional: el hombre es un niño cumplido con el mismo rigor que el niño no es un hombre chiquitito.

“El niño —dice Nietzsche en “Así hablaba Zaratustra”— es inocencia y olvido, un nuevo comenzar, un juego, *una rueda, que gira sobre sí, un primer movimiento*, una santa afirmación”. El niño es el hombre en el instante de ser lanzado a serlo, y le asiste desde ese primer instante la plenitud de su condición hominal; de ello surge su dolorosa antinomia y el nudo de toda su tragedia afectiva; junto con la total condición de hombre, vale decir, de ser social, le asiste la máxima impotencia y la total indefensión de su condición animal. Abandonado a sí mismo moriría inexorablemente; de todos los animales recién nacidos el hijo del hombre es el único incapaz de valerse por sí propio o de proveer a la más elemental de sus funciones de conservación; tiene —de necesidad— que ser acogido por una organización social, fraguada de antemano y organizada antes que él; depende para sobrevivir, mucho más, muchísimo más, del mundo

cultural del hombre que del mundo natural del animal; es social desde la primera hora y no puede no serlo porque le va la vida en ello; es “a nativitate” un ser contra-natura y en serlo radica, me parece, su mayor excelencia. A tal organización cultural llamamos genéricamente familia, dando al término un sentido principalmente funcional; una familia representa el medio necesario del hombre recién nacido, la condición inexcusable de su pervivencia y la matriz de su cumplimiento. A veces, por distorsión monstruosa, la familia es de lobos, como en el caso de Kamala, la niña-lobo de Midnapore estudiada por Gesell, y el medio, a despecho de las determinaciones biológicas que parecen tan tercas, hace cuadrúpeda a una niña destinada a ser bípeda, y afabril a un ser destinado a usar las manos. El niño humano se integra en su familia y de ella, mera superestructura cultural, recibe las primeras improntas de la prefiguración convivencial; ni la primera vez comerá como quiere sino como se lo dan, ofrecen y condicionan; ni la primera vez dormirá como quiere sino donde lo ponen, colocan y acomodan; obtiene al precio del máximo de seguridad el mínimo absoluto de libertad y en el largo trabajo de su individuación y autonomía, el más arduo y el más delicado de sus problemas será el de una suficiente adquisición de libertad, vale decir, la consciente aceptación de un riesgo merecido. Este abandono de la seguridad es siem-

pre conflictual, crecer es arrojarse, decidirse, aguantar, no tanto en la medida de la acción recibida cuanto en la medida de la debilidad y de la indefensión; sea como fuere, los primeros agravios, las primeras agresiones, las primeras injusticias (o por lo menos lo que percibimos como tales), las recibimos en el seno de la propia familia; el huevo hermano es el monstruo diminuto e intruso que viene a robarnos la mitad de nuestro reino, a ratos toda nuestra madre, que antes era íntegramente para nosotros; pronto, muy pronto, es la familia la que nos tiene que quitar la absoluta seguridad de que gozábamos, la perfecta beatitud que disfrutábamos; la plenitud de abandono y la culminación de ocio perfecto de que disponíamos, a muy corto andar y por un proceso inexorable e intransferible la familia es el sueño de una placidez que en ella misma perdimos pero que con todo es la mayor de que pudimos beneficiarnos nunca y que ningún ser humano puede tener mejor. Sea como fuere, hay un instante pretérito pluscuamperfecto de la psicogénesis en que la familia realiza para el hombre el sagrado de todas las seguridades, desde la seguridad material del abrigo hasta la seguridad moral de la irresponsabilidad. Tal acuerdo maravilloso puede durar apenas un momento, pero parece cierto que el hombre conserva de él una imagen inmarcesible y riquísima de potencialidades. Cada vez que tenemos que correr un peligro se despierta en

nosotros el recuerdo de cuando estábamos confiados; cada vez que nos asedia la lógica se aviva en nosotros la memoria de cuando no necesitábamos de lógica para comprender el mundo, al que accedíamos sin dificultad merced a un fácil mecanismo mágico; cada vez que una cosa es difícil, penosa o inaccesible revive en nosotros el tiempo en que pedir era obtener y en que imaginar era exactamente lo mismo que vivir; cada vez que estamos indefensos retorna el tiempo dichoso en que nada temíamos...

Poco importa que no haya sido exactamente así; el sueño de la familia es el sueño de lo que pudo ser; sueño legítimo en el huérfano, sueño menos legítimo en el niño con padres, pero para quien la exigencia de lo que se pide sin tasa crea una orfandad potencial, a la que nuestra desilusión siempre se cree con derecho. Si en la patología psicológica el niño que resurge en nosotros es el niño reclamante, insatisfecho, descontento, en la fantasía el niño que resurge es el niño que soñamos que pudimos ser. Por eso los cuentos de niños de más rica vitalidad son los que tienen simbólicamente expresadas el mayor número de vivencias verídicas o verosímilmente infantiles. No son cuentos para niños, son cuentos de niños, y es, tal vez, el momento de afirmar que no hay cuentos para niños, simplemente porque no hay niños para cuentos. El niño no necesita acceder y en realidad no acce-

de nunca al mundo de los cuentos; sumergido en un universo mágico, la fábula es su realidad; realidad que él solo puede reconocer y de la que es el único valorizador. La observación directa lo demuestra hasta el cansancio; cuando contamos a un niño un cuento y él lo acepta, el relato se convierte en un valor absoluto; en un sistema convencionalmente fijo, con el que el pequeño traba relaciones mágicas, vale decir, invariables dialécticamente; tratemos de introducir un cambio en la primera versión comunicada y el niño se apresurará a rectificarnos; no aceptará la más insignificante variación porque la realidad no se cambia sin peligro y el cuento es su realidad dentro de la que necesita sentirse seguro. Poco importa lo que pase, lo esencial es que siempre acaezca lo mismo y de una manera igual. La imaginación del cuento es para el niño un sistema cerrado. Es un hecho demasiado constante para que no tenga significación psicológica el que el niño escuche una y mil veces el mismo cuento con el mismísimo desarrollo; no es el interés del relato el que lo ata a él, puesto que conoce por menudo el desenlace; es sin duda la amistad fija con los personajes y el esquema inalterable de las situaciones lo que le permite incorporarse a la historia como una pieza sólida de la que él puede disponer sin riesgo de imprevistos; el cuento es cuento en la exacta medida en que él lo acepta en su mundo mágico; lo mágico es en

el fondo una imaginación estereotipada. Más tarde cuando el chico quiere ser pirata o piel roja ya no se tratará de cuentos sino de verdadera imaginación, es decir, de una técnica de la fuga que es precisamente lo contrario del cuento, que significa un mecanismo de seguridad estática para el chico.

Los cuentos que circulan por el mundo como cuentos para niños son enormes estereotipias, con frecuencia tontas y casi nunca realmente bellas, pero ello le importa muy poco al niño, como no le importa que sea bella la caja de zapatos que él ha convertido en carroza imperial; lo bello está en la adjudicación mágica que el niño le asigna, adjudicación que no se rompe ni se deshace ni se estropea jamás; simplemente desaparece sin destruirse, desaparece el día en que el pre-adolescente, de vuelta de unas vacaciones arregla el cajón de su mesita y tira sin emoción las cosas maravillosas que pocas semanas antes constituían su tesoro secreto: el rollo de piolín de colores, el cortaplumas mellado, la caja redonda de aluminio que contuvo pastillas para la tos, el anillo de cobre de la cortina... Los cuentos de niños tampoco se desvanecen; inaccesibles a la crítica se van a esperarnos en esos cuentos para grandes que se llaman porque sí cuentos para chicos y que son simplemente cuentos para el niño que el adulto sueña que pudo haber sido o reconoce que fué. Esos cuentos perviven porque el lector ve en ellos,

de una manera clara o difusamente simbólica, la expresión de la tremenda aventura que significa ser chico y tener que abandonar un sistema de seguridad absoluta para entrar, siempre en forma dramática, en el inmenso riesgo y en el intenso peligro que significa vivir. No hay epopeya que pueda interesar más al hombre que esa gigantesca aventura de sí mismo, que esa espléndida hazaña de su implacable continuidad; a punto tal que los cuentos llamados para niños constituyen la única y la única posible forma de la historia. Peter Pan y Wendy y Pinocho representan cada uno en su estilo esa saga enorme y diminuta. Me parece honesto declarar que los he conocido en años bien maduros; mi infancia no tuvo demasiados cuentos, casi estoy por decir que no tuvo ninguno, tal vez porque éramos tantos que no había tiempo de contárnoslos; tal vez, tal vez, porque yo me los haya olvidado en un juego de olvidos necesarios...

Al libro de Barrie accedí un día en que la vida profesional (tal vez sea útil advertir que soy médico de niños) me puso frente al niño, que inmerso en una familia inelástica y sobreprotectora, se rehusa a las experiencias de la individuación y, como Peter Pan, se niega a crecer. Si no temiera crear un nombre de fantasía más de los muchos que desistieran la medicina, me gustaría describir un día con académica solemnidad un "síndrome de Peter Pan",

con el mismo derecho con que se ha creado el complejo de Edipo.

Al libro de Collodi llegué por un suceso turístico: una tarde, paseando por uno de los tristes y pobres barrios de Florencia, el azar de los pasos me puso frente a una casa humildísima en el número 25 de la vía Tadea; adornaba la fachada una gran placa de mármol que decía que allí había nacido en 1826 Carlo Lorenzini detto el Collodi, padre de Pinocho; en esos mismos días la comuna de Pescia había erigido una estatua al muñeco inmortal. Me pareció oportuno leer el libro y así conocí la epopeya más tierna que se haya escrito en el mundo. Como se ve, ambas lecturas se cumplieron en mí justo a tiempo, cuando estaba ya lo bastante maduro para comprenderlas. En consecuencia, estas anotaciones no arrastran en sí recuerdos de vivencias infantiles, representan la imagen de una introspección exigida por los pequeños ante cuyos padres soy el abogado, el curador y algunas veces el cómplice necesario... Los dos libros significan la tragedia del niño frente a la familia como representante de la estructura social prefigurada y en ambos juegan esas situaciones esquemáticas básicas que comprometen hondamente a los pocos hombres suficientemente serios para contemplar al chico sin frivolidades.

Peter Pan es el niño sin madre; nunca sabemos bien si porque es huérfano o si porque teniendo madre fué de ella rechazado y en conse-

cuencia odia y desprecia a la madre en la misma medida en que está dispuesto a fabricarse una a cualquier precio; en el capítulo X cuenta "lo que siempre había mantenido en secreto":

"—Hace mucho tiempo —dijo— yo también pensaba como ustedes, que mi mamá había mantenido siempre la ventana abierta para mí. Así es que permanecí lejos de casa por lunas y lunas y lunas y después volé de regreso; pero la ventana estaba cerrada, porque mamá se había olvidado completamente de mí, y había otro nene chiquito que dormía en mi cuna.

"Yo no estoy muy seguro —añade el autor— de que esto fuera verdad, pero Peter estaba convencido de que era así y los niños quedaron desparvoridos.

"—¿Estás seguro de que las más son así?

"—Sí.

"Así, pues, ¡ésa era la verdad sobre las madres! ¡Gente de la que uno no puede fiarse!"

A pesar de ello, Wendy, muy pocas páginas después, lo induce a la gran tentación.

"—Vamos a buscar a tu mamá —le dijo, tratando de persuadirlo.

"—No, no —repuso resueltamente—, a lo mejor me sale diciendo que ya soy grande, y yo quiero seguir siendo un niño toda mi vida, y seguir jugando como ahora".

No puede estar más clara la voluntad de indiferenciación. Peter Pan no quiere tener responsabilidad

alguna y es por ello típicamente tornadizo, voluble, desmemoriado, fanfarrón, tiránico; es la niñez en estado químicamente puro. Ya en la primera conversación con Wendy se presenta decididamente.

Wendy le pregunta cuántos años tiene.

"—No sé —contestó el niño—. Pero soy un chiquito. ¿Sabes? Yo me escapé de casa el día de mi nacimiento. Lo hice porque escuché a papá y mamá que hablaban sobre lo que yo sería cuando fuese grande —y agregó con energía—: ¡Yo no quiero ser grande nunca! Quiero ser un nene chiquito para siempre, y jugar toda la vida.

El finísimo sentido femenino de Wendy lo percibe desde el instante inicial:

"—Pero tu mamá: ¿tampoco recibe cartas?

"—No tengo mamá.

"Y no solamente no tenía mamá, sino tampoco sentía el más mínimo deseo de tenerla. Wendy, en cambio, tuvo en seguida la sensación de encontrarse frente a una gran tragedia".

Su odio genérico a las madres reside en lo que ellas pueden exigir de individuación y autonomía, precisamente en lo que tienen de madres. La terrible antinomia del sentimiento filial rige el resto del relato; con delicada astucia Peter Pan decide a Wendy a marchar con él al país de Nunca Jamás precisamente para que sirva de madre a los niños que allá no la tienen. El

fabuloso país es la isla habitada por la imaginación de los niños puesto que en ella viven las hadas, las sirenas, los piratas, los pieles rojas, los animales salvajes, y los pájaros amistosos; las hadas, las sirenas, y más tarde Lirio Leonado son funcionalmente las hermanas de Peter; pero hay dos grupos ansiosos e insatisfechos: son los niños abandonados y los piratas, desdichados precisamente en la medida en que no tienen madre. La llegada de Wendy, que comienza a funcionar maternalmente desde el primer momento, angustia a los piratas, cuya tragedia se exagera.

"El capitán Hook dejó escapar un profundo suspiro.

"—Suspira— murmuró Smee.

"—Suspira otra vez —agregó Starkey.

"—Y ahora suspira por tercera vez —volvió a decir Smee.

"—¿Qué sucede, capitán?

"—El juego ha terminado; esos chicos han encontrado a una madre.

"A pesar del miedo Wendy sintió que el corazón se le henchía de orgullo.

"—¡Ah! ¡Qué día nefasto! —gritó Starkey.

"—¿Qué es una madre? —preguntó el ignorante Smee.

"Wendy sintió tanto asombro que no pudo contenerse y exclamó:

"—¡No sabe qué es una madre!

En ese momento pasa flotando sobre la laguna el nido del pájaro de Nunca Jamás, que empolla sus huevos como si nada hubiera ocurrido.

"—¿Ves? —dijo Hook al verlo, contestando a la pregunta de Smee—. Esa es una madre. ¡Qué lección! El nido debe haber caído al agua, pero la madre no abandonó sus huevos."

Toda la temática del libro gira alrededor de ese eje; los niños juegan, imaginan, fingen en plena diversión mágica; pero el encanto se rompe definitivamente la noche en que Wendy cuenta el cuento en cuyo desenlace está siempre abierta la ventana esperando a los hijos vagabundos que pueden volver al hogar. Todo lo demás es superestructura. Bien está el juego, y el olvido, y el picante hechizo de Peter, pero lo que devuelve a los hijos pródigos a su plena y difícil realidad es el dulce sentimiento de la seguridad en el afecto familiar.

"Este era el cuento, y los chicos lo encontraban tan hermoso como la narradora misma.

"Todo ocurría exactamente como debiera ser, ¿se dan cuenta? Uno se escapa lejos como la criatura más sin corazón del mundo (que así son los niños, en fin de cuentas), se vive alegremente sin pensar en nadie; y después, cuando se tiene necesidad de cuidados especiales, se regresa, seguro de obtenerlos, y en la confianza de que en vez de darnos una buena paliza, nos recibirán con los brazos abiertos".

De nada valen ya las bravatas de Peter Pan, ni el canto de las sirenas llamando a la luna, ni la con-

creta posibilidad de ser piratas con barco propio, ni la extraña habilidad de volar, ni la amistad sellada con los pieles rojas; la evocación de la madre es vaga, vaguísima, tanto que el pequeño Miguel apenas se acordaba de ella y creía que Wendy fuese su verdadera mamá; pero el reclamo se torna agudísimo y no lo aquietan ni la épica lucha con los feroces piratas. Peter Pan inventa todavía una treta nada limpia; se adelanta al regreso de los niños para cerrar la ventana de modo que Wendy piense que la mamá la dejó afuera y tenga que volverse con él. Como todo niño, Peter Pan es cruel y ante las lágrimas de la señora Darling plantea sencillamente el problema:

“—Yo también la quiero mucho. No podemos tenerla los dos al mismo tiempo, mi querida señora”.

Pero las lágrimas maternas siguen incambiadas y el niño maravilloso cede:

“—Bueno, está bien —dijo al final, con un sollozo, abriendo la ventana—. Vamos, Tintín —gritó con tono de supremo desprecio—. Nosotros no tenemos necesidad de ninguna estúpida mamá”.

Y los chicos vuelven a la casa que los esperaba siempre; era al fin y al cabo la aburrida casa de todos los días, con la toma de la medicina de noche y las impacencias y rabias de papá Darling, pero también con su pizca de mágico misterio; después de todo Nana, la nodriza, era una perra maravillosa.

Los niños abrazan a la madre, Nana entra como una tromba pero afuera queda “un extraño chicuelo que miraba atentamente la escena, a través de la ventana. Un chicuelo que conocía alegrías infinitas, que los otros chicos no podían gozar, pero que contemplaba a través de la ventana la única alegría de la que estaba privado para siempre”.

El desenlace es triste pero no es convencional; aunque los niños lo hayan pensado alguna vez en la isla, Peter Pan no puede ser adoptado por la familia Darling porque significa un minuto estático y fijado de la niñez; su gran renuncia es la renuncia a la continuidad inexorable de la vida, cuya primera imagen es la madre con todas sus ventajas y con todos sus inconvenientes, a la que hay que amar en cifra de separación y obedecer en condición de independencia; tipo de afecto evolutivo tan esencial que encierra en sí solo toda la semilla de nuestro bien junto a toda la semilla de nuestro mal; afecto que tenemos que purificar de nuestro propio e inevitable rencor para sublimarlo en pilar de nuestra actividad madura; primera y última gran aceptación del hecho de vivir. Nadie, absolutamente nadie puede negarse a tan tremenda experiencia; por eso Peter Pan es la cristalización deliciosa de un instante imposible, el símbolo de la infantilidad en sí misma, tan absolutamente llena de su esencialidad que aun la presencia de una madre la imposibilita; infantilidad

en quintaesencia que no puede aguantar el menor contacto con un adulto sin perder su íntimo sentido.

El propio Barrie denuncia claramente la filiación alquitarada de su personaje, nacido —escribe— “del frote violento de unos contra otros de cinco amiguitos, tal como la llama que los salvajes obtienen con dos leños. No es sino la chispa surgida de entre ellos”. Peter Pan es una abstracción y en consecuencia su drama es abstracto y su silueta está dibujada en el más puro estilo Liberty que tanto placía a los Victorianos, capaces de acoger los símbolos siempre que guardasen todas las buenas formas del convivir. La aventura de Peter Pan y de los chicos perdidos, entremezclada a las puerilidades absolutas de Tinker-Bell, sucede en el mundo de las historietas amables, apenas salpicadas de un temor convencional y de buen tono; la imposibilidad de crecer es en Peter Pan acaso un capricho, nunca una tragedia; para que la vida no pueda dolerle, el protoniño se libra de ella y eso es todo.

La historia de Pinocho es otra cosa y de ella a la de Peter Pan va la exacta distancia que va de los jardines de Kensington a las humildes casas de vecindad de la vía Tadea. Pinocho es el simbólico atavar de una metamorfosis que tiene que padecer mucho antes de alcanzar el grado simplísimo de un “chico como la gente”, tiene que sufrir toda una durísima gesta de penurias sin cuento; todo lo que en Peter Pan es lírico en

Pinocho es épico; de una épica diminuta, pero angustiante. Mientras Peter Pan es la indiferenciación absoluta, el chico que no quiere crecer, Pinocho es la tragedia de la individuación primero, de la diferenciación después; de la socialización al fin, con toda la dureza del aprendizaje y el carísimo precio de la experiencia. Verdad es que Pinocho tiene un padre que lo quiere mucho, pero es tan pobre y desvalido que apenas le puede dar otra cosa que afecto, tres peras y una cartilla; si en lo afectivo el muñeco anhela el cariño de su padre y constructor y la ternura de su figura materna la Fata “*dai capelli turchini*”; ambas son apenas figuras potenciales; frente a las inmediatas necesidades de la vida tiene que arreglárselas solo; sus mínimas pretensiones elementales tienen que someterse a una realidad durísima, el Collodi no tiene la menor piedad por su personaje; toda la trama, paso a paso, tiende inexorablemente a “hacerlo hombre” sin un resquicio de respiro; el encarnizamiento del autor con su criatura no es sadismo, es ajuste intuitivo a una psicogénesis sutilísima. Frente a cada instante decisivo Pinocho oye el consejo admonitorio: apenas nacido el Grillo-parlante le endilga su sermón: “Guay de aquellos chicos que se rebelan contra sus padres y abandonan caprichosamente la casa paterna. No tendrán nunca bien en este mundo; y tarde o temprano se arrepentirán amargamente” y así el

Mirlo Pobre, y de nuevo la sombra del Grillo-Parlante, el Papagalloy el niño transformado en asno... Pinocho no sólo desoye la advertencia sino que con frecuencia el augur muere, a veces a maños del mismo Pinocho; la advertencia es siempre clara pero de nada sirve, el chico tiene que aprender en su propia cabeza y en su propia carne de leño.

De entrada le espera como a todo niño la gran frustración moral; a muy poco de nacer y estando el padre en la cárcel por la propia culpa de Pinocho, el muñeco tiene hambre, mucha hambre, "un hambre de cortarla con cuchillo"; se topa con una olla que hierve pomposamente al fuego, pero es sólo una pintura en el muro, "figúrense cómo quedó. Su nariz, que era larga, se le alargó por lo menos cuatro dedos. Se dió entonces a recorrer la estancia y expurgó todos los cajones y todos los rincones en busca de un poco de pan, tal vez de un poco de pan duro, de una corteza, de un hueso despreciado por el perro, de un poco de polenta enmohecida, de una escama de pescado, de un carozo de ciruelas, en fin, de cualquier cosa para masticar: ma non trovó nulla, il gran nulla, propio nulla"; en medio de tal angustia halla un huevo y cuando lo casca escapa de dentro un pollo que se burla de él:

"—Mil gracias, señor Pinocho, "por haberme ahorrado el trabajo "de romper la cáscara. Hasta la vista, que siga bien y saludos a la

"familia". Y se marcha por la ventana. Hambriento a morir Pinocho sale a pedir limosna y sufre la segunda crudelísima burla: le ofrecen comida y le echan agua fría desde un balcón. Vuelve a casa y dormido sobre el hambre y la fatiga cerca de la estufa se le queman los pies... y esto no es más que el comienzo. El buen padre le rehace los pies de madera y vende su única casaca para comprarle un abecedario, pero la ida a la escuela no es sino el comienzo de nuevos errores, de nuevas injusticias, de nuevas experiencias aleccionadoras pero bien desagradables. Como todo niño que ha de adquirir conciencia, capacidad y responsabilidad contra la ínsita tendencia al ánimo poltrón, el ascenso hacia la maduración es permanentemente conflictual. Pinocho, sí quiere crecer; en medio de sus continuadas desventuras, su deseo de portarse bien y de cumplir con una norma ética es flaco y vacilante, pero continuo y renovado.

Sobre su devenir se ciernen en forma épica no sólo los rigores del mundo social, sino también los del mundo moral y los del mundo supersimbólico de los grandes arquetipos: sufre el engaño sistemático y refinado de la Zorra renga y del Gato-ciego, está a punto de ser arrojado al fuego por el titiritero Mangiafuoco, es ahorcado por los bandidos en la Acacia-Grande, sumido en las mazmorras por el juez Gorila de las gafas sin cristal, acusado sin culpa de la muerte de su compa-

ñero de escuela, puesto en la peñera por el paisano desconfiado; pero además sabe muy pronto que un perro puede ser infiel a su amo y ve, como Sigfrido o como Hércules, interrumpido su camino por la Serpiente monstruosa, es tragado como Jonás por el pez gigantesco, asiste (o casi) como Don Juan a su propio entierro, es arrebatado por las furias del mar como Eneas, casi es puesto a freír en la sartén del Pescador Verde en una gruta que se parece mucho a la del ciclope que aprisionó a Ulises, y es transformado en Burro de feria y de circo. Pero también sufre y sucumbe a las tentaciones de su demonio interno; abandona la escuela, se escapa al país de los Tontos, vende el abecedario que con tanto sacrificio le comprara el ingenuo Geppetto, cede a su profunda tendencia a la haraganería y siempre, siempre sin excepción paga por ello en medida desmesurada. A lo irregular de la conducta le sigue invariablemente un castigo fabuloso; la redención sólo le viene por el durísimo camino del trabajo ahincado y del enconado estudio y no hay otra salida. Tal como sucede en la vida del niño, comete errores pero no deshonestidades, se equivoca y se deja llevar pero nunca peca contra el espíritu. Como acaece en la íntima historia de todo hombre, tiene también que recuperar, rehacer y reconquistar para sí a las figuras paternas; al buen Geppetto en el vientre del "orribile Pesce-Cane", a la "Fata dai capelli Tur-

chini" de un triste lecho de hospital (o al menos él debe creerlo así); antes ha debido ver morir a los dos y sufrir el tremendo correspondiente sentimiento de culpa; al padre en medio del furor de las olas, a la madre leyendo el epitafio acusador.

Además Pinocho está terriblemente solo, como están terriblemente solos casi todos los niños que tienen que sacar de su propia e íntima experiencia y de la estructuración de su carácter el valor sodalicio de los otros. Aquí también el contraste con Peter Pan es flagrante; éste va por el aire "vestido, si tal puede decirse, de hojas de otoño y de telas de araña iridiscentes", lo atiende servilmente la celosa y traviesa Tinker Bell, que no vacila en envenenarse por salvarle la vida; juega y dialoga con las sirenas, y le siguen y obedecen ciegamente los Niños Perdidos, mas luego los bravos Pielos Rojas y su reina Lirio Leonado; Pinocho tiene un vestidito de cartulina de barajas, un par de zapatos de corteza de árbol y un gorrete de miga de pan; siempre anda solo o en traidoras compañías como la del Gato y la Zorra; cierto es que alguna vez le va bien, el titiritero Mangiafuoco le regala cinco monedas de oro, la paloma y el Atún lo llevan en su lomo y el buen perro lo salva de la sartén en la gruta, pero casi siempre el favor es el procinto de nuevas desventuras. A Peter Pan para volar le basta llenarse de pensamientos tiernos y maravillosos ("Lovely, wonderful thoughts").

Pinocho anda sobre la tierra fatigosa o nada en el mar enemigo, con frecuencia hostigado por bandidos, por carabineros o por jueces.

Peter Pan dice palabras fanfarro-nas: "Yo soy la juventud, yo soy la alegría, soy un pajarito recién salido del cascarón". La palabra habitual de Pinocho es "Paciencia", acompañado en el texto de un signo de exclamación que equivale a un hondo suspiro. "¡Paciencia!" Cuando se resigna a comerse las cáscaras y los cabitos de las peras; ¡Paciencia! cuando levanta del suelo el pesado balde de la Fata en la Isla de las Abejas Industriosas y cuando le adaptan al cuello el collar del perro Melampo y cuando el hortelano Giangio le niega en redondo un vaso de leche para Geppetto enfermo y cuando debe renunciar al vestido nuevo para enviar sus ahorros a la Fata que él cree enferma, y cuatro veces se dice a sí mismo ¡Paciencia! cuando transformado en burro se ve reducido a comer heno y paja" (Antonio Baldini). Y ello cierra el símbolo, sólo a fuerza de paciencia, de una paciencia casi del todo orgánica, instintiva e inaceptada, puede el niño transmontar el duro proceso de su diferenciación y de la libre y consciente aceptación de la vida en su total totalidad.

También los padres son distintos, Peter Pan no lo tiene y el señor Darling es un padre burgués un poco ridículo, semirival de sus hijos, que cuando éstos se fugan del País de Nunca Jamás no encuentra otro

recurso que meterse en la casilla del perro, para castigarse a sí mismo, haciendo de su arrepentimiento un minúsculo sensacionalismo de barrio; pero, aunque Barrie no lo tome muy en serio, es el padre y es sobre todo el marido de la señora Darling, una mamá como no se puede pedir mejor, reforzada por Nana, la perra maravillosa. Pinocho, en cambio, disfruta de un padre arquetipo; desde la primera hora en que el leño de que ha de salir Pinocho le habla, el bueno, el dulce, el tierno Geppetto acepta el milagro de una vida nueva que aparece a su lado y lo acepta en toda su realidad y en toda su libertad; se limita a darle lo poco, lo poquísimo que tiene, con generosa naturalidad, pero ni lo reconviene ni hace otra cosa que ofrecerle la oportunidad de ser él mismo, sus consejos son traslúcidos y sencillos: cuando Pinocho se muestra orgulloso de su peregrino vestido diciendo:

"—Parezco todo un señor."

"—Cierto —le replica Geppetto—, porque, tenlo presente, no es el vestido hermoso lo que hace al señor, sino más bien el vestido prolijo."

Y nada más, se limita a quererlo, a esperarlo cuando se va y a buscarlo cuando se pierde: no es un educador, es una imagen querida en la que Pinocho encuentra asidero en medio de sus penurias. Si Peter Pan es el protoniño, Geppetto es el protopadré cuyo lema pareciera ser "La hom-

breidad no se enseña, se aprende"; y el resultado le da la razón."

La esencia de ambos libros es la misma y es la inevitable; el hombre tiene que diferenciarse contra la familia pero dentro de ella. Y no hay otra alternativa.

Peter Pan, plena irrealidad pero no inverosimilitud, queda fuera de la ventana contemplando lo que no quiere aceptar, porque aceptar es madurar, es crecer, es integrarse y desintegrarse, vivir y desvivirse; pero Wendy, John y Michael vuelven al seno de la familia a crecer como todos y a cumplir con lo suyo. Wendy será luego madre y se tornará para siempre incapaz de volver a Never Land... Son ellos, no Peter Pan, quienes cumplen con su deber. Cuando tras muchas y serias horas de labor Pinocho, que ha sido muñeco, marioneta, semi-asno, asno, duerme el sueño de la última metamorfosis, se despierta y ve en el espejo ya "no más la imagen de la marioneta de palo, sino ve la imagen lista e inteligente de un lindo muchacho de cabellos castaños, con los ojos celestes y un aire juguetón y alegre como unas Pascuas", y mirando alrededor ve al padre ágil y sano tallando una cornisa bellísima de follaje, flores y cabezuelas de animales y le pregunta:

"—Quitame una curiosidad, papáito: ¿cómo se explica este cambio de golpe? —Le preguntó Pinocho saltándole al cuello y cubriéndolo de besos."

"—Esta brusca transformación de nuestra casa es todo mérito tuyo"—dijo Geppetto.

"—¿Por qué mérito mío?"

"—Porque cuando los niños, de malos que eran, se han vuelto buenos, tienen la virtud de dar un aspecto nuevo y sonriente aún en lo íntimo de su familia."

Y entonces, sólo entonces, Pinocho transformado en un bello niño de veras mira su infancia en la figura de un muñeco ridículo que en verdad parece estar vacío, pero cuya vida ha llenado todas las páginas de la gran historia que el niño continúa.

Si se toma al pie de la letra el desenlace de la historia parece alcanzar mayor significado el triunfo de la familia constituida alrededor de los niños que la aventura individual de los personajes; ambos núcleos se forman y continúan, quedan afuera Peter Pan, del otro lado del vidrio, y el muñeco Pinocho; pero si se mira bien, Peter Pan es el anti-Pinocho y ambos autores han buscado un chivo emisario; Barrie deja fuerza de juego al hombre-niño que no acepta el tremendo destino de llevar tras sí la carga inexorable de acatar la consecución de una experiencia; el Collodi deja tirada y flácida la marioneta sobre la que descargó las culpas y los castigos y a la que Pinocho mira, y luego de haberlo contemplado un poco, dice para sí mismo y con grandísima complacencia:

"—Com'ero buffo, quand'ero bu-

"rattino! E come ora son contento
"di essere diventato un ragazzino
"perbene!..."

Pero al hacerlo el niño acepta ser una continuidad y sobre todo acepta la infancia pasada como un trance duro, difícil y penoso que es preciso superar sin renegar de él. Nada dice el autor, pero es psicológicamente seguro que el niño que surge del muñeco está ya en plena adolescencia; lo indica la línea que ha seguido dentro de sí la figura paterna; no padece en verdad el complejo de Edipo puesto que no hay madre; pero apenas el dulce carpintero le talla los pies, siente que recibe una patada en la punta de la nariz.

"—Me lo merezco —dijo entonces
"entre sí—. Debí pensarlo antes.
"Ahora ¡ya es tarde!"

Abandonado el padre adquiere Pinocho una figura materna confusa al principio, puesto que la Fata se le presenta como una hermana pero pronto la siente maternal; tras largo sufrir reencuentra la presencia del padre, lucha por salvarlo y finalmente lo ve perecer; pero no queda del todo huérfano porque comienza a vivir junto al hada y a estudiar seriamente; pero no hay duda que la sola ternura materna no basta para frenar su inconducta, es

entonces que comete sus peores fechorías y el mismísimo día en que debía convertirse en niño se fuga al "Paese dei balocchi", no sin antes renegar cruelmente de su madre. Totalmente huérfano debe hacer a durísimo precio la reestructuración de su espíritu y reconquistar, resucitar y volver a merecer al padre que encuentra en el vientre del pez monstruoso y a la madre que le enseña, metamorfoseada en aldeana, el camino del rudo trabajo y del rígido merecimiento. Es tan sólo cuando mediante una peregrinación larga dentro de sí mismo se depuran los valores parentales que Pinocho ya no es más un muñeco, es decir, un ente irresponsable, sino un niño maduro, vale decir, el aprendizaje de un hombre.

Es seguro que el Collodi no conoció la técnica de la psicología dinámica, y es también seguro que Barrie no pensó sino en un delicioso prototipo, pero uno y otro dibujaron para la posteridad las dos imágenes entre las que se mueve dentro de cada uno la valoración de la propia infancia; Peter Pan, el niño que no pudimos ser porque la vida no se detiene y Pinocho, el niño que tuvimos que ser porque la vida hay que merecerla...

LA riqueza poética de Gabriela Mistral, bajo la cáscara de sus versos, es por entero americana. ¿Dónde nació esta voz? ¿Dónde se forjó este coloquio? En el aula sencilla de la escuela rural, junto al niño campesino, en el paisaje silencioso de Chile, frente al inmenso mar desierto, como algunos llaman al Océano Pacífico. Allí se hizo migajón creyente, creyente en Dios y en el hombre, el sentimiento de esta poesía. Y Gabriela no dejó de estar en eso que los otros no sabían que estaba. Los cosmopolitas, los europeizantes, los orientalistas. No dejó de estar en su América. Maestra rural fué siempre. América no ha pasado del campo. Seguimos siendo campesinos. A veces los americanos jugamos a hombres de ciudad. Es nuestra aventura y desventura. Y como maestra rural, simple, reposada, contagiosa por su simpatía, su santidad y su voluntad de servir, la vemos ahora que se nos ha ido para siempre, sin irse más que corporalmente, porque nos ha quedado el oído lleno de su canto y el corazón de su mensaje americano de bondad y esperanza.

Pero esta maestra del aula olorosa a neblinas tempraneras, a hojas de árboles de ojos recién abiertos al sol, de ojos o de hojas, si los árboles son las hojas lo que abren; esta

maestra del aula del niño de barro, de arcilla, de sueño de hombre hecho carne de pueblo, sabe que no se irá de allí sino definitivamente y por eso se arranca y se va, sollozando. Ese primer desgarrón comunica a su poesía, la queja de lo cortado en retoño, y no se recuperará de esta herida, pues aunque el polvo de los caminos la haya cubierto por ecos extraños, hasta formarle costras de olvido, a cada paso se producirá el reencuentro de Gabriela, mujer continental, con la maestra campesina. Sus manos de mujer fuerte conservaron el movimiento de la que forma las primeras letras del verbo hecho espíritu, ante los ojos atónitos del que sabe que detrás de las letras, están las constelaciones del poder humano. Y su habla, el hablar enseñando, mostrando, catalogando, tan alejado del odioso idioma de la conferencia. Y su mirada, el inquirir con los ojos un poco saltones, colgados como lámparas negras detrás de los párpados, en la faz del oyente, si está comprendiendo lo que dice, si lo está aprendiendo, si su explicación le convence. No tuvo tiempo para tanto tema, y otras cosas la tomaron, sin desviarla, sin embargo, de su fidelidad americana.

Pero entre todas sus enseñanzas, cómo no recordar aquella de su

“Decálogo” que dice: “No te será la belleza opio adormecedor, sino vino generoso que te encienda para la acción, pues si dejas de ser hombre o mujer, dejarás de ser artista”. ¡Qué lección para los que piden una literatura americana deshumanizada, para los que emplean el verso y la prosa, como opio para adormecerse ellos y adormecer a los demás, como si no hubiera pasado la época de la literatura de evasión, que por años, por décadas, nos envolvió en sus naderías! Ella veía venir esa otra literatura, el verso y la prosa invadidas por la realidad americana, el dolor del pueblo en el canto, la protesta del oprimido en la estrofa, el grito del que ve perdida su patria, en la novela.

Eso pedía ella. Eso exigía. Eso reclamaba. El poema, la novela, el cuento; salidos de la entraña del indio, del mestizo, del inmigrante que echa raíces y se vuelve nuestro. Y veía nuestros problemas. Claramente. Y nuestros peligros tremendos. Los nuevos peligros para nuestra cultura de raíces hispánicas e indígenas. Ella también se sentía sitiada. Y por eso, ya fuera del ámbito literario, buscaba, inquiría los caminos del mañana, en soluciones sociales insospechadas, por aquellos que de Gabriela Mistral pretenden mantener, para consuelo de algunos, la imagen de “la mujer de letras”, de la “poetisa”, de la “Santa Teresa” sin garras.

La primera vez que la vi, fué en Guatemala. Surcábamos juntos el

más maravilloso lago del mundo, a dos mil metros, el Lago de Atitlán, y cuando la conversación poco a poco fué cediendo al imponente espectáculo de los volcanes bañándose en el mar dulce de los mayas, su silencio me causó una profunda impresión. Lo rompió, al fin, después de un breve movimiento de sus párpados, como si saliera de más hondas profundidades, y dijo: “Estoy pensando en los indios a los que deben devolverles sus tierras. Eso se tendrá que hacer en Chile... y en todos nuestros países...” No le inquietaba la belleza del panorama, le inquietaban los indios, el hombre, la vida humana. Y lo mismo, después de muchos años, la oí repetir en Chile, en la última visita que hizo a su país. En medio del coro de los que festejaban en ella lo intrascendente, la figura, la concepción corpórea de la gloria nacional, con su voz magisterial, se levantó y preguntó, como hacía tanto que faltaba de Chile, dijo, si ya le habían devuelto las tierras a los campesinos.

Esta era Gabriela Mistral, aunque muchos sólo se empeñen en ver a la que se esfumará en el tiempo, entre el ditirambo y la tembladera sentimental de una literatura disfrazada de responso fúnebre. La auténtica quedará en pie, en su aula de maestra rural en su canto de amor en retoño, y en su pregunta siempre válida, de si ya devolvimos las tierras a sus propietarios.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

La Última Novela de Mallea

LA reciente publicación de una larga novela de Eduardo Mallea —las setecientas cincuenta páginas de *Simbad* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957)—, precedida en pocos meses por su primera y, al parecer, única obra dramática —*El gajo de enebro* (Emecé Editores, Buenos Aires, 1957)— ha vuelto a proponer al mundillo crítico la discusión sobre las ambiciones de la literatura malleana y los logros de este esforzado escritor, ejemplo vocacional en un ambiente donde se hace más literatura de empujados proyectos que de realizaciones llegadas al libro. Desde las juveniles mesas de café a las tertulias más o menos intelectuales, desde las redacciones de los diarios a los círculos académicos, los libros de Mallea se han convertido en suscitadores de impresiones, ya para el rechazo violento, ya para la adhesión ilimitada, casi nunca para el intento de juicio. Por este motivo, no resulta ocioso repensar el total itinerario propuesto por su obra, en la aguda constancia de sus teorías y en la respetable dimensión de sus ficciones.

Mallea cuenta para los lectores a partir de *Historia de una pasión argentina*, publicada en 1937. Los relatos y ensayos anteriores —*Cuentos para una inglesa desesperada*, *Co-*

nocimiento y expresión de la Argentina, *Nocturno europeo*, *La ciudad junto al río inmóvil* y *Meditación en la costa*— se habían quedado en el interés de los ambientes literarios y en el de aquellos curiosos que husmean en búsqueda de nuevos valores. Lo que estos libros prometían adquiere sentido a partir del relato autobiográfico de hace dos lustros; se vieron entonces como prefiguraciones de un libro ya clásico en nuestra literatura, resumen de las inquietudes de una generación.

¿Cuál era el signo que encarnaron decididamente tales páginas? El de una juventud descontenta y ansiosa, que no aceptaba las realidades del país ni el prestigio de ciertas utopías —las propuestas bajo los nombres de democracia y progreso—, desgastadas por quienes debieron ser sus custodios. Esta juventud reflexionaba sobre sus personalísimas inquietudes con afán que crece y se desenvuelve sobre las incitaciones de cada conciencia: la actitud de Hamlet intelectual que selló las preocupaciones de hace cuatro lustros, sin dar impulsos para la acción.

Historia de una pasión argentina fué una suerte de catarsis personal; depuración subjetiva de malos humores que se formaban por el hecho de sentirse ciudadanos de una

Argentina que dolía en el espíritu y también en la carne. "Mi ejercicio no era una función adjetiva, ejercida, hecha; mi ejercicio era yo mismo"; de esta manera se presenta el libro, en la única manera de expresión crítica aceptada por la generación: "Yo no sentía a la Argentina en cualquiera de los posibles modos de «hacer en ella»; la sentía de otra manera, la sentía «siéndola»", continúa Mallea. Esta encarnadura, con compromiso que implica no pocas limitaciones, señala el signo determinante de las creaciones posteriores de Mallea, "un hombre con vocación de crear por la palabra, un hombre con muchas dudas, con vocación de escritor".

Los más valederos análisis del ser nacional, desde las reflexiones claves de Alberdi y de Sarmiento, habían nacido de una actitud distinta. Inclusive el egocentrismo de Sarmiento necesitó de figuras reales, ajenas a su conciencia, de Facundo y de Rosas, para desentrañar las modalidades de la sociedad nacional, tratando de alcanzar comparables diagnósticos y urgentes terapéuticas. Si a algún libro argentino del siglo anterior se parece el relato autobiográfico de Mallea es a *Recuerdos de provincia*, y por lo tanto a su interesada réplica, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, la mayor novela argentina.

La historia familiar y personal de un hombre que había sentido inquietudes y dudas, pero que no se

manifestaba disconforme con sus propias superaciones. Los desalienatos de Sarmiento fueron siempre momentáneos, pues contaba con la fuerza suficiente como para erguirse, en acción, contra las trabas propias y nacionales. Desde su posición personal, Sarmiento mostraba un modelo aplicable a la restauración del país, alentando con la fe dura y agresiva de los antiguos profetas, tanto más impulsados a las enormes empresas purificadoras cuanto mayores eran los anatemas contra lo desquiciado. Payró comprendió polémicamente el paralelismo entre lo personal y lo nacional, y, sobre las distancias docentes de su vocación política, narró la historia de Mauricio Gómez Herrera, una autobiografía de triunfos turbios, logrados por cualquier medio, en un país sin vislumbres de dignidad social.

Mallea se instala en un mundo distinto, expresando una forma de experiencia debilitada para las intenciones públicas. Los escritores argentinos de hace veinte años habían perdido su sensibilidad cívica, acaso como acentuación de rechazos de las formas deleznablees con que se cumplía la política. Hurgaban en sí mismos, con dolor y acaso con hondura, pero no sabían salir de sus límites, ni siquiera cuando invocaban el nombre de los más ilustres precedentes. Vinieron al cabo de experiencias humanas y literarias que les hacían desconfiar de la acción, e inclusive de las posibilidades activas de su mensaje. Reco-

nocían que el argentino medio desconfía consecuentemente de los escritores y de los políticos; sabían que para poder comunicarse con el público, para provocarlo o simplemente embaucarlo, se necesitaba un lenguaje anodino que envuelva nociones vacuas. Lugones era el más cercano y aleccionador ejemplo de la soledad que arrincona a quien piensa y comunica con activante entusiasmo su mensaje de proyecciones cívicas; el mal tiempo de la vida nacional, la fuerte red tejida en días de fracasos y de atonías, en jornadas de sordera colectiva y de rechazo mezquino, pueden empujar a la desesperación o al silencio. El suicidio de Lugones, al año siguiente de la publicación de *Historia de una pasión argentina*, fue una advertencia angustiosa y deprimente para quienes en la época retomaban su búsqueda de la Argentina, su sentir y manifestar los temas de la patria. Un memorable ensayo de Mallea —recogido en *El sayal y la púrpura*— y ciertas páginas de *La bahía del silencio*, resumen el juicio sobre el aleccionante suicida.

En 1937 Mallea expresaba una nueva forma de comprender la Argentina, que apareja al mismo tiempo una conducta del escritor; la recordará en páginas iniciales de *El sayal y la púrpura*, 1941: "Semejante al resto de las especies humanas, un escritor no se recobra más que cuando se ha dado enteramente, cuando su obra nace de esa donación. Cada palabra, cada concepto,

cada verdad captada están lejos de adquirirse con inocuidad: el creador las halla con sacrificio al cabo de una lucha terrible y este sacrificio es, en sentido último, su entrega misma, el fin de su acción de amor". Mallea prefería ser un "escritor agonista" a un "escritor - espectador", para emplear su distinguo; lo prefirió en un país sin "literatura augural o profética", donde "parece que no hubiéramos vivido nada o, lo que es más delicado, que no hubiéramos previsto nada". Quiso que la suya fuese una literatura que viese y que previese: arduo compromiso que lo ha atado por años a una vocación con resultados decepcionantes para el mismo escritor y para aquellos lectores que lo han seguido con el respeto que inspiraron las promesas teóricas, renovadas con insistencia.

El convencimiento de las distancias entre el escritor y el público ha hecho que Mallea pensara y escribiera casi exclusivamente para un grupo de elegidos, los que representan esa "Argentina invisible" que había auscultado en su ensayo de 1937. La única esperanza que se permitía este metódico del disconformismo, es que no todo estaba podrido en la Dinamarca cercana, y que era posible confiar en que las fuerzas morales, escondidas y silenciosas, llegasen un día a la expresión, inaugurando el diálogo que da sentido a las comunidades. Para esos "silenciosos y expectantes", ha escrito y escribe Mallea; para los

hombres y mujeres que han llegado a "esa bahía donde concentran su silencio y donde su fruto se prepara sin miedo a la tormenta, el ciclón, el vil tiempo".

Al cabo de veinte años, una gran mayoría de los hombres de la generación de Mallea —sin duda casi todos sus escritores— continúan en la misma situación expectante, que tiene sus voceros en las criaturas de las ficciones malleanas, desde las novelas cortas de *La ciudad junto al río inmóvil* hasta *Simbad*. El relator autobiográfico de 1937, más cercano de Pascal que de Descartes, es la base incluída de estas figuras narrativas; a propósito de *La bahía de silencio*, las caracterizó con justicia Bernardo Canal Feijóo: "marchan a lo largo de las páginas, primero ebrios de erudición o de intuiciones, luego cansados, acaban asomándose al *exit* con el típico rictus de la urgencia del vómito. Hablan bella y brillantemente; viven estúpidamente; terminan lamentablemente...; tienen recuerdos; tienen momento; lo que no tienen es futuro" (*Sur*, N° 75, Buenos Aires, 1940).

El escritor, propuesto agonista de irresueltos problemas, termina convirtiéndose en espectador de la vida; no se desembaraza con un corte radical de sus excluyentes inquietudes, ni del juicio despectivo provocado por quienes lo desdeñan. Frente a esta actitud, los escritores más jóvenes, surgidos a la palabra diez años después de *Historia de una pasión argentina*, reconocen el im-

pulso de una urgencia viva y cálida, que trata de expandirse con pasión, por momentos con violencia, destrozando e hiriendo, como si supieran que ya no es posible la espera del recogimiento, ni el recuento morboso de las fallas sociales. De ahí la insistencia con que, desde enfoques distintos de la crisis nacional, han enjuiciado al autor de *Simbad*. Algunos de estos jóvenes salvaguardan de su inclemente balance dos o tres relatos de Mallea, en particular *Todo verdor perecerá* y *Chaves*.

Tales parricidas no se detienen a señalar los motivos que llevan a Mallea a insistir en su intelectualizada solución novelística, en la configuración de tesis y antítesis demostrativas, que conjugan la estética con la ética. Las novelas de Mallea —no hay que olvidarlo— son las ilustraciones del concepto de esa Argentina dividida que se expresó en 1937. En los capítulos de los distintos relatos se oponen, o comparan, los representantes de la Argentina visible y los de la Argentina invisible, sin que se liberten de la tutela del creador, manifestándose como íntegras criaturas, con cualidades y defectos que se vivan, no que se analicen en interesado recuento. Son como hipótesis de una sola conciencia, la del escritor que los reitera, sin zambullirse en la vida que lo rodea y asalta. Al haber asumido Mallea la misión del escritor nacional en una etapa difícil, se hizo responsable frente a sí mismo y sus lectores, sobre todo frente a aque-

llos que han reflexionado sobre sus principios teóricos, expuestos en ensayos y recordados en los prólogos y en el cuerpo de los mismos relatos. Si Mallea hubiese sido sólo un narrador, los juicios debieran plantearse con otra dimensión, atenta a lo que cada novela logra; por el contrario, Mallea otorga la base para la severidad del análisis, ya que ha insistido alrededor de algunos tópicos, que van a retomarse en el último relato, centrando los avatares de un protagonista escritor, como lo era Martín Tregua, el de *La bahía de silencio*.

Fernando Fe es el prevenido nombre del personaje central de *Simbad*; su historia, aunque escrita en tercera persona, tiene el tono de una confesión, no de Mallea, sino de "esa unión misteriosa entre el artista y lo real" que Mauriac ha señalado como propia de los novelistas, al diferenciarlos de Dios, el único Creador que opera con la nada. El autor de *Thérèse Desqueyroux* advierte: "Nosotros combinamos con mayor o menor destreza aquello que nos suministra la observación de los demás hombres y el conocimiento de nosotros mismos". Mallea ha ahondado el conocimiento unilateral de sí mismo, sin equilibrarse con lo que suministra la observación de los demás; de ahí el cerrado recinto de sus relatos, no porque traslade simbólicamente avatares personalísimos (aunque por pasajes lo haga), sino porque manifiesta una sola y reducida manera de com-

prender y explicar la vida. En algunos de sus relatos, en este mismo *Simbad*, ciertos personajes secundarios trasladan experiencias directas —Gustavo Villa por ejemplo—, que acentúan más la coincidencia de motivos.

La advertencia preliminar del último libro destaca consideraciones que ya se reconocían en la intención de novelas anteriores: se nos va a presentar una "difícil vida", certificada en más de cuarenta años, con la certidumbre de que "no hay vida grave sin abismo: es el sentido de su abismo lo que defiende a un alma, así como su aptitud de perfectibilidad o de pérdida irremediable". El respeto del novelista a la autenticidad de su criatura lo detiene más en los fracasos que en los éxitos, creyendo que sólo aquellos justifican la aparente aceptación con que se cierra tal trayectoria. La novela aparece dedicada a "todos los que han venido a la vida a enaltecer a los otros hombres y no a disminuirlos"; una ficción dedicada a los creadores no debe ser dirigida exclusivamente a ellos, no puede colmarse con la aceptación de quienes ven, con refracciones, su propio destino, como lo ha hecho Mallea.

Fernando Fe vive un consecuente rechazo de sus probadas posibilidades, ahondando una insoportable capacidad de autocrítica y de ansias casi morbosas de superación, pero las vive sin humildad, creyendo que su destino es el único difícil

y que los problemas de los demás hombres no pueden equipararse al suyo; tiene una sola medida, la que él mismo se ha creado y reforzado, y en este menguado perímetro se encadenan sus pocos actos y sus muchas reflexiones. Hay en él algo que recuerda ese juego entre autoaprecio y realidad que recuerda García Lorca en *Mariana Pineda*: la mujer, que ha asumido por amor la encarnadura difícil de la heroína cívica, cree que toda Granada saldrá a impedir su fusilamiento; la realidad es muy otra, y bien se encargará de señalarla el jefe militar; el temor o la indiferencia dejarán que se consume el asesinato, sólo comentado por el silencio de las calles granadinas. Fernando Fe se equivoca, como se equivocó su creador al fijar las dimensiones de su novela: la historia resulta más o menos indiferente para aquellos que no sienten el prolongado escozor de la vocación creadora, en particular la dramática, la más dura de imponer en nuestra América, inclusive en esta grande y confusa Buenos Aires. Además, los conflictos de nuestros escasos dramaturgos con vocación, en todo aquello que es diferencia o choque con el medio, son muy distintos de los comentados por Mallea.

Los hechos de la vida de Fe, "tan numerosamente pródigos y pérfidos", se han trasladado a la asunción simbólica del tremendo destino del escritor americano; para su propio concepto, Fe es un redentor; para los demás, un poeta —un

especialista, un bizantino, un representante de la clase ociosa, para decirlo con calificativos de ciertos duros sociólogos—, que sólo entiende las proyecciones de sus ideas. Un escritor que nunca se siente asistido por la felicidad, por aproximativa que sea, de la creación, vive así por no sentirse de acuerdo con su propia humanidad. Sus balances repiten machaconamente una idea juvenil, "la de la diversidad existente entre su inspiración primitiva, aquella con que verdaderamente concibió el drama, y el resultado sensible de esa inspiración tan definida. Caviló: a qué se debería el hecho de haber producido algo que no coincidía enteramente con su propósito íntimo, con el sentido de su voluntad..." (pág. 115). En una confesión personal de hace doce años, había anotado Mallea la insatisfacción provocada por la lectura de uno de sus libros, "no por mera vanidad sino por no haber sido capaz de alcanzar mi propia altura, potencial, por haberle cortado las alas a mi esfuerzo, el tono de mi atención" (*Fragmentos de un diario, Logos*, año IV, N° VII, Buenos Aires, 1945). Esta certidumbre, autobiográfica o atribuida a un personaje, se ha convertido en una obsesiva modalidad malleana.

Dos son los motivos de la vida de Fernando Fe: una, sus insatisfacciones como escritor; la otra, nacida de éstas, su permanente distancia respecto de los seres que lo rodean o tratan de acompañarlo,

con su mujer, con su refinada amante, con algún amigo, con los actores a quienes dirige... Si Fe es un obcecado solitario que, cuando presente una posibilidad de compañía, se empeña en anularla, cabría exigirle que juzgara con el mismo rigor su conducta que la de los otros; si él conoce tan bien los motivos de su ambición, hubiera necesitado desplazar esta preocupación a la esencia de los demás, empezando por esa desamparada Magda Bancos con quien se casa. Esta dualidad de conducta explicaría los desacuerdos de todas las novelas de Mallea, su continuo dar vueltas y vueltas alrededor de idénticos motivos de conducta y de una excluyente visión de la vida.

Simbad, desarrollado con la cronología de la novela clásica, sigue la vida del protagonista desde la infancia hasta ese momento de la madurez en que reconoce la igualdad del hombre con su literatura: "Era como si la vida, al haberle impedido aquella obra (su definitivo *Simbad*), lo hubiera condenado a hacerse la vivir, y estuviera ahora ahí, en la noche y en la calle, riéndose de él" (pág. 746). Las cuatro partes del minucioso relato están divididas por el presente de la jornada en que culmina la agonía de Fernando Fe, de un "día abominable e inolvidable sobre el que pesaban las comprobaciones más crueles y las resonancias más arduas" (pág. 11). Los sucesos de ese resguardado vivir se desarrollan con el sentido de-

terminante con que encadena Mallea los acontecimientos de sus relatos, sin permitirse ninguna sorpresa. Desde las primeras experiencias —familia, lecturas, amistades, amores—, Fe tropieza con su voluntad de ser auténtico, exacerbándose a sí mismo y exacerbando a quienes lo rodean; tales rasgos se refuerzan en la segunda parte, cuando el protagonista se traslada a Buenos Aires y en la capital vive como dramaturgo y director de un teatro. En tales capítulos se desmesura esa refracción de la realidad que es constante del mundo malleano: el teatro que dirige Fe, con su repertorio y sus ambiciones, resultan extraños a quienes conocen desde adentro el ambiente teatral porteño. El novelista tiene derecho a configurar el mundo de los relatos a la medida de los sucesos, pero Mallea, que pretende auscultar el mundo argentino, sintiéndolo en sus fibras y desenmascarándolo, no puede sustraerse a esas realidades, efímeras y mezquinas, pero al fin auténticas.

Tal concepción, la de Mallea, es la misma que le impide a Fe el logro de su obra largamente planeada, escrita, y al fin abandonada. Las referencias alrededor del proyecto de *Simbad*, el drama clave de esa vocación, son también las referencias que explican y sitúan los límites en que Mallea se mueve como escritor. En varias páginas se apunta dicho itinerario, pero dos referencias importan fundamentalmente. En la primera se anota el asunto del dra-

ma: "el héroe no llegaría jamás a la isla deseada; su viaje sería el deseo, el deseo mismo, pero la consumación de su fortuna no se completaría nunca; cuanto más cerca se creyera de la felicidad supuesta en la isla desada, más lejos estaría de ella; la isla no existiría nunca; sólo el deseo, la aspiración, la tristeza de la fortuna frustrada perdurarían en él, como un canto. Y en el tono, en la calidad de ese canto personal debería reposar el valor de la obra" (pág. 455). La confrontación con la obra cumplida se señala más adelante: "Si, él había querido poner demasiado, decir demasiado, y la gracilidad de la arquitectura, bajo aquella acumulación superpuesta, quedaba sepulta. Había resultado una obra fecunda para la discusión, copiosa, *interesante*; pero, dónde estaba el mito desnudo? Lo había explicado tanto que lo había vestido todo..." (pág. 501). Síntesis que viene precedida por este juicio, tan justo para la propia novela: "la pieza no era una forma pura, límpida, exenta de cargas y tan milagrosa como puede ser un claro refrán o una canción rodada por los años, donde ya no queda más que lo esencial. La hallaba demasiado maciza, las líneas le parecían demasiado cargadas y se tornaban abultadas y barrocas, como un columna a la que se le hubiera agregado el relieve exterior de algunos racimos, de algunas guirnalda discursivas y ornamentales. Ahora, él hubiera deseado un drama mucho más simple, mucho más

ajustado, mucho más puro, del que no se recordaran las palabras, sino sólo la línea, el carácter, la historia, la figura..."

Varios pasajes de Mallea comunican balances coincidentes. Extraña que este anhelo de la creación esencial, límpidamente desnuda, no pueda confirmarse en la propia narrativa. En ella Mallea retuerce una modalidad apuntada en el prólogo a *El gajo de enebro*: "llevar el personaje a su máximo grado de saturación, a su asunción radical" (pág. 7). Saturación cumplida con reiteraciones y abusivas insistencias, como si desconfiase de la mínima franqueza expositiva. La intensidad no se logra con la repetición de procedimientos expositivos e inquisitivos, sino con unos pocos sucesos esenciales, que logren exponer una vida. Si se comparan las novelas de Mallea con las de Julien Green, acentuando el análisis con las referencias teóricas que aparecen en los lúcidos *Diarios* de éste, es posible comprender las distancias que median entre un escritor que busca los efectos por acumulación —Mallea— y otra, la del verdadero novelista, que los logra por síntesis, por suma de despojos, en alusiones y matices, variados de acuerdo con las modalidades de cada tema.

El barroquismo estilístico de Mallea —ese "engolamiento" anotado por H. A. Murena— es el propio de las composiciones acumulativas, de refuerzo expresivo monocorde. Los diálogos, más numerosos en *Simbad*

que en relatos anteriores, certifican el resultado mayoritario; en lugar de conseguir la amplitud vital que la novela requiere, pesan sobre los mismos motivos de los análisis introspectivos; los personajes se escuchan, con delectación intelectualísima, evitando la eficacia de la palabra restallante, del giro intransferible, inclusive de los guiños y abreviaturas con que cada uno interpreta el material hablado de la comunidad en que se afina. Para ellos vale una advertencia de Green, en páginas que comentan la composición de *Moïra*: "Il faut éviter que l'action s'enlise dans les conversations comme elle aurait pu le faire dans les développements psychologiques. Dès qu'un personnage s'écoute parler, lui fermer la bouche" (*Journal*, V, 1951, pág. 315).

El aherrojamiento de Fernando Fe, se acentúa en los personajes secundarios, que obran con mayor libertad, más variados en las posibilidades de cada conducta: así Rucó Milani, el Dr. Villa, la madre de Fe, Lea Warens, algunos de los cómicos, y sobre todo, Magda Bancas, hermana de Ágata Cruz, que en *Todo verdor perecerá* alcanza el nivel más individualizado entre las creaciones femeninas de Mallea.

Quizá los relatos de Mallea deban ser analizados con el criterio con que se juzgan aquellos ensayos

ilustrados por anécdotas y sucesos históricos, la fórmula con que él haya querido resolver —insatisfactoriamente— un concepto de la literatura, comentado en páginas de *El sayal y la púrpura*: "Todas las aspiraciones de mi vida han sido dirigidas en un sentido estético y en un sentido moral, pero la primera de esas vías ha ido volcándose cada vez más en el camino de la segunda, a fin de hacerse una sola cosa..." (pág. 215). A este concepto deben aludir quienes disculpan los tropiezos de Mallea con la invocación de la *profundidad* de sus novelas. Quizás el novelista no tenga muy claro el sentido de los valores morales y estéticos que confunde en cada relato, tratando de crear documentos fundamentales de su tiempo y concluyendo en recortadas exposiciones de los debates de su conciencia.

Los reparos de esta nota nacen, no de fidelidad a un concepto excluyente de la función *novela*, sino de la comprensión de las teorías del mismo Mallea, que deben aplicarse a sus creaciones. Siendo uno de los escritores representativos de nuestra literatura, hay que rechazar la admiración mitológica que convierte en tabú a sus libros. Si he errado, que los fieles de Mallea me excusen y olviden.

JUAN CARLOS GHIANO

La Era del Payaso

ANDAN por aquí unas cuantas jóvenes barbas literarias llevando a sus dueños de un lado para otro, llevándolos, en ocasiones a la celebridad. Rara vez son barbas auténticas. Son, generalmente, barbas falsificadas, disfraces, máscaras pilosas que el sujeto se coloca sin naturalidad, para llamar la atención, para componerse una cara, con propósitos frívolos o con propósitos muy calculados. Una barba auténtica es una barba solicitada por la fisonomía de su dueño, por imperativo profesional o por el mero descuido y la espontaneidad vegetativa. Las demás barbas son falsas. Por eso convendría tres clases de portadores de barba: los barbados, los barbudos o *barbatenientes* y los *barbantes* o *barbistas*.

Son barbados aquellos individuos a quienes brota la barba tal como florece la vegetación en el monte, y ellos la ostentan como ostenta el león su melena, sin ninguna idea preconcebida. A los barbados nada tenemos que reprocharles. Tienen derecho a su fronda salvaje —de naufrago, de bandido o de pirata— y a lo sumo podemos aconsejarles que se afeiten, por las razones que instauraron la costumbre de cortarse las uñas. La segunda clase, la de los barbudos o *barbatenientes*, está formada por esos caballeros

que exhiben dignamente un suplemento arborescente en la cara porque les va bien o porque lo necesitan para imponer respeto, en cuanto profesores —pongamos por caso— o padres de familia numerosa. Esta clase de barba, reclamada por la fisonomía o la profesión, nos parece perfectamente correcta y está amparada por la tradición. Pero hay una tercera clase de sujetos que llevan la barba como si no les perteneciera, como un objeto adventicio, pegadizo e injustificado o bien con la intención astuta y bien pensada de lograr ciertas ventajas derivadas de la notoriedad. Son los *barbistas* que debieran pagar el impuesto municipal que grava la publicidad en las fachadas de los edificios.

Pero esta historia de barbas está muy lejos de ser una broma. Es, por el contrario, asunto para un tratado de sociología. Refleja un hecho importante, grave: el hecho de que vivimos una época donde la propaganda sea tan excesivamente necesaria para triunfar. La barba *barbista* no es sino el más inocente de los trucos que puede manejar hoy un hombre para distinguirse en la espesa indefinición del magma humano que forma la casi totalidad de un cuerpo social de masa. En las comunidades del pasado, más

diferenciadas y más pequeñas, un hombre podía hacerse notorio por la mera expresión de su personalidad, por sus actividades o sus obras, sin apelar a otros artificios. Hoy no. Para llamar la atención en medio de las muchedumbres modernas se necesita recurrir a extravagantes y deliberadísimas astucias. El mundo se ha hecho muy grande y está poblado con exceso. En los lugares pequeños todos saben quién es el poeta y quién es el tonto del pueblo. Pero en una gran ciudad moderna, los poetas y los tontos, los pillos y los honrados, andan juntos y confundidos. No son sus calidades o méritos los que pueden diferenciarlos sino la propaganda. Y aquí empieza una lucha muy dura.

El mundo es una feria (vieja y exacta imagen). Uno charla por aquí, otro charla por allá. Se ofrecen a la muchedumbre miles de espejuelos, de abalorios y temas seductores que suelen explotar los instintos más fuertes. ¿Qué va a hacer el pobre escritor, el pobre artista, generalmente perdido y olvidado en este maremagnum deslumbrante, en el que gritan y brillan tremendos apetitos? ¿Qué va a hacer con su delicada mercadería, apenas visible? A veces se muere en su rincón. A veces, se deja la barba. Y si puede inventar alguna payasería más llamativa, tanto mejor.

Antes era distinto. Hace cien años, los escritores, y en general, los hombres de pensamiento, estaban más vinculados a los intereses vita-

les de la comunidad. Fué la época de los grandes apóstoles de las letras: un Victor Hugo, un Galdós, la época de los poetas "nacionales", también la de los inventores y los hombres de ciencia no sólo conocidos sino, además, venerados por las multitudes. Pero sucede que las más elevadas expresiones de la cultura rompieron modernamente la comunicación efusiva con los pueblos. En particular los escritores, perdieron la antigua autoridad magistral sobre las muchedumbres. Pero aun los mismos científicos se han convertido en "brujos" porque la ciencia y su lenguaje se han alejado por completo del orden sensible donde opera la inteligencia común y tiene validez el lenguaje ordinario; y porque la ciencia ya no es sólo benefactora sino peligrosa y terrible. De esto resulta que la ciencia se ha hecho hermética, y por causas diferentes, pero coincidiendo en el tiempo, también el arte y la literatura cayeron en el hermetismo. El hermetismo no es una preferencia caprichosa. Es una necesidad de refugio. Aunque el arte quisiera ser asequible y claro, sería lo mismo: el público no le haría más caso que ahora y quizá menos. Porque, de todos modos, la literatura y el arte no tienen nada que decir a los pueblos, al menos nada esperanzador y vital. En esta situación, la payasada y la destreza del saltimbanqui son recursos preciosos para conquistar la popularidad, y suplantando a la calidad de la obra.

Pero a un arte hermético o de minorías corresponde, necesariamente, un artista payaso, escandaloso o político. El escándalo es un recurso de cierta eficacia para llamar la atención sobre un nombre. La política también, porque le asegura al escritor o al artista el apoyo y la propaganda de la secta a que pertenece. Esto explica la paradoja de que poetas exquisitos y hasta con exceso aristocráticos en su arte y pintores cuyos cuadros son un enigma desconcertante para el público común, se afilien a los partidos políticos de masa, precisamente. Necesitan un amplio resonador que compense la falta de voz de un arte hermético.

El resonador es lo esencial. También el mérito o el demérito tienen algo que ver con la fama. Pero poco. Hoy los grandes resonadores son mecánicos, es decir, costosos, y en poder de muy pocos. En esta lucha, como en tantas otras, vence la máquina. Pero el acceso a las poderosas máquinas de parlería no es nada fácil. Para obtener tan codiciada ventaja es preciso hacer cosas que engolosinen a las muchedumbres. Es preciso ser un tema popular, extravagante o pintoresco, a menos de tener una posición de arranque muy fuerte como la que presta el poder o el dinero.

Existen hoy —tal vez como nunca— escritores y artistas que habitan las zonas más profundas, los abismos de la experiencia humana,

tienen trato con el misterio y son implacablemente sinceros. Otros son unos farsantes. Da lo mismo. Todo anda confundido. La muchedumbre no distingue ni tiene por qué distinguir. Esto no es nuevo. Lo nuevo es otra cosa.

La novedad consiste en una disposición particularmente reacia de la muchedumbre a reconocer, con honda verdad, los valores superiores. De ahí que se haga más necesario que nunca conquistar a la muchedumbre halagándola en su natural resentimiento. El público concede las ventajas y honores de la celebridad, pero se cobra obligando al beneficiario a que haga el payaso. Al payaso se le otorga una autoridad ambigua: por un lado disfruta de una posición superior; por el otro sirve de espectáculo, de "objeto" de diversión o de irrisión, se hace el loco, se inferioriza hasta situarse por debajo del nivel común. Ya sabemos que, en todo tiempo, el hombre "público" ha sido, en mayor o menor medida, un "objeto" para el pueblo. Los reyes de Francia tenían que comer en público, darse en espectáculo; y las reinas tenían que dar a luz a la vista de la corte. De este modo el pueblo hacía constar la posesión objetivante del rey y lo degradaba como persona. Pues bien: esta objetivación degradante es hoy más necesaria que nunca, entre otras razones. —hay muchas— porque el prestigio de todos los estamentos se ha disuelto.

El *barbismo* literario responde,

en su pequeña esfera, a estas exigencias, impuestas a todo el que aspire a ejercer influencia sobre la muchedumbre moderna, sea cual fuere su actividad, su profesión y la jerarquía de su investidura. Ni los más altos se libran de la necesidad de hacer el payaso, en una u

otra forma, con disimulo o con cínica franqueza. Es un imperativo de la soberanía de la masa —independiente de las estructuras políticas formales del Estado—, tan característica de la época.

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

LETRAS FRANCESAS

Jean Giono o la dicha de Escribir⁽¹⁾

ENTRE la extraordinaria floración de escritores que se produjo en Francia en 1920 y 1940, hay muy pocos que hayan atravesado sin naufragar el incalculable período representado por la última guerra, que hayan franqueado el foso de la generación, que nunca había parecido tan profundo. Jean Giono pertenece al pequeño número que ha alcanzado la otra ribera. Desde 1948 Giono está dedicado a la realización de una obra brillante y absolutamente novedosa, casi sin relación con sus escritos anteriores al diluvio.

La carrera de Giono es tan ejemplar que vale la pena recordarla a grandes rasgos. Nacido en Manosque, pequeña aldea de la Alta Provenza, en 1893, es el nieto de un artesano piemontés, carbonario, que se refugió en Francia hacia 1830.

La historia literaria menuda nos informa que el compañero de ruta del Giono italiano, era otro carbonario llamado Zola, cuyo hijo había de convertirse en el futuro fundador del naturalismo.

Giono era empleado de banco en su ciudad natal cuando envió al editor Grasset en 1929, su primer libro, *Colline*. Fue un verdadero éxito, al que siguieron otros, año tras año. Pero la gloria no trastornó la cabeza de campesino de Jean Giono, que se guardó muy bien de trasladarse a París, y continuó su obra en medio de la soledad y los paisajes grandiosos de su provincia natal. Siempre vive en la misma casona, a medias granja, a medias mansión burguesa, a la entrada de Manosque, y tiene la puerta siempre abierta para los visitantes, a quienes tutea con facilidad; nunca

(1) Jean Giono: *Le bonheur fou*, Gallimard, 1957, 461 págs.

se quita su chaqueta de terciopelo y da buena cuenta de la abundante mesa diaria. Desde que es miembro de la Academia Goncourt pasa en París varios días al año, pero no participa de esa vida literaria cuyos artificios han servido para perturbar bastantes espíritus sólidos.

El destino no le había retaceado el don de escribir, y es esta facilidad, esta soltura para producir frases tan puras como las aguas de su Durance natal las que han estado a punto de desbaratar su obra. Los idilios campesinos que nos contó primeramente (*Un de Beaumugnes, Regain, L'Eau vive*) son sanos, desintoxicantes y recuerdan, como es el deseo del autor, al gran predecesor Virgilio (por la sinceridad y la gracia de los sentimientos y por el estilo). Tanto cantó Giono la grandeza de la condición paisana y la simplicidad de las costumbres, tanto contempló el cielo nocturno de Provenza, que en un momento se creyó mago y apóstol y aflojó las riendas a su talento. Pasó de su aldea pedregosa de Provenza al cosmos; con el mismo ardor sereno continuó haciendo frases tan enteras, tan radiantes, como las estrellas del cielo. Podemos nombrar *Batailles dans la montaigne* y sobre todo su *Poids du ciel*, en el cual la exaltación verbal, el *phatos* metafísico parecen imitar la conmovedora y admirable sencillez de sus primeros escritos. Después vino la guerra y el silencio.

Al parecer Giono, durante los

años oscuros, se refugió con la obra de un escritor que sigue fecundando aún la totalidad de la novela moderna: Stendhal. Extraño encuentro, que nada hacía prever. El autor de *La cartuja de Parma* no es un escritor preciosista y con su afán de expresar exactamente las *intermitencias del corazón*, con su sobriedad exigente de forma, está muy lejos del lirismo campesino de Giono. Sin embargo, las meditaciones stendhalianas de Giono han producido admirables resultados. Su antigua sangre italiana, los recuerdos del abuelo *carbonaro*, que no tienen ningún lugar en las obras del primer período, forman como un afluente que se une a un río y que hacen fructificar en su espíritu a los escritos de Stendhal, también él *italiano*. En un nivel diferente al de sus héroes paisanos, primitivos y puros, Giono reencontraba otros personajes a su medida, las altivas y brillantes sombras de los escritos de Stendhal: Fabricio del Dongo, Henri Brulard, y el paseante fascinado del *Voyage en Italie*. Por una especie de milagro literario, del cual hay que estar agradecidos, Giono —sin propósitos de mimetismo ni de imitación— descubría en la Italia de Stendhal, una nueva fuente de inspiración, una manera de encauzar su propio genio desbordante. En 1951 la lectura de *Le Hussar sur le toit* fué una gran sorpresa y una gran alegría. Los lectores apasionados de *La cartuja* volvían a encontrar en Angelo un her-

mano de Fabricio. Noble, valiente y bello, afiliado a una célula de carbonarios, el personaje de Giono, huía de Novara después de una conspiración fracasada, recorría la Provenza, asolada entonces por la peste negra, mezclando amoríos y devoción, se batía gloriosamente y manejaba la espada con la despreocupación y la elegancia triunfal de la juventud.

Librado de antiguas escorias el estilo de Giono, al narrar estas historias a lo Dumas, se volvió cimbreante como la espada de su héroe. Los acontecimientos narrados eran lo suficientemente líricos para quedar contenidos por el estilo incisivo del autor. Ya no hay grandes tiradas, sino frases cortas y densas, en las cuales cada palabra tiene su peso, en donde todo se describe con una luz y un color deslumbrante. Giono daba aquí libre curso a su alegría de escribir, a esa felicidad de expresión que es la gran recompensa del escritor. Presentaba sus grandes escenas con un brío que arrebatava irresistiblemente al lector. Volvía a encontrarse aquí el fuego, la manera fácil y vehemente de Stendhal. Era una gran prosa literaria.

Giono ha sido fiel a Angelo y su nueva novela, *Le bonheur fou*, nos presenta otros episodios de esta vida tumultuosa. Esta vez Angelo vuelve a Italia, estamos en 1848 y la revolución, que debe expulsar a los austríacos, se organiza. Por los caminos, nuestro caballero no deja descansar mucho tiempo la espada

en la vaina, y no se demora en ninguna parte, a pesar de las muchas miradas tiernas. Porque esta vez hay una revolución verdadera, la revolución por la libertad de Italia, y no un mero juego marcial. Con el oficio y la pasión de un gran escritor, Giono nos muestra de pasada un crecido número de personajes, admirablemente caracterizados a pesar de su profusión. Al principio el lector se embarulla un poco en medio de estas intrigas muy italianas, con sus puertas falsas, sus espías y sus confabulaciones, pero Giono no se da descanso y conduce el relato a un ritmo vivaz.

Quien tenga afición por la frase bien construida, por la palabra justa, por la anotación esencial (aunque parezca un puro ornamento) leerá este libro con menos velocidad que la del héroe. Cada episodio, casi cada frase merecen ser apreciados en sí mismos:

“Carlos Félix trataba de morir pero su habitación estaba llena de gente y no se atrevía a hacerlo. Se vió forzado a esperar hasta las dos de la mañana. Ya no podía más. Finalmente, Turín dormía... El cardenal Zarelli salió de la habitación, se recogió la falda y empezó a buscar el camino por los pasillos...”

Y esta reflexión de Angelo, tomada casi al azar, un poco más adelante:

“¿Qué mejor puedo hacer en la vida? se decía. Está la terraza del café y el orden establecido donde uno adquiere sus costumbres, pero

¿dónde hay lugar para los gestos más amplios? ¿Cómo podré ser feliz si me veo obligado a hacerme constantemente esta pregunta? Sin Austria y sin Milán no somos esta noche más que dos muchachos un poco tontos que se divierten quemando carne de carnero”.

Podrían citarse cien frases igualmente graciosas y llenas de sentido, en las cuales el talento y la satisfacción de la frase bien escrita triunfan plenamente.

Tal vez se reproche a Giono el carácter retrospectivo de las aventuras de Angelo, su carácter gratuito. No hay aquí nada que recuerde los problemas del día, y si bien no es un *pastiche*, el deleite que nos proporciona *Le bonheur fou* es francamente stendhaliano. ¿Se trata entonces de una obra artificial, del ejercicio de un escritor dotado? Sería poco honrado dejar esta impresión al lector. A pesar del evidente parentesco entre el Fabrizio de Stendhal y el Angelo de Giono, uno siente que el autor es llevado por el personaje que ha creado, y el nuevo tipo literario conserva todo su vigor cuando hemos cerrado el libro.

Un amigo que paró en casa de

Giono en Manosque cuando éste terminaba *Le bonheur fou*, nos cuenta que en esa época el escritor tuvo, durante una semana, una parálisis en la mano derecha que le impedía escribir. Como a Giono le resultaba imposible dictar, estaba muy afligido y decía: “Me fastidia mucho haber tenido que dejar a mi Angelo por esos caminos, con toda clase de sujetos que también quieren vivir y me ruegan que no los abandone. ¡No puedo estar tranquilo con esta multitud de gente que me atropella!”

Palabras que parecerían una broma brillante si no provinieran de Giono.

Pero uno siente que, en una gama diferente, él hace, como Balzac, *competencia al Registro Civil*.

Nos gusta *Le bonheur fou* porque es un himno a la alegría, pese a los muertos y a las batallas. Y uno le está agradecido al autor por recordarnos el intenso sabor, el brillo de la dicha de vivir, de la felicidad de ser, que la literatura de nuestros días parece evitar por una especie de mala conciencia.

FELIX GATTEGNO

LETRAS INGLESAS

Hilaire Belloc

EL final de Belloc fué teatral, hasta cierto punto pictórico: el poeta estaba sentado frente al fuego de la chimenea, impedido

por la edad y la enfermedad, solo con sus recuerdos incoherentes de personas que hoy son legendarias; lo encontraron caído hacia adelan-

te, muerto en el suelo. Tres años después Robert Speaight, que fué su amigo y es católico, publica su biografía (*The Life of Hilaire Belloc*, Hollis and Carter); ya el tiempo se encarga sin embargo de rescatar al gran escritor de su religión militante, y convertirlo en un ícono más del liberalismo cristiano de la primera mitad del siglo, junto con Shaw y con Chesterton.

Belloc habría sin duda parecido más importante como escritor si no hubiera sido la suya una época de la literatura inglesa tan abundante en nombres monumentales que una corta enumeración parcial de sus contemporáneos parece abrumar la pobreza presente de ésta y todas las demás literaturas.

Después de Shaw y de Chesterton, basta nombrar a James Joyce, Arnold Bennet, Thomas Stearns Eliot, Virginia Woolf, E. Morgan Forster, J. Conrad, H. G. Wells, etcétera.

Específicamente, Belloc solía ser historiador, ensayista y poeta en lo literario; polemista, político y católico en lo cotidiano. Como político, supo comportarse de manera suficientemente poética como para inspirar abominación. Cuando presentó su candidatura a una banca del Parlamento, por el partido Liberal, abrió la campaña electoral con un discurso que empezaba: “Caballeros, soy católico. Dentro de lo posible, voy todos los días a misa. Esto es un rosario. Dentro de lo posible, me arrodillo todos los días y rezo las cuentas de este rosario. Si

ustedes me rechazan a causa de mi religión, daré gracias a Dios por haberme evitado la ignominia de tener que representar a semejantes electores”. No obstante lo eligieron. Una vez en el Parlamento, Belloc no quiso acatar las directivas de su partido, votó en diversas ocasiones a favor de la Oposición, y hasta llegó a proponer una moción de desconfianza en lo que se refería a la honestidad con que los dirigentes del partido administraban los fondos políticos. No es de este modo que se hace carrera en la política inglesa; por otra parte, Belloc se encargó de suscitar el horror máximo a sus correligionarios al repudiar el voto de repudio propuesto por los liberales cuando el gobierno español hizo ejecutar o asesinar a un anarquista hoy olvidado, de nombre Ferrer, que era entre otras cosas masón.

Como historiador, Belloc se ocupó en prosa casi siempre admirable, aunque a veces retórica o sentimental, de ciertos aspectos de la época de Guillermo de Orange y Jacobo II, y de la Revolución Francesa, dejando a un lado en este último caso sus celos partidistas religiosos, para beneficio de la obra y de sus lectores. Es posible que de todas las descripciones que se han hecho de los principales actores de esta famosa Revolución de ideas y de clases, la de Belloc proporcione más agradable lectura; en la muerte de Dantón o en las últimas horas de María Antonieta, la

historia parece en manos de Belloc alcanzar el nivel, generalmente más alto, de la buena ficción.

Aunque ha sido más bien escasa o nula su influencia sobre la poesía contemporánea inglesa, Hilaire Belloc fué, ante todo, uno de los mejores poetas de su tiempo. No supo o no quiso innovar, apartándose de la tradición o manía romántica causante, junto con otros motivos, del punto muerto a que ha llegado la poesía actual. Siempre adelante, clamaban los románticos, tan apurados que no observaban que por no querer girar en círculo alrededor del centro constante de las convenciones artísticas, estaban estirando demasiado el vínculo elástico que los unía a ese centro. En 1914 más o menos el elástico se rompió; los más violentos cayeron al suelo, y allí están todavía, y los demás se han dispersado, buscando a tientas el centro de su cultura. La consecuencia más evidente de esta ruptura, en lo que a los poetas se refiere, es que se han quedado sin lectores; ahora resulta difícil imaginarse su función si nadie los lee,

salvo la raza tal vez parásita de los críticos de poesía, que no les hace ningún favor porque justamente vive de su sangre.

Belloc no participó en ese desbande de los perdidos, y escribió poemas en un estilo sin época como el de Walter de la Mare; sonetos que son poesía además de ser sonetos, epigramas que sugieren imágenes confusas y sin embargo duraderas mediante elementos sencillos, como aquel que traducido significa:

*De todos los dioses que me di-
[ron sus glorias
hoy sólo uno se digna a acom-
[pañarme.
Lo llevo de la mano y le cuento
[historias;
es el hijito de la Reina de Chipre.*

Y también poemas para niños, reunidos en *Cuentos para Inspirar Cautela* y *El Libro de Animales del Niño Malo*, que a veces son superiores a las mejores piezas del excelente libro de gatos de T. S. Eliot.

J. R. WILCOCK

LETRAS ITALIANAS

Titta Rosa en la Poesía del Novecientos

GIOVANNI TITTA ROSA significa más de cuarenta años de compañerica militancia en la mejor literatura italiana. Nacido cerca de

Aquila, en los Abruzos, en 1891, estudió en Florencia, desde donde también empezó a colaborar en las principales revistas de vanguardia

Titta Rosa en la Poesía del Novecientos

de la época, entre otras la famosa *Lacerba*; en 1920 se estableció en Milán, donde desde entonces vive y trabaja. Ha sido y es crítico literario o colaborador de importantes diarios y revistas. Significativos en su actividad son 1925, año en que se incorporó a la redacción de *La Fiera Letteraria*, y 1932, en que con su libro de cuentos *Il varco nel muro* obtuvo el premio Bagutta. Tiene publicados siete u ocho volúmenes de narraciones, cuatro o cinco de ensayos, cinco de poesías. De estos cinco volúmenes, lo mejor está reunido ahora en *Poesie d'una vita* (colección "Lo Specchio", ed. Mondadori, 1956): una antología que abarca de 1915 a 1955; cuarenta años; y esto explica el título: es el sentido de toda una vida. Giuseppe Ravagnani, que prologa el libro, anota: "Nacidos los dos a la sombra de la estética crociana, dados a los buenos estudios y a las severas disciplinas, fuimos en la juventud un poco vanguardistas y otro poco "vocianos"; levantamos a Pascoli contra D'Annunzio; amamos a Rimbaud; escuchamos la lección de los decadentes franceses; fuimos críticos y lectores para salvar en nosotros mismos la poesía; y al fin volvimos al redil, resolviendo en nosotros, o tratando de resolver, los problemas y conflictos de nuestro tiempo, y pagando a éste todas las contribuciones, inclusive las más amargas". Y en seguida, precisando mejor el retrato del poeta, agrega: "Digo que si hay en el mundo un

hombre «todo hombre», con su peso moral, su cara abierta y sin sombras, su franqueza en las palabras y su limpieza en las acciones, su existencia enteramente dedicada al arte, este hombre es Titta Rosa". Sergio Solmi completa así: "La verdadera intimidad de su vocación se tiene a la raíz de los injertos formales en una disposición por la cual *la experiencia literaria es también sangre y vida*". En esta última precisión está, creo, el rasgo esencial del poeta humanista, para quien la cultura no es abstracción.

En Italia hay un poco la manía de "historicizar" críticamente las fuerzas literarias aún operantes, y ello conduce con frecuencia a esquematizar demasiado, dejando afuera a los escritores que por alguna razón no se ajustan al metro usado. Esto le pasa, en cierta medida, a Titta Rosa, siempre presente, pero no fácil de ubicar en uno o en otro esquema. Justamente, el prefacio de Ravagnani es, en parte, polémica contra uno de tales intentos de esquematización crítica, basado en una cronología de generaciones que no corresponde mucho, en verdad, a la efectiva creación, a la real existencia de poetas, ni al proceso general de la actividad poética. El hecho es que, después de D'Annunzio, esa manía crítica ha perfilado en Italia quizá demasiados "movimientos" poéticos: crepuscularismo, futurismo, vocianismo, vanguardismo, liberismo, novecentismo, hermetismo. No se puede negar que cada

una de estas definiciones traduce un carácter o una tonalidad. Pero cuando se las aplica singularmente, incluso a poetas muy significativos, o conjuntamente al proceso poético colectivo, resultan chicas o arbitrarias. Creo que la cuestión la ha resuelto, con buen juicio y verdad, uno de los mayores poetas de nuestro tiempo, Ungaretti, cuando observa que el movimiento poético italiano de los últimos cuarenta años se ha resuelto en: afinamiento del gusto, formación de un *clima* común y, dentro de éste, libre manifestación de las personalidades. Esto ensancha el campo, de manera que caben, se distinguen y a la vez comulgan todos los valores. Sería interesante estudiar en qué consiste este *clima común* desde los distintos puntos de vista: de las ideas estéticas, del lenguaje, de las preocupaciones formales, de lo tradicional y lo moderno, y ver qué fuerzas humanas, históricas, sociales, políticas, obran en él; es decir, precisar integralmente su contenido de vida y cultura. Pero ahora sólo importa decir que ese *clima común* es el cuadro en que ha de verse a Titta Rosa, si se lo quiere ver y comprender bien. Del 15 al 55, como bien observa Ravegnani, la poesía de Titta Rosa se desenvuelve sobre el hilo de "una tradición no formal, sino viviente", obedeciendo a "una íntima, determinada vocación"; y añade: "si después de *Alta luna* (1935), ensanchándose el horizonte de los motivos al duro empuje de

los años de común dolor, su poesía tiende a tonos más altos, elocuentemente civiles y religiosos, quedan sin embargo intactas sus peculiares virtudes (delicadeza, gracia, sutil movimiento melódico en los ritmos, claridad y castidad expresiva); como también perdura intacto el carácter fundamental, el temperamento del poeta". En cuanto a ubicar a Titta Rosa, Ravegnani no puede hacer ni más ni menos que "incluirlo de derecho entre los poetas que representan la poesía del Novecientos". Pero —y a esto quería llegar— esta inclusión cobra todo su sentido sólo cuando se vea al Novecientos en el cuadro amplio del *clima común* sugerido por Ungaretti. Entonces se explica cómo este poeta, que no se ha identificado con grupos exclusivos, que no cabe en esquemas parciales y extrínsecos, que siempre ha seguido con discreción un propio camino que pudo parecer nada más que marginal, es también, en cambio, en sus desenvolvimientos así íntimos como formales, legítimamente representativo del movimiento poético italiano posdannunziano y postpascoliano en toda su amplitud. Es decir, que alcanza su tono y su acento dentro de una civilidad literaria, de una cultura de la que se siente parte y a la cual expresa a través de la propia aventura sentimental, intelectual y —en sentido lato— humana.

Deseo ofrecer aquí, literalmente traducida, una de sus poesías de tono civil, del período más reciente

(1945-1955). No es la mejor, ni la más significativa; pero en ella juegan bien el poeta y el literato que es Titta Rosa; por otra parte, su tema la acerca más a los lectores de habla española. Se titula "La estrella de García Lorca", y dice:

"Por fútil invitación / de un buen católico / que dijo: "¿Quién lo liquidó?" / el poeta Lorca fué fusilado. / Cuatro gallardos mozos / acabaron de tomar café con leche / en la plaza Bibarrambla, en Granada, / juntos encendieron sus cigarrillos / y fueron a buscarlo a su casa. / A diez kilómetros de Granada / hay un valle, se llama Viznar: / cerca hay una colina roja, / detrás, un llano verde / y al fondo la nieve de la Sierra. / "¡Aquí cava!" le dijeron, y él / se miró sus flacas manos, / manos de poeta gitano. / Raspó, cavó, abrió su fosa; / la tierra olía a gruta, / mórbida como fresco pan, / húmeda como boca amada. / Cuando terminó su trabajo / alzó los ojos a la colina, / saludó a la Sierra Nevada, / dijo adiós al cielo de julio. / A la escupida de los fusiles / dobló dulcemente las rodillas, / a la tierra boca amada / confió su último aliento, / y su sangre, fuego de la vida. / Blanco fué, en seguida blanco, / un ángel sin alas, / era una flor la joven cabeza / que la tierra

llevó a su seno. / Ahora la tierra huele más / porque donde estaba el corazón sepultado / ha echado raíces un jacinto; / y la fosa es una encrucijada / para todos los poetas del mundo. / Desde aquellos días ardidados de odio / el buen católico (helo aquí, / se llama Ramón Ruiz Alonso) / posee una bien encaminada imprenta; / donde imprime los discursos de Franco, / periódicos y libros de curas, / boletines parroquiales / y las pastorales del obispo. / Pero Alonso no puede imprimir / los poemas de Federico: / la madre ha dicho ¡NO! / a todas las imprentas de España. / Mas siempre espera / poder hacer una hermosa edición, / una edición de gran lujo / para acallar al perro del remordimiento / que de noche ladra en su pecho. / Espera de día en día / que la madre se muera y sea enterrada; / pero aquel día, tened la seguridad, / en cuanto junta / letra con letra para formar las palabras: / "Ay, amor, / que se fué por el aire", / en seguida se cubrirán de sangre / y ningún ácido, nada / podrá borrarlo jamás. / A medianoche, sobre Granada, / se abre una estrella en el cielo negro: / es blanca y verde, / y llamea puntas de fuego. / Dice: "Espera, España, / Granada, espera la hora".

ATTILIO DABINI

Arte Moderno en Brasil

EN 1945 veinte pintores brasileños fueron presentados por el escritor Márques Rebelo en los Salones nacionales de Exposición, Posadas 1725, pero ninguna muestra de arte del Brasil más vasta que la exhibición en el curso del mes de julio último en el Museo Nacional de Bellas Artes. Acaso es también esa exposición la más completa enviada por ese país al exterior. Es indudable el incremento que han alcanzado las artes visuales en Brasil en la década transcurrida entre 1945 y 1955: en ese lapso se formaron el Museo Antiguo y el Museo de Arte Moderno de San Pablo, se efectuaron en la urbe paulistana tres Bienales a partir de 1951 y, en la actualidad, está próxima la apertura del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, que contará con salas permanentes de exposición, instituto de arte y teatro. Baste recordar que la colección de pintura clásica que arranca desde los primitivos italianos hasta nuestros días, fué elogiada mundialmente al ser presentada por su director P. M. Bardí en el Museo Metropolitan de Nueva York.

La muestra "Arte Moderno en

Brasil" convocada en Buenos Aires, tiene, ante todo, la virtud de mostrarnos aspectos poco difundidos del arte del país hermano y, a un tiempo, establece una conexión válida con el público argentino para el conocimiento del espíritu creador de los brasileños y sus legítimas aspiraciones universalistas. Por estas circunstancias alentadoras, es de esperar que una muestra argentina sea llevada a la brevedad a Río: desearíamos que ella fuera debidamente controlada por un núcleo de entendidos, para que una vez más nuestra presentación en el exterior no resulte deficiente. Entendemos que deberían elegirse un conjunto de unos cuarenta artistas, pertenecientes a las tres últimas décadas, cada cual con cinco o más obras seleccionadas por críticos responsables y no sometidos a los vaivenes de las modas o a los partidismos de pequeño comité, que aun en el arte equívocamente prosperan.

I

Ya ubicados frente a la muestra antedicha, ¿qué es en definitiva y qué representa ese conjunto de pin-

turas, esculturas, dibujos y grabados? En lugar de ser, como esperábamos, las secciones de pintura y escultura las más valiosas, lo son indudablemente aquellas que agrupan el grabado y el dibujo, las artes gráficas e incisas.

En Pintura están presentes los nombres de Tarsila de Amaral, Anita Malfatti y Emiliano Di Cavalcanti, quienes participaron en 1922 de la "Semana de Arte Moderno" de San Pablo, punto de arranque del arte nuevo en Brasil. Tarsila revela, en sus óleos de 1923 y 24, la influencia cubista, de estructura planista, aprendida en París, de sus maestros Lhote, Léger y Gleizes, a los que frecuentó entre 1917 y 21. Mas lo singular ha sido en ella y en otros de sus compañeros de lucha artística, el propósito de hacer con el recetario europeo de las escuelas de vanguardia un arte brasileño, como se ve en la elección de su temática, concretamente en el ostensible volumen de "La negra" y en sus versiones líricas del paisaje, y según se observa en su óleo de 1929, que sustenta las mismas características plásticas: planismo, forma color cerrada, primitivismo de sugerencias tropicales. Pero aceptada esa búsqueda real, la pintora no ahondó en su instrumento pictórico y los cuadros que aquí la representan adolecen de un decorativismo a flor de piel. Anita, en su único óleo "La boba", refleja no menos la tendencia cubista, esta vez de acento *fauve*. Ese óleo es una prueba de

su "modernismo", sin darnos una idea cabal de su obra sino como actitud polémica técnica y expresiva. Di Cavalcanti es típicamente brasileño en sus temas de Río y de Bahía. Su cubismo, de segura yuxtaposición de planos, lo mantiene en un ámbito decorativo, como en "Muelle", o lo introduce, con acentos fauvistas en el color, en la amplia composición "Pescadores", en la que logra un fondo de mar y montañas de bellas tonalidades transparentes. En "Figura" y en "Retrato" usa una entonación monocroma que no favorece su pasión pictórica, más representativa en la composición citada.

Cándido Portinari, recia y decisiva personalidad en la pintura americana, fué admirado en Buenos Aires por su importante muestra efectuada en 1947 en Peuser, muestra que había sido exhibida poco antes en París y reunía piezas capitales dentro de la fuerte expresividad de sus desgarradas formas monumentales, al par que en la justeza de sus dibujos y en la seriedad de su formación moderna. De los siete óleos de la presente Exposición, todos diferentes entre sí, ninguno alcanza a representarlo cabalmente. Ni "Café" de un postimpresionismo caduco y frío en el color, ni "Bailarina" de simplificación abstracta apegada a la superficialidad de sus tintas cálidas, ni "Mujer llorando" desarticulada en la expresión y el fondo ajedrezado, ni "La Barca", una escena de sus

visiones de infancia, tonos bajos, ni los bocetos, de ejecución documental, para sus murales "Guerra" y "Paz" de la ONU, definen su talento mayor. "Pistonista", bañado en luz y sometido a un estilismo de líneas y raspaduras del revés del pincel, es su más atendible óleo.

Alberto de Veiga Guignart, del que conociéramos en 1945 "Una familia en la plaza", de fina calidad en su graciosa composición popular, se nos aparece en cuadros que aducen la misma ingenuidad de visión, mas lamentablemente de dibujo impreciso y color inconsistente; simpática (nótese el calificativo) su nota "Retrato de Angela". Dentro de la figuración, no están suficientemente representados ni Clovis Graciano, ni Santa Rosa. José Pancetti figura con sus acostumbrados paisajes de técnica sintética, que recuerdan a menudo a Marquet, aunque sin la esencialidad de la forma color de éste; el brasileño trasunta su capacidad de ordenar sus volúmenes masas de rincones y vistas de la bahía de Río, expurgados de las violentas luces de esa naturaleza exuberante.

En el sector figurativo, ocupa un sitio preferente Lasar Segall. Es un pintor al que hay que acudir no una sino varias veces. Su arte está hecho de calidades, de sensibilidad afinada, de sentimiento nostálgico de la vida. De origen ruso e incorporado de años al Brasil, participa en Europa del movimiento expresionista alemán y a la vez depura su lenguaje en contacto con Kandins-

ky, Soutine y Archipenko. Oleos expuestos revelan la fineza de su concepción, la síntesis cézariana, la leve acentuación de los planos cubistas, un clima metafísico y la expresividad de sus equilibrios tonales, de grave y serena visión telúrica, en "Paisaje brasileño I" y "Paisaje brasileño II". En sus naturalezas muertas, es muy sensible, y un sentimiento orna también su "Niño durmiendo" y su "Casita blanca", óleo este que evoca una etapa de Carrà. No están aquí sus intensas telas humanistas; las telas exhibidas señalan no obstante la pureza de su noble oficio y su afinadísima paleta.

Una sala del Museo Nacional ha sido dedicada a la pintura abstracta y concreta. Encontramos allí los habituales ejercicios plásticos, ya dinámicos, ya estáticos, que todos los pintores de esa tendencia practican. Dos nombres emergen del común denominador abstracto: Antonio Bandeira y Frans Krajcberg. El primero, de una sutil imaginería en el color, chisporroteante como fuego de artificio y de severidad constructiva en el control vibracionista de sus entretejidas líneas; y, el segundo, por su fuerza expresionista abstracta, de formas potentes y sugestivas, tenso y monumental al par que delicado en sus "Pinturas I, II y III". Francisco Volpi, que se caracterizara por sus sensibles construcciones de enlaces plásticos evocativos de los barrios populares paulistanos, incursiona en el abs-

tractismo con un resultado harto peligroso, pues su calidad se esteriliza en ese clima cerebral. En cambio, Teresa Nicolao, cuya construcción austera recuerda a Torres García, sabe ensamblar sus planos de firme estructura en la transcripción plástica de "Favela II, III y IV". Cícero Díaz permanece fiel a la simplificación de planos coloridos abstractos. Otros abstractos: Paulo Becker, Fermino Saldanha, Iván Serpa, Milton Dacosta, María Leontina, que deseáramos más personales.

La concepción de los pintores "ingenuistas", emerge en los trabajos de Elisa Martins de Silveira, de sana vena ilustrativa, de forma minuciosa y precisa en sus escenas típicas. Djanira, es más rica pictóricamente; así lo evidencian sus óleos de tonos puros y la atmósfera de "Escogiendo café", en neta contraposición a "Feria de Bahía", o "Saveiros da Bahía", armonizados el verde mar y el barco castaño. Estampas de danzas cariocas atraen a Heitor dos Prazeres, folklórico y caricaturesco. Las presentaciones de Djanira y Silveira, se conectan bien con "Palmeras", goache de Déa Campos Lemos.

II

En la Escultura, el mérito de las pocas obras expuestas no se eleva sobre las principales, aunque no sobresalientes, pinturas reseñadas. Hay, empero, una obra maestra del

gran escultor Bruno Giorgi, "Lucha", pieza en bronce de fuerte expresión y movimiento, de categoría humana y estética eminente. Inclinado al estilo de Henry Moore en "Madre e hija", esa madera redondeada y alisada lo aleja del convincente ardor temperamental de la escultura citada, y aun del estupendo estudio "Capoeira". De Víctor Brecheret no favorecido en su evasivo abstractismo, se exhibe "Indio", un bronce de alisadas superficies sobre las cuales el escultor grabó a la manera de primitivas inscripciones rupestres, rasgos significativos. Un conjunto de tres bronce dispone Felicia Leirner. "Mujer y criatura", es su más logrado esfuerzo dentro de una orientación escultórica similar, aunque el modelado del brazo izquierdo de la madre visiblemente rompa la armonía del conjunto. "El canto del mar", bronce pulido de María Martins, representa su etapa actual de formas decorativas y abstractas. "Variación sobre el óvalo N° 2" de Zélia Salgado, trabajos en aluminio de Franz Weissmann y algunas líneas quebradas en el espacio de los "concretos" completan los envíos de la sección aludida.

III

Dijimos que el Grabado y el Dibujo destacan en la exposición moderna del Brasil. En efecto, la unidad de la obra de los dibujantes y grabadores revela una exacta concreción en el rigor del oficio y en

los seguros alcances de sus proyecciones artísticas. En las búsquedas gráficas, en un arte que se adapta a la ilustración, los artistas brasileños muestran el grado de su evolución plausible. Así, Marcelo Grassmann, con sus cuatro composiciones, de dibujo intenso, de técnica expresionista, de representación plena de sugerencias dramáticas y líricas. Livio Abramo reitera su capacidad para adentrarse en temas de sutil imaginación, en su sabia elaboración estilística de xilógrafo. Yolanda Mohalgy aporta su densa pasión humana. Joao Luis Chaves, composiciones de equilibrio formal. Fineza en los trazos demuestra la semiabstracta Edith Behring. Sutiles calidades en sus trabajos al buril manifiesta Carlos Prada. Oswaldo Goeldi exhibe xilografías en negro y color, de ancha y poética síntesis. Por el dinamismo y el planismo abstracto se decide Arthur Luiz Piza. La expresividad cultiva Darel Valencia. De la acentuada expresividad a la belleza por la línea y el claroscuro se remonta Cândido Portinari.

Aldemir Martins, notable dibujante, profundiza la variedad de sus temas en el rigor de sus trazos intachables; un trabajo perfecto de aparato de relojería, aunque también con esa frialdad. Arnaldo Pedroso D'Horta no es menos incisivo en el dibujo, si bien más lírico en su fantasía controlada. A líneas estructurales se atiene Anisio Medeiros. Esos tres artistas representan con

dignidad el Dibujo brasileño contemporáneo.

IV

En esa panorámica de la Exposición que nos enviara el Museo de Arte Moderno de Río, a través de colecciones oficiales y particulares, y con obras de propiedad de los artistas concurrentes, surge en mi experiencia lo siguiente: la pintura figurativa moderna ha buscado el matiz diferencial "brasileño", voluntad expresa de los modernistas del año 22, y, en los años actuales, los más jóvenes buscan una expresión de pretendida universalidad, sin puntos de conexión nacional y sí por conducto de un geometrismo que no fija diferencias. Sin embargo, pese a ese criterio que no rechaza —de anhelos formales y en relación con el adelanto técnico y con el espíritu de nuestro tiempo—, entiendo que el gran artista siempre se *diferencia* y justamente es grande en el grado que ejerce al máximo esa diferenciación. No en vano el arte define el alma de un pueblo: sin remontarnos a etapas pretéritas, ¿quién duda que Picasso es eminentemente español, como un Braque o un Matisse franceses, un De Chirico greco italiano y, en nuestra América, mejicano es Tamayo, sin acudir a ejemplos más directos? Dentro del Brasil y de la muestra comentada, considero que un Bandeira, nacido en 1922 y formado en París, por su exaltación lírica del color busca, consciente o

inconscientemente, un tono brasileño, y lo tendrá si ese experto colorista se empeña en ahondar ese matiz inconfundible.

Hay un modo de lograr la universalidad no pasajera sino substancial, a mi juicio: por conducto de la realidad o del alma de una tierra de arraigo regional o nacional, la cual aunque de momento olvidada por los nuevos artistas en sus anhelos de hallar una técnica universal aplicable por igual en Japón, Cuba, Argentina o Brasil, al cabo esos

artistas deberán indagar por sus raíces más hondas y, por lógica consecuencia de ese penetrar en el *ser* individual y colectivo de una territorialidad o comunidad humanas, y siempre fundados en valores esenciales que conducen al *estilo*, alcanzarán —si son capaces de esa intensa aventura existencial— permanencia y carácter propios sin estrecheces regionalistas.

Este es mi vaticinio tanto como mi esperanza frente a los jóvenes artistas brasileños de hoy.

OMAR DEL CARLO

Autores y Teatro Nacional

LA Edad de Oro del teatro rioplatense —y ahora sabemos que fué una edad verdaderamente feliz, la que abarca el apogeo del sainete y teatro realista que nos precedió— terminó hace ya muchos años, cuando los escritores empezaron a desinteresarse del teatro, creo que considerándolo un arte caduco o poco menos, y ocuparon su lugar un grupo de hábiles artesanos de la escena que llenaron de imitaciones más o menos burdas de las comedias que triunfaban en Europa. Por un extraño fenómeno histórico, mientras la poesía alentaba libérrimamente en un paisaje propio —pa-

ra Silvina Ocampo la patria de su infancia, para Borges los oscuros capítulos de la historia nacional, para Bernárdez el fasto oficial de la república— y la novela pretendía ahondar en el tema de nuestro intrincado subconsciente argentino —Eduardo Mallea puede testimoniarlo ampliamente y con él Leopoldo Marechal—, el teatro concluía en el silencio, el desprecio y el olvido. Una aventura espléndida cuyos límites extremos podrían ser "Barranca abajo" de Florencio Sánchez en el inicio y "Stefano" de Armando Discépolo antes de nuestro crepúsculo escénico.

Hay en el lapso posterior obras aisladas —ya sean de Carella como de Ponferrada o Nalé Roxlo— que apuntan a un espíritu muy alto pero la cohesión entre los autores teatrales y la realidad circundante se ha perdido. Las generaciones que les precedieron estaban apegadas a un teatro de esencia costumbrista, donde la realidad se hacía viable por un lenguaje fácil y vivo que podía enmarcar correctamente dentro del molde convencional del teatro en uso. El medio ambiente, una tipología definida, un paisaje conocido y más o menos tranquilizador, eran elementos que podían ahondarse sin que entre el público y el autor se escindiera el abismo de la indiferencia.

Desdichadamente todo eso ha cambiado. Los autores nacionales confundieron las técnicas europeas con los fines para que aquéllas servían. Y este planteo equivocado junto con el alejamiento del teatro de los mejores escritores de las últimas generaciones, trajo para el teatro ese menosprecio del que casi hacían alarde. De alguna manera, creyeron ingenuamente que el cine era la superación del teatro, sin comprender que ambas formas de espectáculo podían resultar complementarias en el mejor de los casos, pero que nunca sería capaz de substituir definitivamente a la otra.

En el extraño crepúsculo al que nos habían acostumbrado la pericia de unos y la indiferencia de otros, comienza a perfilarse una

nueva generación de escritores dispuestos a plantearse sobre el mágico círculo de la escena los problemas que les acosan, sea cual fuere la calidad y la elevación de los mismos. Así en los últimos años desfilan por nuestra escena obras de carácter polémico, donde la crítica social es el elemento que informa y define toda la producción de Agustín Cuzzani, o de una honda visión moral engarzada en una imagen de nuestro acontecer presente como en "la Espada" de Alberto de Zavalia, pongo por caso. Entre polos tan diversos vuelve un teatro nacional, rioplatense a hacerse visible. Ignoro los avatares que le esperan. Ignoro también si, con toda razón, éste es un renacimiento del teatro, como espero, o si es sólo un brote prometedor que se agotará pronto ante las enormes dificultades que se le presentan a los autores sudamericanos de llegar a montar sus obras con las necesarias garantías de permanencia o responsabilidad. De cualquier manera hay algo que me parece muy importante señalar. Esta renovación o este fracaso depende exclusivamente de los autores teatrales, y no de las barreras materiales que se les opongan.

Quienes pretendan entrar en este juego peligroso y fascinante que es el teatro deben de buscar antes que nada un lenguaje que sea el lenguaje del público al que va dirigido, y por lenguaje entiendo no sólo los problemas formales que se les plantean a los autores, sino esa honda vena

de comunicación que implica el tema candente, las hondas, escondidas y profundas realidades a las que aluda, todo lo que de vital comparte el autor con el mundo que lo rodea. Mientras no se restablezca esta comunidad de lenguaje entre el autor y el público, todos los esfuerzos habrán sido inútiles.

Por otra parte, mientras no se devuelva al público la fe en un arte que está acostumbrado a considerar como un pretexto para actores de éxito, antes que una verdadera obra de arte, tampoco se habrá dado un paso adelante. No basta con escribir obras que puedan parecer interesantes a la lectura, o a la crítica literaria. Una obra teatral es una obra virtual, cuya realidad fugaz o no, sólo se hace presente en el momento de su presentación. Y sólo la constancia de tales espectáculos puede llegar a desarrollar el clima favorable para una verdadera corriente capaz de plasmarse con el rico

caudal que va hinchando la corriente de nuestra novela.

Necesitamos un lenguaje común con nuestro público, y también audacia. Audacia para decir todo lo que de habitual se calla sobre las tablas por una serie de respetos monstruosamente falsos, que están reduciéndonos a la esterilidad. No importa que el tema sea político, religioso, moral o alegórico. Lo que importa es que quien lo diga se vea proyectado en él, no como en un juego indemne, sino como en una peligrosa aventura que es posible que termine en el cadalso.

Sólo reencontrándonos en el plano de las realidades más hondas, en el paisaje que histórica y fatalmente nos ha tocado habitar, podremos asegurarnos que este brote del teatro rioplatense puede llegar a ser una realidad, y no un nuevo y decoroso fracaso. Y por decoroso, dos veces reprochable.

HELLEN FERRO

La Oscuridad en el Teatro Contemporáneo

CREO que únicamente en la Edad Media se reproduce el fenómeno de doble significado que caracteriza a las más importantes piezas del teatro contemporáneo. Los Autos

Sacramentales, por ejemplo, ofrecían al público de aquel entonces un argumento exterior, fácilmente asquible, relacionado casi siempre con los sentimientos morales del hombre

en lucha con las tentaciones del demonio. Pero para los teólogos e iniciados en la sabiduría de la Iglesia era fácil descubrir, bajo esa trama directa, todo un enlace de símbolos y significados ocultos que llevaban el planteo del autor a las raíces mismas del cristianismo al utilizar fuentes canónicas y no canónicas —tradición oral, evangelios apócrifos, doctrinas de la Patrística— ignoradas o mal sabidas por el gran público. La búsqueda de nuevas formas de conocimiento, o de análisis del hombre, ha conducido al teatro actual a una situación similar. Por regla general las obras cumbres contemporáneas, en especial en lo que va del siglo, poseen dos significados superpuestos, a veces engañosamente diferentes. En un artículo anterior publicado en *Ficción* (Nº 6), analicé esa duplicidad en el teatro de Sartre: quien leyera o viera *Huis-Clos*, por ejemplo, podría confundirse y tomar, siguiendo el argumento exterior de la obra, lo que allí sucede como una visión del más allá, una original concepción del castigo infernal, sin sospechar que todo lo que ocurre se relaciona con una teoría filosófica y que cada uno de los actos de los protagonistas es un símbolo. El infierno de Sartre es el mundo en el que vivimos, donde sin ninguna posibilidad de evasión —salvo la de la muerte, que nos aterra aun más— estamos vigilados continuamente por los otros, a los cuales restringimos

y atormentamos también con nuestra presencia.

En otros casos, el análisis de las intenciones del autor, mostradas en frases claves de la obra, amplía de tal manera el contenido de la misma que llega hasta variar en su antítesis la conclusión primera que podría desprenderse de una lectura o de una representación descuidada, superficial.

La temporada teatral en Buenos Aires, de excepcional calidad en cuanto al repertorio, ofrece múltiples ejemplos de esa dualidad a la que nos referimos. Con frecuencia, también, los directores se dejan engañar, o prescinden por razones comerciales, por el significado exterior de la trama e ignorando el pensamiento real y oculto de los autores, montan las obras traicionando el espíritu que las anima.

He aquí, en rápida síntesis, lo que yo veo en algunas de las obras estrenadas en los últimos meses. Los lectores podrán discutir las apreciaciones según lo que ellos mismos hayan interpretado y resolver si estas líneas se aproximan más al espíritu de los autores que el trabajo de dirección de esas piezas.

Ornifle o La Corriente de aire

Dos etapas caracterizan el teatro de Jean Anouilh, ambas con igual tema: el autor no cree en la redención. En la primera los jóvenes enfrentan a los viejos y, ansiosos de pureza, de belleza, de justicia, de

dignidad —como todos los adolescentes—, de *absoluto*, ven que no solamente no lograrán triunfar sobre el mundo que los rodea, sino que sucumbirán a él. Son el grado inicial de una evolución que inexorablemente los llevará a convertirse en esos viejos ridículos que les producen tanto horror. Alienta en ellos el germen de la corrupción que se alimenta con el aire de la sociedad que respiran. Por delante tienen únicamente dos posibilidades: la muerte o la aceptación. Lo dicho es muy claro en *Eurídice* y también en *Colomba*. Casi todas las obras de Anouilh giran obsesivamente alrededor del tema de la dicha en relación con la pureza y de los accidentes que van fatalmente a enturbiarlas; porque no solamente los otros nos miran, sino que nosotros miramos y llevamos dentro a los otros (toque existencialista), como ocurre en *La salvaje*.

Este planteo se continuó hasta *El vals del toreador* donde se inicia un cambio, una segunda etapa, que plasmará, casi totalmente, en *Ornifle*. Aquí el orden se invierte, sin que lo esencial cambie (Jean Mauduit afirma que lo que resolvería los casos de conciencia de los personajes del autor, y del autor mismo, sería "la fe en la redención", tema central y no siempre visible en el enredo de las tramas argumentales): los jóvenes son tontos, pero puros en su animalidad de cachorros, y el viejo y despreciable don Juan es quien va a tener razón. Descubre

que para ser, sino feliz por lo menos digno de sí mismo, hay que continuar en una línea, llevar la conducta hasta el extremo (un poco la teoría de Sartre respecto a Gênet). Nada ni nadie puede borrar el pasado pero tampoco alterar el porvenir. Tenemos vacilaciones —la ternura, la fe, el deber o la clara conciencia de lo que es moral, la fidelidad (el hijo, el cura, la secretaria, el amigo, encarnan estos sentimientos), perturban un momento; pero es irremediable: nacimos así y así hemos de morir. E incluso si nos alcanza la muerte de pronto, lo que podría interpretarse como un signo de la cólera divina, la lección es para los otros, no para nosotros que ya estamos más allá de la culpa. Para Anouilh el hombre es un ser luminoso en el que triunfa la carne sobre el espíritu. Sus criaturas no tienen, creo yo, otra salida que la redención por la gracia. En todas sus obras hay un personaje (M. Henri, en *Eurídice*, Hartman en *La salvaje*, Lucien en *Romeo y Juana*, el sacerdote en *Ornifle*) que representa a la voz de la conciencia, lo que deberían hacer los personajes para salvarse. Pero es inútil: los pierde la falta de fe en seguir los dictados de esa conciencia, la falta de fe en el perdón, la incredulidad de que se pueda recuperar la calidez del alma. La redención no existe para ellos porque el autor no admite que el arrepentimiento, y el amor sin egoísmo hacia los otros, puedan salvar no solamente el alma

sino el puesto que en la sociedad ocupa cada uno. Anouilh, y su teatro, giran y se bambolean al borde del cristianismo, fascinación a la que creo terminarán por sucumbir. La obra fué montada por Narciso Ibáñez Menta.

Asesinato en la catedral

La acumulación de elementos y temáticas de todas las literaturas en *La tierra baldía* ha hecho que se tome por oscura, o accesible con gran esfuerzo, a toda la obra de Eliot. En *Asesinato en la catedral* hay complejidad pero no oscuridad. Si la incluimos en esta reseña es porque la gente, desconcertada, se quedaba en la platea preguntándose si había entendido todo bien, si el mensaje tan simple que captaba era el que verdaderamente contenía la obra que acababa de ver. El tema es claro y está condensado en la frase: "Hacer lo que se debe hacer por una mala razón"; o sea que el problema de Becket es el temor a llegar a la santidad —que sería tan sólo aparente— por un falso camino de humildad, o lo que es lo mismo, aspirar a lo santo y creer obrar con pureza cuando en realidad se está actuando por orgullo. Complejo en *Asesinato en la catedral*, que la Comedia Argentina ofreció en el teatro Nacional Cervantes, no es el mensaje del autor, sino la forma de su arquitectura teatral, donde utiliza: 1º) La tragedia griega: en el coro, tembloroso, anunciador de

males cuya advertencia nadie escucha y que previene, inutilmente, de la muerte de los inocentes (los culpables recibirán después su castigo, como en la *Orestíada* de Esquilo y como lo anuncia, con lógica irrefutable, el segundo caballero, en su descargo). 2º) La tragedia francesa: en el dibujo heroico de los caracteres y en la versificación, que traduce un texto rigurosamente trazado. 3º) Los misterios y autos sacramentales del medioevo: en el planteamiento teológico —la santidad tentada por el orgullo— y en la utilización de personajes simbólicos que se corporizan y representan las acechanzas del mundo, de la carne, del poder, del orgullo, etc. 4º) El teatro clásico japonés: Una vez consumado el hecho, los que lo han realizado se reúnen, y con fuerza dialéctica, explican sus razones y dejan al espectador la libertad de juzgar y resolver sobre su culpabilidad. Oscuras son, porque el espectador debe descifrar la intención final, *Cocktail Party* y *Reunión de familia*, pero no *Asesinato en la catedral* que, aparte del problema de las tentaciones que plantea el orgullo al alma pura, lleva un mensaje cristiano: "Cuando yo no esté, recordadme como si estuviera entre vosotros y actuad según os he enseñado en defensa de la Ley de Dios, que es la de la Iglesia". Está contenido en el Sermón de Navidad de Thomas Becket. Dirigió la puesta en escena Camilo Da Pasano.

El mal corre

La obra de Audiberti, que representó en el Teatro Casino la compañía encabezada por Inda Ledesma, fracasó estruendosamente. La razón de tal fracaso se debe atribuir, más que a la dirección de Osvaldo Ríofrancos, a las dificultades del público para entender esta pieza excepcional, de poesía salvaje. He aquí un caso típico de esa oscuridad a la que nos referimos al comenzar el artículo. Por debajo de su trama visible se van descubriendo alusiones y símbolos inquietantes. En primer término: el recuerdo de un Luis XIV todavía dominado por Mazarino y de toda la política francesa de aquel entonces. Pero esa alusión oculta otra referencia transparente para cualquier espectador avisado: se trata de satirizar la política de las grandes potencias con respecto a los Balcanes. Y todavía, debajo de la anécdota dramática, hay una tercera interpretación, la que realmente interesa a un poeta de la calidad de Audiberti, precisamente porque no es transitoria o histórica sino que atañe al interior mismo del hombre. Alarica, traicionada, vejada por todos, sacrificada a los más mezquinos intereses para los que el amor, la pureza, la dignidad, no cuentan, rodeada por imbéciles o culpables, decide convertirse ella misma en culpable, aceptar ese mal que corre de unos a otros y que se expande como una gota de aceite y se en-

trega a él con el mismo fervor con que antes defendía su inocencia. Lo que intenta, lo que Audiberti parece sostener (que el mal se contagia pero también se consume), es asumir la parte de maldad que le corresponde para devolverla en bien, una vez agostada. Sacrifica a su padre, bondadoso y tonto, se alía con un pícaro y con dos traidores, para que alguna vez el campo de su patria florezca con el trigo regado por la sangre que se dispone a derramar, convertida en canales. Peligrosa teoría, en verdad.

El living-room

He aquí otra obra difícil de comprender. No existe en ella, como en el caso de *Huis-Clos* o de *El mal corre*, un argumento paralelo, subterráneo, que convierte en simbólica la narración o anécdota que pasa a los ojos del público y que puede ser entendida en su trama argumental con independencia de su significado profundo. Pero Graham Greene, que como Mauriac suele recurrir a la antítesis para mostrar el valor de los sentimientos cristianos, confunde al espectador con planteos relacionados con la esencia misma del dogma. He aquí lo que yo veo en la pieza a través de sus tres temas principales (parte de la oscuridad o complejidad del teatro moderno reside en la acumulación de tópicos, mientras que anteriormente el tema era solamente uno, enunciado sin rodeos):

La vida es un lugar donde se espera la muerte, un salón donde se vive; pero no basta con decir: "vivimos cristianamente" para ganar el cielo. Se puede ser bondadoso, sin pecado, pero hasta que la muerte —que es el encuentro con la Divinidad esperada— no se compara con una isla de bienaventuranza, no se es buen cristiano y no se entiende a Dios. Esto es lo que acepta Teresa por fin: el mundo es un lugar de tránsito, lleno de dolor e injusticia, donde los justos esperan con serena ansiedad la hora de la muerte en la que van a recibir el premio prometido ("Oh muerte que das vida", diría San Juan). Es la sangre de los inocentes lo que ayuda a comprender estas cosas.

El segundo tema de *Living-Room* es el de la caridad, esencia del cristianismo (según lo expone tan claramente San Pablo en la Epístola a los Corintios). Graham Greene no ataca a la Iglesia, sino a aquellos que formando parte de ella, porque la fe se les ha ido gastando con los años, por invalidez moral o física, o por ambas, por apoltronamiento, conformismo, olvido inclusive de sus deberes, sustituidos por el afán de bienes terrenales (con el engaño o pretexto de que los poseen en nombre de la Iglesia para mejor cumplir con sus fines espirituales y benéficos), no encuentran esa palabra de perdón, de amor, que debieran pronunciar con tanta facilidad. Es cierto que el sacerdote no puede recomendar el pecado, pero debe,

con su bondad, salvar el corazón de la Magdalena. Y si la Magdalena no está arrepentida, no es abandonándola sino acompañándola como la salvará. El autor quiso decir, a través de ese sacerdote dos veces inválido, que duda de su fe y que (como muchos otros sacerdotes), después de veinte años de ministerio, no halla la palabra de reconciliación que debería pronunciar, que sin caridad de nada valdrían todos los dones, sacrificios y riquezas del mundo.

Finalmente, el tercer tema de la obra es el de la indisolubilidad del sacramento del matrimonio. Dennis y su mujer ya no pueden soportarse, pero tampoco logran separarse. Toda la vida que llevaron juntos se lo impide: no sólo el recuerdo del amor —concluso en su aspecto físico y sepultado bajo la acritud y el egoísmo de los caracteres—, que no ha de sustituirse con otro precipitado, aunque engañe la esperanza de "reiniciar todo de una manera nueva". Si la unión ante Dios fué de corazón, y el matrimonio se consumó en las almas, pues de otra manera el rito sería un ropaje convencional, ningún hombre o mujer podrá disolver el matrimonio que está anudado no únicamente por el amor y el sexo, sino también por las penurias, los rencores, el traje que se usó, el dije que se perdió, por aquella vez que fueron al cine y llovió tanto, la enfermedad pasada, la esperanza frustrada, el sueldo que no alcanzó, los hijos que no

tuvieron. Son estas ataduras de Dios por las que supongo que la Iglesia no acepta el divorcio —aparte de las razones dogmáticas. Las separaciones se producen por falta de arrepentimiento, por exceso de orgullo, porque el egoísmo tapa al amor, porque no se habla con el corazón descubierto. Si dos que están por perderse se hablan y se dijera la verdad desnuda, volverían a unirse, pues el amor perdura siempre; pero, a veces, como a los objetos del cuarto donde se vive, se termina por no verlos, cubierto por el hábito y el tiempo. *El living-room* fué muy bien interpretada por la compañía de Delia Garcés que dirige Alberto de Zavalía.

Así es (si les parece)

Pirandello sostuvo, a través de todo su teatro, con variantes que no cambian el punto esencial, que la verdad es múltiple, pues cada ser tiene su propia verdad. Somos como nos vemos pero también como nos ven los demás. La verdad de los otros es tan valedera como la propia. En *Así es (si les parece)*, cuyo título ya indica el planteo antes enunciado, Pirandello enlaza ese tema central, columna de esta obra tan fascinante como desconcertante que se representó en el Teatro Nacional Cervantes con la dirección de Armando Discépolo —y que tuvo en Milagros de la Vega a una intérprete de rara calidad—, con otro no menos importante en esta obra:

el de la piedad. Es la piedad, la caridad cristiana, la que une a los tres personajes principales (porque la mujer —cualquiera sea su verdadera identidad— se presta, por amor al señor Monza y a la señora Frola, al juego que sería absurdo sin la verosimilitud que le otorga la compasión). El autor, además, aprovecha el marco de la acción para satirizar, con mordaz desnudez, una atmósfera pueblerina —y por momentos cae en el grotesco—, ironizando con finísimos trazos esos comadros de los ociosos (que en vano tratan de detener las víctimas elegidas) donde caen reputaciones y donde suelen debatirse verdades que nadie puede aclarar, pues los elementos para hacerlo están fuera de los medios de información o comprensión disponibles (y, por lo tanto, como no ayudan a nadie, tan sólo daño causan en las vidas que así se comentan, como explican los protagonistas, incluso sin intención maligna).

Calígula

La pieza de Albert Camus, que presentó el Instituto de Arte Moderno con la dirección de Marcelo Lavalle, fué escrita en 1945, a medio camino entre *Le Mythe de Sisyphe* (1943) y *L'Homme Révolté* (1951), aunque el mismo año en que se presentó *Calígula* también se publicó *Remarque sur la révolte*, ensayo donde están, prácticamente, contenidas sin desarrollar las tesis de la segunda

obra citada. Por lo tanto, la obra juzgada por el público argentino es, quizás, la más representativa del pensamiento de Camus.

Podrían señalarse en *Calígula* tres planos de comprensión para el espectador. Según el primero, la pieza, tomando el argumento en forma directa, se reduciría a una crítica de las dictaduras al señalar cómo la cobardía de todos, el egoísmo sin grandeza de la propia conservación, las vacilaciones dilatadas, la indecisión en el actuar, pueden acarrear males que solamente se lavan con sangre. Pero Camus va más allá, y esta sería la segunda visión ligada con la primera y con la tercera: trata de desentrañar los resortes de un dictador y de explicar por qué un gobernante se enloquece hasta caer en los vicios y crímenes más absurdos. El dictador es como un avaro de hombres, quiere que todos sean él mismo y para él, y enloquece por la imposibilidad de lograr ese absoluto. Enloquece porque teme que los que ha conquistado para su miedo se le escapen y porque ve que el tiempo no le alcanza para conseguir a los otros. Utiliza entonces el arma de la sumisión: la muerte. Es un plazo fijo que a todos espera y que todos pretenden ignorar; bastará con manejarlo al azar, sin discriminación, para que todos lo sientan amenazante y acaten el juego del avaro. Pero el hombre tiene la facultad no solamente de ser condenado a muerte, de temer a la muerte, sino de buscar la muerte y

vivirla como una experiencia; el hombre posee la facultad de rebelarse y la rebelión es libertad, aunque implique la muerte (Camus diferencia entre el condenado a muerte y el suicida, porque aquél es activo, como el rebelde, se resiste, mientras éste es pasivo y sumiso). Calígula mismo, al descubrir que los otros se atreven a tentar la experiencia de la muerte a la que tanto temían, pues el miedo a algo suele ser más grave que ese algo mismo, reconoce su fracaso —no ha logrado reunirlos, absorberlos, el absoluto era imposible de conquistar por el camino errado que tomó—, desdeña la advertencia de Helicón e intenta conseguir su permanencia en el mundo, su integración absoluta, su camino a la historia, anclando por el camino inverso al de los rebeldes, pero que lo conduce a un mismo final: la muerte, por asco de la vida donde impera un orden absurdo que hace que la libertad sea limitada, que la posesión sea relativa y que las gentes vivan como inmortales y maten y destrocen a quienes, como los dictadores, les recuerdan que pueden morir y que para morir basta que alguien, con el poder de la fuerza, el más absurdo de los poderes, aproxime el plazo indefinido y azaroso de la muerte.

Calígula posee, todavía, un significado más, ligado al pensamiento esencial de la obra de Camus. El emperador, rebelado contra el absurdo del sufrimiento —la muerte de los otros nos duele, pero no

somos culpables de ella—, descubre un día que vivimos en un mundo falto de grandeza, privado de libertad, donde la libertad tiene la extensión de la cadena del perro, pleno de situaciones ridículas, de convencionalismos y miedos infundados, de concesiones sostenidas por la mediocridad, que es temor o incapacidad de vivir. El hombre se ha olvidado de vivir en libertad y cree que es libre cuando accede a estar prisionero en medio de los otros hombres. Calígula emplea la fuerza, y no la persuasión —en sus manos se halla elegir entre los dos caminos (elige el errado)— e intenta la experiencia de revertir todos los valores permanentes —los valores absurdos que causan la desdicha de los hombres— para aniquilarlos con sus contrarios, la justicia con la injusticia, la religión por la blasfemia, la vida por la muerte, la dignidad por la indignidad, el arte —palabra sin sentido— por la burla, etc. Piensa que así nacerán otros valores, los verdaderos, capaces de sustituir a aquellos con los que la humanidad ha fracasado. Calígula no se conforma con la dicha mezquina de los mortales, quiere la felicidad de lo absoluto, el conocimiento de lo absoluto, la posesión total que únicamente una libertad sin límites puede dar. Ultraja a los dioses para liberar de ellos a la humanidad. Solamente el hombre abandonado a un destino independiente del de los otros, puede ser libre. La experiencia del hombre re-

belde es una experiencia de solitario. Pero el emperador declara, en el último momento de su vida, que su libertad “no era la buena”; no ha conseguido nada. Su camino era errado. ¿Por qué? Tal vez porque destruía todo sin dar al hombre nada en cambio del vacío de una inmensa libertad solitaria. La sociedad, la unión de la comunidad, está basada en el miedo de cada uno a la responsabilidad de ser totalmente libre. Y libertad es llenar —con qué, cómo— todos esos minutos que nos separan de la muerte.

Frente a Calígula se alza Quereas, el que admira al idealista, al rebelde disconforme que trata de llevar adelante su ideal; pero rechaza a Calígula porque es el justo que participa de la realidad y, por lo tanto, de la piedad por el hombre que sufre las consecuencias de sus aciertos pero también de su tontería y de sus encadenamientos voluntarios. Lo que indigna a Calígula entristece a Quereas; pero uno quiere destruir todo, incluso lo que el otro defiende. La vida impone a los hombres la colectividad, incluso para multiplicarse. Es necesario entonces renunciar un poco para ganar mucho más: para conseguir la paz del común entendimiento. Quereas es —aunque Camus reniegue de Sartre— aquel que, vencida la angustia y la náusea, sabe elegir y actuar. La masa amorfa de los senadores representarían a los “cobardes”, que no se atreven a actuar, mientras que Helicón encarnaría al

gran prescindente, al "sucio" conformista. Sesonía representa al amor que sigue a ciegas entre una y otra clasificación al objeto amado, inmensamente feliz y libre en sus ataduras, mientras Escipión es la juventud que viendo la injusticia, rebelándose contra ella, se ve arrastrada, por la fascinación de la experiencia nueva, que al darle la sensación de la grandeza, le ofrece una intensidad de vida que su cuerpo adolescente reclama. La juventud —con toda pureza— es la que siempre estaría dispuesta a dejarse conducir a una experiencia libertaria y loca como la de Calígula.

Proserpina y el Extranjero

El "Teatro de verano" presentó una obra de autor nacional. *Proserpina y el Extranjero*, de Omar del Carlo, que contó con la dirección de Boyce Díaz Ulloque. El director cayó en la trampa del tipismo, del "color local", que le tendió el dramaturgo. Pero el sentido de la pieza es otro. No se trata, a mi parecer, de un cuadro costumbrista entre malevos, prostitutas o cafishios, ni de un drama realista, sino de una tragedia alegórica. Los mitos no son fábulas inventadas para solaz de viajeros o de niños sino encarnaciones permanentes de sentimientos y pasiones de los hombres. Si esto es cierto, lo que fué mito —transposición de un hecho espiritual— en la antigua Grecia, de-

berá continuar siéndolo en el tiempo moderno, incluso en el barrio más canalla de cualquier gran ciudad sudamericana. Del Carlo halló los elementos del mito de Proserpina en la crónica policial de los diarios y descubrió que los ingredientes que permitían su repetición, combinados de diferente manera, eran siempre los mismos y los redujo a células básicas o arquetipos: un malevo, un cafishio, una Celestina vieja, otra más joven, la mujer a engañar, y los "buenos muchachos" o testigos presenciales. La anécdota exterior, desnudada de elementos espúreos, repetía exactamente el mito de Proserpina: una muchacha de provincia, seducida por un hombre de paso, cae "a trabajar" en el bajo fondo de Buenos Aires, en el averno de su miseria. Se rebela al fin y regresa junto a su madre, al campo, a la faz de la tierra. Pero la ponzoña ha sido vertida: la fascinación del vicio, la tentación que gustó la manzana prohibida, la volverá irremediablemente a ese infierno configurado. Pero la atraerá a él mediante un engaño: la eterna ilusión del amor. Alguien "distinto" —un extranjero, el hijo de la patrona, el muchacho que le prometió casamiento— la llamará desde lejos con su esperanza de redención y de felicidad. Sin embargo, el malevo, el rey de ese infierno, sabe que tal deseo de redención no es más que una nostalgia de pureza —la granada simbólica en el mito, el extranjero en la obra, que prefigura

una felicidad inalcanzable— y que el pecado que lleva en sí quien gustó, en la desobediencia del bien, el fruto prohibido, la traerá de nuevo a sus dominios. Es "el esplendor del vicio" lo que hará regresar a Proserpina. Y Proserpina no sería más que el hombre mismo ganando y perdiendo el Paraíso, sólo reconquistable por "la reconciliación a la sombra de la Cruz".

Unas palabras a modo de conclusión: el teatro contemporáneo se vuelve cada vez más hermético y engañoso y amenaza con irse convirtiendo en un rito para iniciados. El amplio círculo de los espectadores del teatro griego se estrecha hasta las minúsculas salas donde se ofrecen obras de Ionesco, Adamov o Beckett —vimos *Las sillas*, *La lección*, *El Profesor Taranne*, *Esperando a Godot*—, que son extremos de un teatro quizás agotado o ini-

ciación de otro nuevo. Pero se ensancha, en otros casos: *El profanador*, de Thierry Maulnier; *El club de los mentirosos*, de Ghelderode, *La ópera de dos centavos*, de Brecht y muchas otras, que unidas a obras más directas (*Viaje de un largo día hacia la noche*, *Anfitrión*, *Electra*, *El neblí*, *Gigi*, *El prestamista*, *Panorama desde el puente*, *Mesas separadas*, *Así en la tierra como en el cielo*) ofrecen, en lo que va del año, un panorama teatral argentino que orgullosamente podría compararse, y superar, al de cualquier otro país. Claro está que esto sería cierto si la calidad de las representaciones, la cultura de los directores, que a menudo ignoran el plano escondido de las obras que representan o lo que el autor quiso decir, y la escuela de los intérpretes, estuvieran de acuerdo con la altura del repertorio escogido.

Cine

La carroza de oro

PASÓ sin pena ni gloria por la pantalla del "Ideal". Como de costumbre, la crítica y el público quedaron defraudados y desilusionados ante un film que no repite los cánones acostumbrados.

Se sabe que Anna Magnani es una gran actriz popular; ha corrido la voz de que "es fea": por lo tanto no puede encarnar a la amante de un virrey. La amante de un virrey, para nuestro concepto, estragado por tantos *affiches* de propaganda, —que ya ni se nos ocurre sea barata—, tiene que tener la cara de Lollobrígida, de Marilyn, de Grace de Mónaco. Tiene que ser *distinguida*.

Este afán desmesurado de buscar "belleza" y "distinción" hace que no veamos el rostro clásico, de noble estatua romana de Anna Magnani; hace que confundamos su naturalidad absoluta, su dignidad con grosería. Y, por ende, que no entendamos *La Carroza de Oro*.

Con el cuento de Merimée sobre la Perichole y sus amores con el virrey de Lima, Renoir ha hecho una obra de arte de matices deli-

cados, de fina sátira. En *La Carroza de Oro* todo está sugerido: es natural que el virrey, harto de las purgas de amantes —en esa época las señoras elegantes se purgaban y no tenían pudor en hablar del asunto, como se habla hoy de ir a la peluquería o al masajista—, se sienta atraído por la espontaneidad de Perichole, precisamente porque no se parecía a las señoras que se purgaban.

Una leve burla a la España colonial: "Desde aquí tenemos una vista admirable: el cementerio", dice gravemente el virrey. Una historia que se parece a las de la Comedia del Arte, siempre presente, como lo muestra el final de la película. Y su principio también. Una mezcla de fantasía, de color, una magnífica reproducción de época y ambiente. Colombina, negros dieciochescos llevando candelabros dorados; el orgullo de un torero; la sutileza de un obispo... y de la Perichole. Todo esto con trajes admirables y la admirable desenvoltura de Anna Magnani, dándonos una Perichole nueva, real, tal como fué... o como debería haber sido. La Iglesia, la Colonia, en un juego deslumbrante de la Comedia del Arte.

Las lluvias de Ranchipur

LOUIS BROMFIELD, muerto hace poco tiempo, ha tenido el honor de ver su novela *The Rains Came* llevada dos veces a la pantalla. Esta vez el tecnicolor añadió intensidad a las escenas.

Las Lluvias de Ranchipur, como la novela, tiene un mérito, no el mayor, pero quizás el más importante: es entretenida. Bromfield tomó personajes de la vida moderna, los puso en marcos apropiados, conservó el verismo psicológico y rozó ciertos temas: los que son candentes ahora para el mundo entero.

Cuando el joven médico indio no concurre en dos días seguidos a ver la mujer que quiere y se está muriendo, porque tiene que atender a las víctimas del terremoto de Ranchipur, su actitud no sólo es eficaz desde el punto de vista novelístico. Es, sobre todo y perdido dentro de las incidencias de una película hecha con gran despliegue, un concepto del mundo que se opone a otro. El médico "sabía" que lady Edwina estaba muriéndose; lo "sabía" y la "quería". Pero también sabía que se morían los otros, y también los quería.

El enamoramiento de la lady inglesa desquiciada puede tener un sentido más hondo del que se supone: el deseo de un orden interior, el ansia de liberarse de un individualismo agresivo... Pero esto apenas se insinúa en *Las Lluvias de Ranchipur*, un film ameno, y que permite pensar al cronista.

Livia

OTRA falla de nuestro público y de los críticos ante lo inesperado. *Livia* no es una gran película: es una película magnífica, sin la menor concesión al público, sin melodramatismos, sin nada convencional. Se percibe, desde el principio hasta el fin, la mano del libretista, Tennessee Williams. Y las obras de T. Williams son siempre impactos: toca los fondos psicológicos de la vida americana y los sacude, por el punto precisamente más débil: por el sexo exasperado.

Livia debe juzgarse de dos maneras. Primera: como reconstrucción de época. En este sentido debemos decir que, aquellos que hemos tenido en la mano viejos retratos de álbum, los que hemos visto grabados de la guerra austríaco-italiana en alguna edición perdida del *Cuore* de Amicis, sabemos hasta qué punto *Livia* es, como reconstrucción, perfecta y extraordinaria. La guerra entre Austria e Italia en 1866, cuando se está formando la unidad italiana, nunca había sido tratada por el cine. Por consiguiente los críticos decretaron "que las escenas de guerra eran falsas". Naturalmente, tienen la costumbre de las películas de guerra moderna. Olvidan que ese desfile incesante de heridos, esas marchas aparentemente sin sentido, esos pequeños cañones y esas huidas, eran, precisamente, *la guerra*. Stendhal narra esas cosas cuando Fabrizio del Dongo

está en el centro mismo de la batalla de Waterloo.

Las tomas de Venecia a fin de invierno, los trajes oscuros de Alida Valli, la belleza extraordinaria de la actriz, naturalmente desorientan en el segundo plano en que debemos juzgar esta película. Veamos: Luchino Visconti, uno de los más grandes realizadores de Italia, colocó en un ambiente romántico y con figuras que parecen salidas de un álbum de recuerdos una historia que es difícil atribuir a esos personajes, pero que estaría perfectamente adecuada a nuestros días.

Livia, en efecto, sufre el mismo mal que la Blanche de *Un Tranvía Llamado Deseo*, y el oficial austríaco (Farley Granger) tiene la misma actitud que Kobalsky, el protagonista de la obra nombrada. *Livia* tiene pues algo incongruente: es una verdad psicológica moderna (las palabras que dice Farley Granger en la entrevista final parecen tomadas de las declaraciones de algún joven criminal de Brooklyn antes de ir a la silla eléctrica: son palabras atroces, llenas de reproche, verdaderas... pero que no corresponden al personaje del oficial austríaco) vestida con ropas antiguas. La belleza de Alida Valli también desorienta: esa historia podría ocurrirle a Greer Garson, por ejemplo. Es decir, es la historia de una mujer marchita, desesperanzada, criada dentro de normas y convicciones victorianas. Es, difícilmente, la historia de una esplendorosa belleza italiana.

Con todo, dejando de lado la incongruencia entre el tema y el ambiente, *Livia* es una película interesante, sorprendente, inesperada. Es, sobre todo, un buen film, con un extraño realismo final —dentro de la incongruencia relato-ambiente. Sin final feliz... casi sin final. ¿Es que el público lo reclama siempre?... Misterio.

La puerta del infierno

DESDE *Rashomon* el cine japonés nos ha enseñado que todo lo que es novedoso por el momento, tanto en técnica como en situaciones, debe llegar de Oriente.

Es inútil hablar de los méritos de *La Puerta del Infierno*. Estos están visibles para todo el mundo y sorprenden una y otra vez al espectador, como si se estuviera viendo las estampas coloreadas de un libro maravilloso.

La Puerta del Infierno tiene un extraño tema que, sin llegar a la profundidad de *Rashomon*, crea una atmósfera inesperada y mueve fuerzas vitales que, para los occidentales, parecen dormidas.

Moritóh el guerrero se ha enamorado de lady Kesa. Dentro de ese mundo de curiosas formalidades, este amor tiene una fuerza avasalladora. Ni el orgullo, ni ninguna de las consideraciones que podría tener un occidental entran en juego: Moritóh desea a su amada como desea el agua cuando tiene sed. Todo queda anulado ante esta fuerza

tremenda, que no se detiene ante burlas ni desdenes. La pasión de Moritóh es una pasión desnuda, como es difícil sentirla, y hasta comprenderla.

Pero las escenas finales, las palabras del marido de lady Kesa, nos revelan el secreto filosófico que buscan siempre las películas del Japón: el amor no puede conseguirse por la fuerza. La fuerza, de esa manera, se convierte en debilidad, deshace lo que más se quiere. La vida está unida a la muerte, y se acerca a ella precisamente cuando adopta esas formas.

El gesto de Moritóh, al no suicidarse, al cortarse la coleta y convertirse en monje mendigo, que sale por "la puerta del infierno", tiene igualmente un sentido: no pue-

de matarse sin haber aprendido a conocer esas fuerzas que lo han arrastrado. Su delito deberá pagarlo en vida, y no con la muerte: todavía no ha llegado hasta ella, como no había llegado hasta el corazón de la mujer que quería conquistar.

La soledad de cada ser se nos presenta en las palabras del marido, ante Kesa muerta: "¿Por qué no tuviste confianza en mí? ¿Por qué no me hablaste diciendo lo que te pasaba?"

Pero nadie puede hablar de lo más hondo dentro de nosotros mismos: necesitamos que nos adivinen, porque el alma tiene infinitos matices, y una falta de intuición, de adivinación, es también una falta de amor.

Los Setenta y Cinco Años del Joven Strawinsky

CUANDO los panteístas quieren evocar a su Dios, detienen su atención sobre algún elemento del mundo que Él ha creado, pero saben que no lo evocan del todo. Si piensan en el fuego, les queda la plegaria y la hierba; si piensan en el rito, les queda la ofrenda y la oblación a los padres; si piensan en el día les restará la noche, el invierno y el verano; si piensan en la paz, les restará la guerra y el hambre. Pero lo evocan así, porque son humanos y porque una sola de sus obras les bastará para no ignorar la existencia de las otras.

Así es el recuerdo de un Strawinsky de setenta y cinco años. Siendo el más alto ejemplo de diversidad que conozca la música de estos tiempos, pensar en cualquiera de sus obras es pensar en algo esencial de él, no porque procedan de una misma persona, sino porque en cada una de ellas están sus atributos; los atributos de Strawinsky hombre; de Strawinsky, personaje central de su música. Su prototipo está hecho de distintas cosas contradictorias pero hay algo en él que es invariable y conductor: el mecanismo con que desarrolla su trabajo. Igor Stra-

winsky nunca construyó con imágenes; ni siquiera cuando compuso para las figuras del ballet, ni siquiera cuando trazó el vasto fresco de la *Consagración* o cuando divulgó los secretos sentimientos de *Petrouchka*. En cambio de esto que ha sido común en la música, siempre trabajó mediante mecanismos dialécticos, mediante sistemas de razonamiento. Precisamente por este detalle, el mundo sonoro de Strawinsky no ha encontrado dificultades para internarse en el mundo del oyente, confundiéndole lo auditivo con lo subjetivo, obligándolo a pensar, estimulando su imaginación. Sus grandes pasiones siempre fueron problemas estéticos que resuelve partiendo de la inteligencia para llegar a lo sentimental. Entendiendo que la música es el arte en que, casi siempre, la forma es el fondo, prefirió ser un artesano antes que un intuitivo, logrando objetos musicales puros que lo llevaron a ser el primer verdadero artífice de la música contemporánea. Precisamente por este detalle, también, su expresión quizá aparezca como cosa ardua, antes que como cosa fácil; como cosa enigmática y laberíntica

antes que como cosa directa que sirva para distraer; como cosa pensativa, antes que como documento de una pasión. Pero al hombre de estos tiempos que escucha música, ya le importará muy poco que aparezca así. Para este oyente que ha logrado la afinidad con Strawinsky y que comienza a comprender cabalmente la afirmación de Leonardo cuando vociferaba que *el arte es cosa mental*, el hecho de que la obra de Strawinsky no tolere lo sentimental, no rehuya la violencia y se distinga por su fuerte acento varonil, ha dejado de ser motivo de disidencia, para convertirse en motivo de adhesión. Porque desde que Strawinsky impuso su visión a la música, esa visión modificó profundamente la realidad y abrió las compuertas de la aventura, de esa aventura que los académicos habían recluso en una prisión hecha de normas, de modelos, de femenina debilidad y timidez, de temor a la iniciativa.

Pero Strawinsky no es un creador de recursos. Lo insólito, son las consecuencias que logra con cada nuevo recurso que le cae entre manos. Honestamente, ha proclamado que, para él, la creación de nuevos sistemas no es un problema que lo aisla, sino una liberación. Sosteniendo que no es un creador de sistemas sino de música, se ha entregado por entero a trabajar con todas las novedades como si nada pudiera sorprenderlo desprevenido. Hoy está en el dodecafonismo y los dodecafonistas advier-

ten que Strawinsky aparece enriqueciendo su técnica. A veces le imputan arcaísmo porque siempre llega con demora; lo que nunca podrán reprocharle es estatismo, porque, eso sí, siempre llega. Con frecuencia, los vanguardistas han deseado su contribución, porque el arribo de Strawinsky a playas un tanto desiertas, ha bastado para darles vigencia pública, para darles divulgada atracción.

Así como la obra de estos setenta y cinco años de Strawinsky debe mucho a sus antecesores, debe también a sus contemporáneos. Es raro que haya un solo innovador que no conozca sus marcas digitales en aquella obra. Pero es que a Strawinsky le importa la música antes que los individuos. Todos reconocen que en él se da el último mojón, la frontera del mito de Wagner, porque con *La Historia del Soldado* se escribió la primera obra después de Wagner, sin notoria influencia wagneriana. Pero lo que no todos parecen haber advertido, es que si terminó con Wagner, fue para librarle el camino a la influencia de Strawinsky. Durante un largo tiempo, un tiempo que margina nuestros días y los rebalsa, hacer música al estilo de Strawinsky era lo único posible, y apartarse de ella, era apartarse de la ortodoxia; una ortodoxia cobijada a la sombra absorbente de Igor Strawinsky.

Estos setenta y cinco años suyos, recuerdan menos un nombre que una dilatada y diversa obra; que toda una etapa trajinada por contem-

poráneos; que la esperanza y la inminencia de futuras revelaciones. Sin haber alcanzado aún la edad viril, sin haber sentido nunca la sensación de vejez, sin haber conocido el tamaño exacto de su vocación,

Igor Strawinsky sigue trabajando con exultación, y sigue torturado por la tremenda verdad de los versos de Salomón:

"El cielo, el cielo de los cielos, no [te contiene]".

JUAN PEDRO FRANZE

Discos

ULTIMAS

NOVEDADES EN



W. A. MOZART: *Concierto N° 20 en Re menor, K. 466*, para piano y orquesta. Edwin Fischer en la parte solista y dirigiendo la Orquesta Philharmonia de Londres.

En medio del luminoso mundo sonoro con su halo de belleza resplandeciente, aparece, entre las creacio-

nes de Mozart, esta composición profética. El clima dramático, ansioso, que su lenguaje transmite en el primer movimiento, contrasta fuertemente con todo lo que es habitual para la música del período netamente clasicista. Por eso sorprende, aun cuando Mozart no hacía en esta obra más que aplicar las

múltiples corrientes subjetivas que conforman el múltiple y temperamental "prerromanticismo" que se desarrolla en su derredor. Y en este clima, esta multiplicidad de elementos dramáticos, esta profundización intimista, no es más que el basamento sobre el que pocos años más tarde construirá su propio estilo el definitivo superador de lo clásico, vale decir Beethoven.

Sin duda respalda este lenguaje el estilo de la tragedia lírica a la manera de Gluck, cuyas obras gravitaban sobre el ánimo de Mozart en la época en que creó este concierto, en 1785. Y asimismo está presente aquella marcada influencia de la expresivísima escuela de Berlín, la que había inducido a Mozart a abandonar el mero galanteo de la refinada tendencia instrumental y vocal del rococó. Es pues una obra crucial y prepara las grandes creaciones de la definitiva madurez del maestro salzburgués. Que ella, fuera de estas referencias a estilos ajenos que le impresionan, sea además un testimonio muy típico, inconfundiblemente exacto de la mentalidad y de la modalidad temperamental de Mozart, es bien fácil de entender. Ante todo, en cuanto al equilibrio interno de la obra, que expone el material de mayor gravitación y también el más complejo en el amplio primer movimiento seguido luego por la encantadora, cantabilísima, ultratierna romanza y el rondó final —que retoma el clima tonal en menor del primer movimiento—,

pero que ya no es sino un corolario mitigado de la enorme fuerza pasional —tan concentrada— del trozo inicial, si bien ofrece la peculiaridad formal —bastante frecuente en las obras maduras de Mozart— de constituir una feliz combinación entre un rondó y la forma sonata.

Esta obra tan profunda, tan especial, tan evidente para la humanidad mozartiana, presenta una serie de problemas para su interpretación. No es nada raro que la mejor versión que hasta ahora se conozca de este concierto se deba al gran especialista de Bach y de Beethoven: Edwin Fischer, cuya singular interpretación ofrece una singular cohesión, ya que toma a su cargo tanto la ejecución de la parte esencial como la dirección orquestal. Constituyendo esta obra un *traite d'union* entre el gran estilo de Berlín, herencia de J. S. Bach, y el lenguaje posterior de Beethoven, Fischer puede transformarse en este caso en un intérprete ideal para el lenguaje de Mozart. Es, en efecto una versión estupenda, riquísima, profunda y sentida, en la que el intérprete y el técnico se complementan, pues Fischer es, además de concentradamente apasionado, siempre claro y dúctil y cuida un mecanismo de digitación de transparencia sonora insuperable. La orquesta le secunda con todo acierto.

La grabación es excelente y la reproducción local fué efectuada con un máximo de garantías técnicas.

El resultado es pues magnífico. (Angel LPC 10535, un disco LP de 25 cms.).

A. CORELLI: *Concerto grosso en Re op. N° 1 en Re*; A. VIVALDI: *Concierto en La para viola de amor y cuerdas* (Pincherle 233); A. VIVALDI: *Concierto en Re, op. 3 N° 11*, del "Éstro armónico"; G. B. MARTINI: *Concierto en Fa*, para piano y cuerdas. Por la Orquesta de Cámara "I Musici", de Roma.

Cuatro obras de insuperable belleza y singular gravitación para los estilos clásicos están reunidas en feliz conjunción en este disco. Interpretadas con pureza y convicción remarcables, cobran vida los lenguajes de tres ilustres representantes de aquel luminoso "settecento" italiano, tan comentado pero, en el fondo, sólo conocido por los especialistas. Un milagroso mundo sonoro se desarrolla ante el oyente, quien, luego de escuchar estas depuradas versiones, queda convencido de la inmutable vitalidad de la música que pertenece a esa época. Eso vale tanto para Corelli, el más decisivo innovador, como para Vivaldi, cuyo concierto para viola de amor me fascinó de un modo especial. Y si agregamos aún a ello el muy poco difundido estilo del famoso padre Martini (aquel mismo que confiriera el título de académico al adolescente Mozart), el teórico conspícuo, el pedagogo de toda Europa musical, y en cuyo *concerto* para piano vibra una "modernitá" expre-

siva y estructural, habrás comprendido la necesidad de conocer mucho más a fondo las manifestaciones de esta gloriosa época de la música de Italia.

Repito: las versiones (con solistas anónimos) de "I Musici" son de una pureza y de una ajustada musicalidad difícilmente superables. Quiero destacar no tan sólo el admirable, inimitable sonido de la viola de amor y el desempeño magnífico del solista de piano, sino referirme, mucho más, a la labor de conjunto que logra esta orquesta de cámara romana. Existe un ajuste, una seriedad, una entrega mutua al milagro musical que demuestra una vez más, y prácticamente, que la mejor manera de hacer vivir las grandes manifestaciones de la música, es servir las de un modo espontáneo y mancomunado. Esta es una de las grandes lecciones de esta interpretación de y en conjunto.

Agréganse a tan elevadas cualidades de ejecución y de interpretación, la fidelidad de la grabación que no ofrece ningún tópico objetable. (Angel LPC 11823, un disco LP de 30 cms.).

L. V. BEETHOVEN: *Sonata N° 3 en Mi bemol mayor, op. 12, N° 3*, y J. BRAHMS: *Sonata N° 3 en Re menor, op. 108*, para violín y piano. Por David Oistrakh (violín) y Vladimir Yampolski (piano).

La sonata N° 3 de Beethoven es aún una muestra de su primera ma-

nera. Y sin embargo ya es ejemplo de todo aquello que consideramos como algo típica e inconfundiblemente beethoveniano. Esta sonata para piano con violín obligado abre el horizonte de todas las posibilidades beethovenianas y es, no obstante, fiel representante de una modalidad de la música de cámara que el maestro había heredado de la generación anterior. Esta temprana sonata puede figurar en el umbral del gran pórtico hacia lo romántico, y es precursora de la grandiosa pléyade musical de todo un siglo. La sonata opus 108 de Brahms —compuesta en 1889— es, por su parte, la última consecuencia directa de ese estilo que se origina con Beethoven y entre ambas media un universo en cuanto a amplitud del desarrollo. Y sin embargo existe entre una y otra una sutil filiación que hace singularmente atractivo este acople en un solo disco.

Las versiones que de ambas obras realiza David Oistrakh son magistrales. Y no menos eficaz es el desempeño de Vladimir Yampolski, quien —no lo olvidemos— tiene en ambas sonatas no solamente un papel preponderante sino, mucho más, un desempeño esencial. Aunque parezca extraño, en la sonata de Beethoven, el violinista acompaña al pianista, y en la de Brahms la parte de teclado no es precisamente un anodino fondo armónico, sino que integra un dúo inextricablemente unido. Llama la atención

principalmente la claridad y el dinamismo en ambos intérpretes, la justeza inclusive en la elección de los recursos expresivos. Esto favorece especialmente la tan hermosa, profunda y admirable sonata de Brahms con su intenso aunque velado apasionamiento.

La grabación de este disco es muy buena y fidelísima. No estoy de acuerdo con el comentario de Peter Latham que aparece en la contraportada del estuche, pues tan pobre como pretende el comentarista no fué para el violín la época romántica y sería deseable que escuchase con detenimiento las obras de este tipo de Schubert y Schumann para no preferir un juicio tan temerario como el que expone. Además poco importa si el violín o si el piano tienen a su cargo la parte melódica principal, cuando el resultado es tan admirable como en las presentes obras. (Angel LPC 11861, un disco LP de 30 cms.).

W. A. MOZART: *Fantasia en Do menor K. 475*, *Sonata en Do mayor K. 330*, *Sonata en Do menor K. 457*, *Rondó en La menor K. 511*, para piano. Por Wilhelm Backhaus.

Este disco registra cuatro de las obras de Mozart que Backhaus ofreció en el Mozarteum de Salzburgo el 23 de enero de 1956 en ocasión de la semana de festividades conmemorativas del bicentenario del natalicio del maestro. Backhaus es

considerado generalmente como el más preclaro intérprete de Beethoven entre los grandes pianistas maduros que hoy viven. Escucharlo en obras de Mozart es poco frecuente. No cabe, no obstante, ninguna duda de que Backhaus es un eficaz conocedor del estilo mozartiano y si bien no posee quizás la absoluta ductilidad sonora que se ha impuesto hoy para las interpretaciones de las obras pianísticas de Mozart, sus versiones, vigorosas y ricas en contrastes, poseen el sello de la maestría. Son versiones, por cierto, que están siempre un poco más cerca de Beethoven que de Mozart. Pero, ¿por qué no?, la autenticidad, el vigor, la profunda emotividad que se nota en ellas, las hacen prototípicas e inconfundibles. Bienvenido sea pues este testimonio, sostenido más por el profundo amor y el inmenso respeto que Backhaus siente por Mozart que por el refinamiento que hoy reconocemos como típico para el estilo mozartiano. Y no olvidemos que este amor y este respeto provienen de uno de los intérpretes más eminentes de nuestro siglo. Lógicamente, sus interpretaciones más resueltamente felices son la fantasía K. 475 y la sonata K. 457, las que por extrañas razones de acople aparecen desunidas en el disco. Fuera de esta peculiaridad, son buenas las cualidades sonoras de reproducción y no existe falla técnica. (London LLC 17760, un disco LP de 30 cms.).

G. F. HAENDEL: *Concerti grossi*, op. 6, vol. 2. Por la Orquesta de cámara del Sarre. Director: Karl Ristenpart.

No es la primera vez que desde estas páginas tengo ocasión de celebrar la magnificencia, la excelente calidad, la fidelidad estilística, la riqueza sonora, la ductilidad interpretativa, la estupenda musicalidad de las versiones de la orquesta de cámara de Saarbruecken dirigida por Karl Ristenpart. Y cada nuevo disco que me llega de estos intérpretes es una nueva fiesta musical. Es a causa de la absoluta identificación con las obras vertidas que en cada caso la impresión se repite. Los cuatro *concerti grossi* de Haendel que este disco registra son elocuentes demostraciones del maduro estilo instrumental del gran compositor germano-británico y resumen la admirable síntesis que logró de las diversas tendencias internacionales que al respecto coincidían en la época de Haendel. El preclaro ejemplo italiano está aquí contrapesado por características del "concert" y de la "suite" francesas y por modalidades de la escuela alemana y también, sin duda, por rasgos que eran propios de la escuela británica, a la que Haendel supo servir con tanto celo. Esa conjunción les confiere una singular multiplicidad de enfoques y de procedimientos, no obstante encuadrados severamente en la gigantesca fuerza y el hondo

sentido dramático que eran propios de Haendel.

Es otro disco que constituye un virtual enriquecimiento del repertorio accesible en nuestro medio. La grabación y reproducción son muy buenas. (Les discophiles français DFA 559, un disco LP de 30 cms.).

G. DONIZETTI: *La Favorita* (selección de fragmentos de la ópera). Por Vittoria Garofalo (Leonora), Dino Formichini (Fernando), Otello Borgonovo (Alfonso XI), Paolo Washington (Baltasar), coro y orquesta dirigidos por Glauco Curiel.

Entre las diversas heroínas trágicas que conforman la galería de personajes evocados en sus óperas por Gaetano Donizetti, Leonora de Guzmán —la protagonista de *La Favorita*— es una de las que más palidieron en el transcurso de su ya centenaria existencia. Y, no obstante, cuánto hay en esta partitura de convincente, de sincero, de elocuente. A través de su lenguaje ultraconvencional, la pobreza de sus efectos orquestales, la repetición de las mismas fórmulas belcantistas, palpita una legítima emoción. Es en ella, en esta emoción tan genuina, donde se vuelcan las más bellas melodías que Donizetti supo crear, así en el "Vien Leonora" del barítono o en el famosísimo "O mio Fernando" de la mezzo, o en la simple, pero expresivísima línea del "Spirto gentil" del tenor.

Siendo *La Favorita* entre las habituales óperas de Donizetti la menos frecuentada por los "cartelloni" de los modernos teatros líricos —a pesar de constituir una de las pocas e importantes partes protagónicas de mezzo que registra el repertorio italiano— una grabación como la presente contribuye a revivir algunos de sus fragmentos. La edición local de la ópera completa hubiera sido, sin duda, más eficaz e interesante: es bien posible que eso pronto se cumpla, ahora que Giulietta Simionato la ha grabado. La presente versión no se destaca por particularidades especiales, todo en ella se mueve en un plano de medianía correcta y eficacia rutinaria. No falta ninguno de los cortes que impuso una legendaria práctica, ni tampoco ninguna de las alteraciones que una añosa manía interpretativa sugirieron. Vocalmente no hay ninguna "hazaña" especial, pero tampoco ningún contratiempo. Tanto el tenor (Formichini) como la mezzo-soprano (Vittoria Garofalo) evidencian voces frescas, bien manejadas, correcta musicalidad, emotiva y muy directa expresividad. Los demás cantantes resultan anodinos. Los coros apenas tienen ocasión para demostrar su existencia y la orquesta se mantiene en un discreto segundo plano.

Es pues un disco sin altibajos, sin grandes cualidades, pero sin desaciertos. La grabación es buena. (Angel LPC 11856, un disco LP de 30 cms.).

BÉLA BARTOK: *Obras para piano*. Por Andor Foldes.

La compañía "Deutsche Grammophon-Gesellschaft" tiene un singular mérito por haber efectuado la grabación completa de la obra pianística del gran compositor húngaro. Ha confiado esta grabación a un indiscutido especialista en la materia, el pianista Andor Foldes, que se ha puesto al servicio de la difusión de la labor bartokiana y le ha asegurado el lugar prominente que merece ocupar entre las experiencias musicales de nuestro siglo. La grabación completa abarcará cuatro discos long-play de 30 cms.; el primero contiene el 1er. tomo de la serie *Para niños*, la *Sonatina* (1915) y los volúmenes 4, 5 y 6 del *Microcósmos*; el segundo disco abarca el 2do. tomo de *Para niños*, las dos *Elegías op. 8 b*, las *Seis danzas populares rumanas*, la *Segunda Fantasia*, los *7 bosquejos, op. 9* y las *Improvisaciones, op. 20*; el 3er. disco, las *15 canciones paisanas húngaras*, la *Sonata* (1926), los *Tres rondós sobre temas populares húngaros*, las *Canciones rumanas de Navidad*, y la *Suite op. 14*; el cuarto disco registra la serie *Al aire libre*, las *9 pequeñas piezas para piano*, las *Tres Burlescas op. 8 c*, y el *Allegro bárbaro* (1911).

Aun cuando no es éste el momento para referirme extensamente a las características de la obra pianística de Bartok —la que ocupa ya un lugar preponderante en la práctica

actual—, bien cabe mencionar su enorme multiplicidad de procedimientos, su valor esencial como testimonio de la búsqueda de una música viva y actual, su cualidad de constituir un elocuente reflejo del inmenso amor a su país y a su pueblo, y el ser fruto de sus pacientes búsquedas en el folklore más genuino (y menos contaminado y desde ya no comercializado) de Hungría y Rumania. Y además es menester reconocer en ellas el profundo sentido pedagógico. Puede aseverarse que no se ha escrito obras de tanto valor para la enseñanza, inclusive elemental, de la música y del piano, desde las obras didácticas de Schumann. Por otra parte, la propia experiencia concertil de Bartok, ha desarrollado en sus obras de más peso una mentalidad pianística moderna hasta sus últimos y más brillantes resultados.

Foldes es un intérprete ideal y logra transmitir estas obras admirablemente, acercándolas a quien las escucha con detenimiento. Por mi parte he tenido ocasión de analizar a fondo los discos I y IV y puedo asegurar que su audición me depuró no solamente una fructífera lección, sino también un profundo y auténtico placer estético. Las grabaciones de los discos que tuve ocasión de tener en mis manos son en general inobjetables, aun cuando hay en el primero un poco de ruido de púa en la faz A. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft 63-70, 63-73, 63-72 y 63-71, correspondientes a

los discos I, II, III y IV; cuatro discos LP de 30 cms.).

J. HAYDN: *Sinfonía N° 101 en Re mayor* ("El Reloj"). Por la Orquesta Sinfónica "Rias" de Berlín. Director: Ferenc Fricssay.

La copiosa producción sinfónica de Haydn constituye uno de los aspectos más felices de la música del siglo XVIII. En su obra el lento desarrollo desde la forma aún indecisa de la sinfonía inicial llega a la madurez formal y técnica y hace que se coloque en un mismo plano con Mozart como el gran forjador del estilo clásico. La presente sinfonía pertenece a la serie de composiciones creadas para los conciertos en Londres e incluye por lo tanto el último escalón de perfeccionamiento dentro de la *opera omnia* de Haydn.

El estilo haydniano ofrece siempre la dificultad de que la claridad formal y la serenidad melódica, como así también la vivacidad del ritmo, deben ser equilibrados sin caer en excesos de índole expresiva. Y al mismo tiempo no deben carecer de expresividad. En medio del cúmulo de interpretaciones aún referidas a un romanticismo egocéntrico, puede suceder que sea demasiado "objetivo", vale decir insensible y solfeado frente a los valores sonoros de Haydn, o demasiado "subjetivo", lo que equivaldría a ahogar el refinado, risueño y grato clima optimista y sereno de Haydn en un ropaje de excesivo peso. La

presente versión, muy cuidadosamente realizada, es muy nítida y en general los elementos sonoros están bien equilibrados. No cabe duda que Fricssay conoce a fondo y ama esta música sin problemas evidentes y elaborada sobre tópicos exclusivamente musicales. La orquesta le responde con magnífica ductilidad, siendo destacable que la grabación resuelve los problemas acústicos que pueden plantearse por la transparencia de este lenguaje y la superposición de tan diversificados planos tenues en el último movimiento. Sin ser una versión especialmente brillante, sin pertenecer a las que llaman la atención por su sonoridad de singular refinamiento, constituye una muestra de honesta interpretación musical y es, por lo tanto, un útil elemento que sirve para un mejor conocimiento de las particularidades de estilo y de lenguaje del gran maestro austriaco. (Deutsche-Grammophon-Gesellschaft 6222, un disco LP de 25 cms.).

J. S. BACH: *Concierto Brandenburgo N° 3 en Sol mayor*. Por la Asociación de solistas de la semana Bach en el Castillo de Ansbach; director: Ferdinand Leitner. L. V. BEETHOVEN: *La consagración de la casa*, obertura, op. 124. Por la Orquesta Filarmónica de Berlín; director: Paul van Kempen.

El tercero de los seis conciertos brandenburgueses de Bach, original para conjunto orquestal de tres violi-

nes, tres violas, tres violoncelos y continuo, es, con sus apenas dos movimientos (ambos "allegros"), quizás el más revolucionario entre sus congéneres. Ninguno de los demás conciertos de Brandenburgo es tan eminentemente sinfónico como éste, y constituye un más claro puente entre las modalidades del concierto anterior y la música sinfónico-orquestal posterior. Bach desarrolla aquí un lenguaje típicamente festivo y cortesano, de índole fastuosa, como si quisiera haber equiparado musicalmente una monumental fachada barroca. Es el postrer resplandor maravilloso del arte del bajo cifrado con sus voces admirablemente movidas y su estructura en planos superpuestos, "de terraza" (como fueron alguna vez caracterizados por un sagaz musicógrafo). La versión grabada durante los festivales en el castillo de Ansbach es excelente y muy fiel en el estilo. Leitner evidencia un conocimiento y una musicalidad a toda prueba. La orquesta a sus órdenes no solamente se llama sino parece también un conjunto de solistas, pero es además un conjunto de solistas mutuamente afianzados y el resultado es por lo tanto de una nitidez admirable.

La obertura op. 124 "La consagración de la casa" es una composición ocasional de Beethoven, escrita para la inauguración del teatro de Josefstadt de Viena. Sin duda quiere hacer referencia en su lenguaje sonoro a la oportunidad festiva y resume un clima sonoro pleno

de vigor. Además es, dentro de la obra de Beethoven, uno de los raros ejemplos de adosamiento a un estilo ajeno: se trata, esencialmente, de un homenaje a Haendel compositor, por el que Beethoven sentía singular predilección. Es una lástima que esta fastuosa, majestuosa composición no se escuche con mayor frecuencia en la sala de conciertos (por lo menos en las nuestras muy rara vez recordada). También esta obra es objeto de una versión muy ajustada, muy brillante, por parte de la Orquesta de los Filarmónicos de Berlín bajo la diligente dirección de van Kempen.

Además se trata de una excelente grabación en la que todos los medios técnicos cumplen eficazmente su cometido. Entre los que editó aquí la "Deutsche Grammophon Gesellschaft", es este uno de los mejores discos que he tenido ocasión de escuchar. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft 62-55, un disco long play de 25 cms).

EDOUARD LALO: *Sinfonía Española*, op. 21, para violín y orquesta; ERICH WOLFGANG KORNGOLD: *Concierto en Re*, op. 35, para violín y orquesta. Por Jascha Heifetz (violín), con la Orquesta RCA Víctor, dirigida por W. Steinberg y la Filarmónica de Los Angeles, conducida por Alfred Wallenstein, respectivamente.

No es una casualidad que la *Sinfonía Española* de Lalo constituya

una de las piezas de conciertos más difundidas del repertorio violinístico. Es sumamente difícil, sino imposible, substraerse al encantamiento de su tan directo temperamental sentido melódico, de su brillante carácter exterior, de su ritmo vivaz, de su lenguaje sincero y arrebatador. Podrá no ser una composición verdaderamente relevante, podrá tener un cierto carácter de "salón", pero es siempre admirable y subyugante. Causa placer escucharla y todo en ella se desarrolla del modo más claro, más lógico, más evidente. Será todo lo pintoresca que se quiera; será la evocación de una España disfrazada de Carnaval, pero es siempre directa, sincera, a "plein air". No cabe duda que esta fresca, inmediata, antiproblemática creación haya hecho las delicias a partir de 1874, y que en su momento haya constituido en el ámbito de la música de Francia un precioso ejemplo de renovación. El colorido sonoro está aplicado en sus diversos momentos no como un mero efectismo, sino como un elemento estructural básico, sin el cual este lenguaje no podría subsistir. En este aspecto fué inclusive un punto de referencia para el modernismo de la música francesa y tuvo una marcada influencia sobre los impresionistas. Pero, fuera de estas consideraciones históricas y estéticas, es esencialmente música viva, un lenguaje dicho con naturalidad y sin rebuscamientos y una grata oportunidad para aplicar toda la gama de efectos ins-

trumentales que pueden poner en evidencia el grado de perfección técnica de un intérprete. Y como tal ha mantenido incólume su pujanza juvenil al lado de las creaciones más típicas y más ineludibles del género.

El compositor austríaco Korngold tuvo su momento de gloria. Su ópera *La ciudad muerta* gozó, hará unos treinta años, de una inmensa fama en los países de habla alemana e inclusive Ricardo Strauss incluyó en sus programas de conciertos sinfónicos la suite de *Mucho ruido y pocas nueces* del entonces aún adolescente Korngold. El niño prodigio, una vez crecido no parecía justificar los entusiastas elogios que había despertado su prematuro talento. Emigró a los Estados Unidos e hizo música para cine. Poco se supo de su actividad creativa. Este "concierto" fué para mí una sorpresa. Desde ya se perfila a través de sus movimientos un temperamento musical muy genuino. Ecléctico y tradicionalista, en ningún momento un renovador, Korngold demuestra, por otra parte, una inventiva interesante, una prosodia y sintaxis musicales muy lógicas y flúidas. Es, sin duda, un arte un tanto exterior, por momentos inclusive de "affiche", pero detrás de todo esto hay un inmenso "métier" y una naturaleza musical auténtica. Un hombre que en pleno siglo XX sabe escribir melodías emocionales, tan bellas y tan expresivas como las que contiene el segundo movimiento de este concierto, que

evidencia un temperamento tan generoso como el que se perfila a través del último movimiento y que domina las posibilidades tímbricas y sabe hacer cantar y fulgurar de tal modo a su orquesta, es sin duda una personalidad, aun cuando no sea un vanguardista. El concierto de Korngold se impone, pues, como una creación muy fresca y revela una técnica muy respetable.

Jascha Heifetz es un intérprete consumado. No parece existir una frontera para la brillantez, la nitidez la justeza de su sonido, ni un secreto para la interpretación de tantos elementos expresivos como los que se suceden a lo largo de este disco. Pero sabe guardar asimismo una conducta artística, una elegancia del "buen decir" que evita todo lo que pueda acercarse a una posible chabacanería. Las orquestas que lo secundan manifiestan multiplicidad tímbrica y plenitud sonora y, bien conducidas, colaboran eficazmente en la interpretación. Nada hay que objetar en cuanto a la calidad de la grabación y tampoco de la reproducción local. Todos los planos sonoros resaltan con idéntica nitidez; es un disco en el que evidentemente la faz técnica sirve plenamente a la transmisión de dos obras de singular brillo. Agrégase a esto aún una felicitación por la tan ingeniosa introducción escrita por Joseph Wechsberg, una de las más bellas y chispeantes que he leído jamás en una contratapa de discos (RCA Víctor LM 1782, un disco LP de 30 cms.).

Strauss en Boston. Selección de composiciones de Johann Strauss: *Hay sólo una ciudad imperial*, Polca, op. 291; *Polca Pizzicato*; *Hojas matutinas*, vals, op. 279; *Bouquet Quadrille*, op. 135; *Sobre el bello Danubio azul*, vals; *Bijouterie Quadrille*, op. 169; *Cuentos del bosque de Viena*, vals; *Polca ultraalegre*, op. 30; *Polca de balas libres*, op. 326; *Vals Jubileo*. Por la Orquesta Boston "Pops", director Arthur Fiedler.

En Bayreuth, Wagner levantó una vez durante un banquete su copa y brindó "por los grandes clásicos alemanes desde Mozart hasta Juan Strauss", y Brahms escribió en el abanico, de Adele Strauss, esposa del rey del vals, que "El bello Danubio azul era desgraciadamente *no* de Johannes Brahms". Estos dos pequeñas referencias bastan para situar claramente a Juan Strauss hijo en el ámbito de la música europea. No cabe duda que el dinámico y chispeante lenguaje del gran maestro austríaco configura uno de los aspectos más vitales y más inmediatos del romántico siglo XIX. Acercó la musa popular y alegre de la música cotidiana, de consumo inmediato, a las alturas eternas del arte clásico. Con indisminuida fuerza esta música vive aún hoy en las esferas más populares y, coincidentemente, en las salas de conciertos ante los públicos más exigentes. Juan Strauss constituye de esta manera una de las más definitivas personalidades de su época y

se halla inexpugnablemente situado entre los creadores más destacados.

Esta selección de vales, polcas y "quadrilles" de Juan Strauss quiere rememorar la visita del rey del vals a Boston, en 1872. Y presenta una selección de obras que el mismo compositor pudo haber brindado al público norteamericano en esa ocasión. Ninguna de estas obras ha perdido algo de su vitalidad. No son solamente los tres grandes vales famosos —*Hojas matutinas*, *Danubio azul* y *Cuentos del bosque de Viena*— los que impresionan a quien los escucha, sino también el encantador ramillete de las menos difundidas polcas y cuadrillas. Cuánto genuino ingenio, cuánta temperamental vitalidad, cuánta inventiva musical ponen en evidencia las diez composiciones que integran esta selección, brindada por una orquesta ligada estrechamente a la tradición dejada por Strauss durante su visita. La Boston Pops se encuentra, sin duda, igualmente cómoda en el área de la música popular como en el reino de la música más circunspecta. Fiedler es un virtuoso de la dirección y logra versiones ajustadas, brillantes, refinadas, de esos magníficos trozos.

La grabación es muy buena, aunque tienda por momentos a subrayar más el ámbito brillante de los agudos en desmedro de la gravitación de los bajos. Pero es, con todo, siempre nítida y fiel. (RCA Víctor, un disco LP de 30 cms.).

Chr. W. v. Gluck: *Segundo acto de "Orfeo ed Euridice"*. Arturo Toscanini dirigiendo la Orquesta Sinfónica NBC, con Nan Merriman (Orfeo), Barbara Gibson (Espíritu bienaventurado) y el conjunto coral Robert Shaw.

Legiones de escritores, críticos y comentaristas han proclamado la importancia crucial que ha tenido para la evolución de la música dramática la "azione" ideada por Rainero de Calzabigi y musicada por el caballero von Gluck. Y no cabe duda: esta simple leyenda del rapsoda mitológico que va en busca de su desaparecida bienamada, con sus tres personajes solistas y la desusadamente frecuente intervención del coro y del cuerpo de baile, esta ópera casi oratorio, este friso helenístico de contornos claros, puros y armoniosos, es una de las máximas creaciones musicales de todos los tiempos y caracteriza mejor que cualquier otra obra el gran vuelco hacia el clasicismo y la naturalidad expresiva que se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero es además de eso una obra esencialmente, profundamente viva, una obra que se sigue escuchando con la misma emoción con que la enfrentaron en 1762 los vieneses y en 1774 los parisienses. Gluck luego escribió partituras no menos maravillosas, no menos enormes —baste nombrar las dos "Ifigenias", "Alceste" y "Armida"—, pero la estupenda unidad conceptual, la infinita y simplísima

(y por eso tan efectiva) belleza de "Orfeo ed Euridice" queda como un fenómeno único en la historia de la ópera. Es la ópera de la gran reforma, es la que torció hacia nuevos objetivos toda la creación dramática y promovió un nuevo ideal de belleza musical, cuyas consecuencias quedaron perennes hasta muy entrado el siglo XIX y que aún hoy sobrevive como ejemplo y como realidad.

Es una suerte para la posteridad que Toscanini haya efectuado, apenas un año antes de retirarse, una grabación del segundo acto de "Orfeo ed Euridice". Nadie como este gran mago de la dirección orquestal, nadie como este convencido enamorado del gran lenguaje universal de la música, al que sirvió con una fidelidad absoluta y tiránica, podía coincidir en tal grado con los postulados "puristas" de Gluck. Nadie como él, que odiaba los vanos efectos, las explicaciones esotéricas y que buscaba la esencia sonora en su fuente más inalterable, podía verter este lenguaje con más autoridad. Y es así que nos hallamos ante una grabación que sin duda hará época y servirá de ejemplo interpretativo para muchas generaciones. Y es verdad: sin dejar de dar a los solistas lo que les corresponde, esta versión cautiva ante todo por la magnificencia de la realización orquestal y coral.

Manifiesta una justeza, un equilibrio, una ductilidad y al mismo tiempo una dinámica, tanto en la elección de los tiempos como en la

aplicación de los matices, que resulta insuperable. Los solistas no son totalmente de primera línea, ni Bárbara Gibson, ni Nan Merriman son lo que se llama "voces increíbles". Pero cumplen fielmente con su objetivo y no cometen ningún delito de lesa estilo o de lesa musicalidad, aun cuando la Merriman, ocasionalmente, pone en evidencia graves artificialmente obscurecidos y por lo tanto tendiente hacia un equívoco efectismo.

La grabación ofrece algunos defectos. En la faz segunda el sonido no llega hasta una meridiana claridad y está por momentos un poco velado. El ejemplar que escuché para la reseña tiene unos "golpeteos" en la faz primera, que es, por otra parte, la sonoramente más eficiente. Muy hermosa es la presentación del disco con un dibujo acorde al contenido y una excelente nota de Robert Lawrence. (RCA Víctor LM 1850, un disco long-play de 30 cms.).

H. BERLIOZ: *Haroldo en Italia*, op. 16, *sinfonía para viola y orquesta*. Por William Primrose (viola) con la Orquesta sinfónica Real de Londres. Director: Sir Thomas Beecham.

Esta bellísima obra es, además de constituir una realización especialmente relevante en el cúmulo de la creación de Berlioz, la más perfecta composición que existe para viola solista y orquesta, y es por lo tanto prueba efficientísima para todo vir-

tuoso de este tan descuidado instrumento. Escrita para Nicolo Paganini —quien además de ser el demoníaco virtuoso del violín era un consumado violinista y sentía predilección por tal instrumento—, esta sinfonía "concertante" se enfila con la Sinfonía Fantástica, la música de escena para "Romeo y Julieta" y las oberturas de concierto ("Waverley", "Los jueces francos", "Rey Lear", "Carnaval romano" y "El corsario") entre las creaciones orquestales de más peso y jerarquía del solitario romántico francés. La profunda esencia poética de este lenguaje sonoro, la riqueza en matices, la amplitud de sus frases melódicas plenas de emoción y de vivacidad, la fuerza temperamental, la variedad de elementos expresivos, la amplitud estructural — todo ello colabora en esta obra para ubicarla entre las grandes invenciones musicales del romanticismo. Es música en primerísimo término y este hecho esconde inclusive las premisas programáticas y evocadoras que Berlioz había inculcado también a esta obra, en la que quiso parafrasear el intenso personaje de lord Byron. A tales virtudes múltiples se suma aún la novedad (aún hoy perceptible) de los recursos tímbricos, la variedad de los efectos instrumentales, amalgamados a la perfección. Digo "aún hoy perceptible", ya que estamos contemplando esta obra y sus recursos desde las consecuencias últimas de las enseñanzas dadas por Berlioz en el aspecto orquestal y tímbrico. Esta

obra encierra en gérmenes mucho de lo que el posterior romanticismo (y principalmente Wagner y los eslavos) debía desarrollar hasta la plenitud y es, no obstante, una obra totalmente viva y moderna, de manera que es de lamentar que no aparezca con mayor frecuencia en la sala de conciertos.

La belleza de esta sinfonía —que es tal que uno comprende porqué Schumann, tan contrario a los postulados de este romanticismo programático y absolutista, ubicó a Berlioz entre los más auténticos "Davidsbuendler"— está unida en esta grabación a la elevadísima jerarquía de la interpretación. La presencia de dos intérpretes tan verdaderamente "congeniales" como William Primrose y Sir Thomas Beecham garantiza una versión auténtica y animada por la musicalidad y prestancia más elevadas. No hay alarde técnico alguno, no hay ningún efectismo desusado, todo fluye con naturalidad y elegancia, con profundidad y dinamismo. Cada cosa está en su lugar exacto. ¿Puede decirse algo más provechoso de una interpretación? Celebrémosla, pues constituye una muy elevada muestra de alcornica musical y de dominio técnico. Agréguese aún la efectividad y el bello sonido de la orquesta y bien se comprenderá el entusiasmo que queda resumido en estas líneas. La grabación es muy buena, nítida y sin defectos técnicos. (Columbia LP 4176 — un disco long play de 30 cms.).

C. FRANCK: *Sonata en La mayor para piano y violín*; E. GRIEG: *Sonata en La menor para violoncelo y piano*. Por Leonard Rose (violoncelo) y Leonid Hambro (piano).

Hay procedimientos entre los instrumentistas que desconciertan. Y también los hay entre quienes tienen a su cargo la tarea de difundir lo que estos instrumentistas interpretan. Francamente no llego a comprender cómo se puede ejecutar la tan violinística (y además tan admirablemente bella) sonata de Franck para violín en el violoncelo y aún difundirla. Como si no bastara con las sonatas de Beethoven, las Brahms, la de Debussy, y de Pizzetti y tantas otras, muchas de ellas muy poco conocidas (como la de Reger, la de Pfitzner, la de Bréville, las dos de Fauré, la de Koechlin, la de Lekeu, etc) para que un intérprete tenga suficiente labor durante toda una vida. Sé que existe una edición de esta sonata para violoncelo, pero se trata de un arreglo y según lo que pude ver en la bibliografía especializada no figura autenticada por el compositor. Es pues reprobable que se haya grabado esta transcripción y no escogido una de las tantas magníficas obras originales que existen.

Tanto más halagüeño y positivo

es que se haya grabado en el mismo disco la tan hermosa sonata op. 36 de Grieg, obra que evidencia las cualidades creativas y técnicas del célebre compositor noruego en su aspectos más atrayentes. Sonata esta que puede medirse perfectamente a la misma altura con la para violín de Franck, con la que además coincide aproximadamente en época. El tan multicolor y vivaz lenguaje del bardo escandinavo exhala una singular frescura y un sabor inconfundible. Bienvenido sea, pues, este aspecto del presente disco.

El violoncelista Leonard Rose es evidentemente un intérprete consumado y posee una técnica soberana. No obstante parece en los momentos apasionados en exceso vehemente, lo que conspira contra la plasticidad y transparencia de su sonido. En cambio en los momentos íntimos o introspectivos de la música que ejecuta su sonido es rico y dúctil. Excelente es también el pianista, que integra de tal modo un eficientísimo dúo con el violoncelista. Es un disco muy atrayente, por lo tanto, en la faz interpretativa. En la cara primera hay una serie de golpes y saltos por encima de surco que distorsionan el comienzo de la sonata de Franck. En lo demás es una buena grabación y eficaz reproducción. (Columbia 4175, un disco long play de 30 cms).

Libros

OTROS HOMBRES, por Manuel Lamana, Editorial Losada. Buenos Aires, 1957.

SIEMPRE me produjo desazón aquel prólogo de don Juan Valera, creo que a su *Pepita Jiménez*, en que pretende confinar la misión del novelista en un mero objetivo de buscar para el lector solaz en la fábula, evasión y esparcimiento en el bello relato de historias imaginarias. Desde mis años mozos encontré ya mezquino aquel prólogo en libro de tal donaire. Y es que yo creo que, instintivamente, cada cual siente una honda necesidad de explicar y justificar su propia postura ante la obra. De un lado, en el eterno problema entre forma y contenido, y de otro, en el de la respectiva y distinta magnitud que puedan tener los ingredientes de que se compone este último, el contenido. Cualquier postura es válida, a mi juicio, si la obra tiene validez. Mas lo lamentable es que ese cada cual, al pretender explicar —más bien *explicarse*— su postura, tiende casi siempre a generalizar. Este es, sin duda, el nudo del error.

Por otra parte, en la novela actual nos encontramos con una abundantísima producción de literatura "vívida". En muchos casos es difícil distinguir la novela de la autobiografía o el reportaje, al

menos al margen de la intención del autor. Y esto presenta un grave escollo al tener que hablar del libro en sí. En particular si es para elogiarlo. Pues hasta tal punto nuestra novela está sumergida en el drama del hombre de hoy, y se alimenta de él, que, al volver a él, el lector no sabe ya si aquella fábula podría tal vez ser la novela de su propia vida o el esquema de sus más íntimos problemas. Tal novela esclarecedora, o redentora, o meramente ilustrativa, requeriría acaso de su autor un prólogo que reflejase una actitud diametralmente opuesta a la de don Juan Valera. Mas me temo que no por eso sería más justo. Seguiría en el nudo del error. Esto es, generalizando y presentándose a sí mismo como tipo de validez universal.

Yo creo que la clave de la cuestión está, simplemente, en admitir esta doble realidad, el hecho evidente de ambas posturas. Mas entonces, al hablar de forma y contenido literarios y de la composición específica —en su caso, de ese contenido—, habremos de hablar paralelamente del escritor, del hombre, y de las circunstancias perso-

nales, *humanas*, de ese escritor, ese hombre.

Es decir, en el autor coexisten dos sujetos en principio independientes: el escritor y el hombre. Y la base del problema radica, en definitiva, en una cuestión de sinceridad del uno con respecto al otro. En cuanto a escritor, por una soberana razón vocacional, el autor *tiene* que escribir. En cuanto a hombre, por razón de su concepto del mundo y de la vida, de su temperamento, y de sus propias vivencias, acontece a veces, y muy frecuentemente en nuestros días, que es mucho lo que el autor tiene que *decirnos*. Así, según sea el hombre, tal se manifestará el escritor. Ni hay que pedir peras al olmo ni hay por qué, si espontáneamente nos los dió, rechazar sus frutos inesperados. Ahora bien, aunque la evolución, estilística y técnica de la historia literaria sitúa siempre al autor ante panoramas que son nuevos con respecto a los precedentes, su mero valor literario está por encima de esas exigencias históricas. *Pepita Jiménez*, pongo por caso, podría situarse en muy otra época y *subsistiría* no obstante, *sería posible*. Y don Juan Valera no tendría que violentar su intimidad humana. Por el contrario, cuando el autor nos da, en cuanto a hombre, todo el mensaje incontenible que acompaña a su creación literaria, ha de producirse inevitablemente una relación directa entre él y su época, entre el hombre y su tiempo. Y cuando

las épocas son de aguda crisis, de honda transición, cuando son muy *otras* con respecto a las anteriores, sólo *otros* hombres también serán los llamados a darnos la obra de su hora. Si éste es el alimento que buscamos, sólo en ellos hallaremos, sólo de este árbol podremos comer la fruta del tiempo.

Muy del tiempo, ya en sazón, más fruta de árbol nuevo, es esta primera novela de Manuel Lamana que acabo de leer, *Otros Hombres*, Árbol nuevo pero ya hecho, hondamente enraizado y nutrido de un doble jugo vivificador: una rica experiencia humana y una cierta, poderosa vocación que ha podido cuajar ahora, en el momento en que, al fin, la vida le ofrece horas serenas.

Otros Hombres es la novela de la juventud universitaria española de nuestros días. Esto en cuanto al tema formal de la obra. Ahora bien, su aliento y su alcance son más, mucho más vastos. Pues los estudiantes, al vivir en sus páginas, lo hacen y reaccionan dentro del marco de una situación general que no es suya exclusiva sino de todo el país. Y al propio tiempo, al sentir la incógnita inquietante de ese país suyo, surge, proyectada por modo natural, la incógnita de Europa en el mundo. Con ello, uno de los puntos más sensibles de la angustiosa zozobra del hombre actual.

No se trata, sin embargo, de un afán de querer abarcar todo, de pretender decir demasiado. Antes al

contrario, el lector puede observar cómo de manera casi imperceptible, paralelamente al azaroso acontecer externo, la conciencia del protagonista va cristalizando y ofreciéndonos todas sus facetas. Así sus interrogantes —hondos, concisos, dramáticos interrogantes—, se van desgranando ante nosotros y van vertiéndose, primero, en el receptáculo casi local de unos problemas y unas inquietudes concretamente juveniles y universitarios; luego, en lógica consecuencia, en el más amplio de un problema nacional considerado en su conjunto; y por último, a medida que avanza hacia el final, en el de las anchas preguntas del hombre de hoy. Preguntas apenas formuladas, balbuceadas en un ambiente de exaltada tensión y que, si bien apuntan a inquietudes universales, brotan bajo la forma inconfundible de un corazón europeo y actual.

Estos tres aspectos consecutivos, pero distintos, del esquema del protagonista, aun cuando se presentan diluídos en toda la novela, pueden ser localizados de una manera particular en cada una de sus tres partes. La propia sucesión de los hechos los sitúa. El estudiante que en la primera parte vive una agitada existencia de lucha clandestina en la Universidad, se halla en la segunda conviviendo con los más dispares tipos humanos de todo el país y acaba, en la tercera, por respirar la densa atmósfera, cosmopolita y acuciante de París.

Veamos, brevemente su desarrollo.

La primera parte, "En Madrid" (1945-46), nos presenta a los estudiantes en su propio medio. Su vida, sus inquietudes, y las vicisitudes de sus actividades clandestinas. Recuerdo que en fecha no lejana, con motivo del aniversario de la fundación de Radio Nacional de España, su primer director, Antonio Tovar, evocando las horas épicas de su primeras emisiones en los tiempos iniciales de la guerra civil, no pudo evitar el decir que es triste ver cómo actualmente la lección y la enseñanza de aquellos años de guerra son ya como fría historia leída para los jóvenes universitarios de hoy, los hijos de los que lucharon por una España mejor. De los que "lucharon". Es decir, de los que vencieron y de los que perdieron, todos ellos. Porque todos ellos viven hoy entremezclados en los pasillos y en las aulas de la Ciudad Universitaria de Madrid, en los viejos edificios de las calles de San Bernardo y Atocha, en las Escuelas Especializadas, en las bibliotecas y en los campos de deporte, y en el cine y en el concierto... El amigo con el amigo, la novia y el novio, el que empieza y el que acaba la carrera. Hay una parte considerable de esa juventud que fluye hacia la vida plena, escapando al peso de una guerra que *no hicieron*, que no acierta a encontrar en la "fría historia leída" que tiene que aprobar como texto obligado, respuesta y

razón suficientes para las preguntas que dilatan sus ojos y atenazan sus mentes. Los hijos de los que vencieron en la guerra no sienten ni entienden la razón de esa victoria. Los hijos de los que perdieron no pueden tener conciencia de derrotados y quieren tener experiencias de primera mano. Todos ellos, cualesquiera de ellos, son los que un día descubrirían que allí, en su Madrid, junto a ellos, había vivido y moría Ortega y Gasset; y buscarían, presurosos, sus lecciones cuando todavía su cuerpo yacía incorrupto bajo la tierra removida. Los que necesitaban saber por qué se había de leer "con reservas" a Unamuno, Baroja o Valle - Inclán. Por qué "ese" Casals no daba conciertos en España. Por qué Juan Ramón vivía tan lejos. Y por qué García Lorca murió tan joven y los huesos de Antonio Machado reposan ahí, junto a España, pero fuera. Y qué tenían que ver, por ejemplo, Miguel Hernández y Ocaña, ese pueblo toledano...

Yo los he visto, he hablado —y callado— con ellos en Madrid. Recuerdo aquellos ojos suyos muy abiertos, afanosos de saber, encendidos siempre con una luz de pregunta y una decisión de hacer, de hacer "algo".

Ahora, al leer *Otros Hombres*, comprendo hasta qué punto Manuel Lamana, escritor, ha tenido que dar rienda suelta al hombre para relatar todas sus vivencias de aquellos años.

Esta primera parte es, a mi jui-

cio, y considerada globalmente, la más dinámica de la novela. La acción clandestina de los estudiantes ocupa y absorbe la atención del lector y "le gana" para interesarle por el desarrollo del hilo episódico. La atención queda resueltamente conquistada y permite que, en la segunda parte, el ritmo del relato avance con más lentitud, y alcance momentos de máxima intensidad.

Si la primera parte reviste un aspecto de novedad temática —escasa o nula en la producción novelística sobre los estudiantes españoles en la clandestinidad—, la segunda, en cambio, nos ofrece una versión nueva de un tema viejo, difícil por lo conocido y tratado: la cárcel. La actividad subversiva de los estudiantes ha dado con ellos en la cárcel. Es lógico. Y lógico también que el ritmo de la narración sea más lento ahora y se acompase al pausado, quedo fluir de las horas carcelarias. Es difícil, digo, hallar regusto y sabor de novedad a algo que, desde Gorki a Koestler, por ejemplo, ha ocupado tantas páginas en la novela moderna. Sin embargo, tras haberlos leído se siente que eran necesarios estos capítulos para conocer más, mejor, la cárcel. El interés de la narración, el constante deseo de seguir adelante, se mantiene aquí, más que por el mero acontecer de los personajes, por el deseo de conocer otro aspecto más de la cárcel. Pues casi toda ella es como un mosaico, un apretado mosaico de escenas indepen-

dientes en que la vida en una cárcel política llega a adquirir valor de protagonista central. Documentalmente, me parece tan lograda que la juzgo indispensable para quien quiera conocer el panorama completo de la vida española de hoy. Literariamente, Lamana, a caballo del tema, logra páginas definitivas. Cuando llega al dramatismo, lo contiene, lo domeña hasta casi reventar, sin permitirle que llegue a un tono de acusación o de queja. Y es así como toda esta descripción reposada y honda se desliza haciendo mella en el lector. Le vence con su objetividad, se apodera de él en su empeño por hacerle saber y sentir, le va conduciendo, como de la mano, a la reanudación decidida de la narración, justamente al final de esta parte, al relatar los preparativos de fuga.

La tercera y última parte "En París (1948 - 49)", es probablemente la mejor, por más compleja, de la novela. En las dos partes anteriormente mencionadas conocemos ya a Lamana como novelista. Se desenvuelve como ágil narrador, logra descripciones vigorosas y mantiene el interés del lector en superación incesante. Mas aquí, al llegar a esta parte final, la novela culmina al abrírsenos Lamana en lo más íntimo de sus problemas y preocupaciones. Las luchas clandestinas, la Universidad, las calles de Madrid están ya lejos. La cárcel ha quedado atrás también. La acción, en rigor, ha concluido. Y es precisamen-

te por eso por lo que el protagonista - hombre cobra valor propio por encima de la acción. Aquí, además, ese doble protagonista, Javier - Rivas, que en las dos primeras partes se han revelado ya distintos —temperamentalmente, humanamente distintos—, se perfila más y más. Ambos se concretan, se separan, y Lamana, ensanchando los bordes del abismo que hay entre ellos, puede desplojar en él todo el peso de nuestro drama actual. ¿Acción, lucha? ¿Pensamiento, quietismo...? La acción puede conducir al error irreparable que nos acecha ahí, a espaldas de cada resolución, arrastrando a un trozo de humanidad. La reflexión está cargada de invitaciones al pesimismo...

Es un bello suicidio el de Javier. Y son precisamente las aguas del Sena las que reciben su alma y su cuerpo. Tal vez se lanzó a ellas lanzando una pregunta final, buscando en ellas, sólo allí, en el corazón de Europa, una segura respuesta a su incertidumbre. Desde el suicidio de Irene —ella "o el tesoro", de Buero Vallejo—, es el más emotivo, más hermoso suicidio que he podido leer.

Rivas, mientras tanto, cree y se prepara para seguir. Sigue en busca de la luz. Rivas —la otra mitad de Lamana— tiene fe en los hombres.

Tras de haber leído un libro así, también yo la tengo.

No, no necesita prólogo esta nove-

la de Lamana. Tendría que ser, como apunté al principio, muy otro de los que usaba don Juan Valera. Porque no es novela de solaz ni de fábula, sino de confesión y de amarga búsqueda. Por eso, en vez de prólogo, le va mejor esa simple dedicatoria: "A mis compañeros".

El lector, cualquier lector que sienta la inquietante llamada de nuestra hora, se sentirá fácilmente

ARTE, RELIGIÓN Y FILOSOFÍA DE LOS GRIEGOS, por Rodolfo Mondolfo, *Editorial Columba*, Buenos Aires, 1957, 72 págs.

UNA vez más, la erudición de Rodolfo Mondolfo sale a la luz para dar ejemplo de que no toda erudición es mortecina y académica. Los tiempos contemporáneos no parecen propicios para continuar la tradicional tarea de acumular materiales, estudios, glosas y ensayos sobre los temas clásicos. El vocablo "erudición" ha tomado una connotación peyorativa en boca de algunos críticos; autores prestigiosos han otorgado su voto a la idea de renovar el contenido de los estudios clásicos e insuflarle una finalidad más concordante con el hombre y su situación actual.

Dejamos a un lado, porque no interesa, la opinión intencionada de algunos cultores de la ignorancia, que repudian la erudición porque ella no está al alcance de su inteligencia o de su voluntad. Pero prestemos oídos, en cambio, a los pedagogos y pensadores que piden para la erudición un límite y una

uno de ellos. Y también él, en definitiva, podrá tener fe.

Otro escritor más, un buen novelista más, siempre viene bien. Bienvenido sea Manuel Lamana. Pero mi más honda alegría es ver cómo, en la incierta soledad de esta época difícil y oscura que vivimos, tan *otra*, ha surgido también *otro hombre*.

Ricardo Bastid

pauta moderna. En general, la pedagogía actual desvaloriza la erudición como fin en sí, distinguiendo con claridad, erudición y sabiduría, que no son, por cierto, la misma cosa. La erudición puede ser parcial, pero la sabiduría es total; la primera puede contentarse con el almacenamiento de datos secundarios o superfluos, la segunda se queda con lo sustancial; aquélla es fundamentalmente acumulativa, ésta interpretativa, y creadora. El saber es para el hombre, para su vida y para su destino. Si no presta esta utilidad superior, menguado servicio podemos adjudicarle a la sabiduría. No se pide para las humanidades ningún pragmatismo utilitarista, que sería rebajarlas, pero sí un espiritualismo vivificante, creacionista, formativo y trascendental. Entonces tiene razón de ser el sacrificio de los eruditos y los humanistas, las largas vigiliadas sobre las páginas impresas y manuscritas, la infatiga-

ble busca de documentos, la lectura que sólo termina con la muerte.

El *ex nihilo* está tan radicalmente descartado de toda pedagogía, aun de la más elemental e ingenua, como para que se postule una sabiduría sin información, sin una cierta cantidad de erudición. En cultura todo procede de algo, por continuidad u oposición, que al fin es también una forma de continuidad. Con esto, quedan asegurados los fueros de la erudición. Mas, luego de la lectura acumulativa, la lógica de las cosas humanas pide el pensamiento original, que es la culminación de la etapa anterior. Por supuesto que se puede ser erudito para uno mismo, y esto ya suele ser bastante demasiado para el protagonista de tal labor. La sociedad, los discípulos, los lectores, la cultura misma, esperan, en cambio, la otra parte, la creación, sea en el orden interpretativo, sea en el de las nuevas obras.

Con la cultura griega, una de las más fecundas de la cultura occidental, se han dado todos estos casos. Algunos académicos se han quedado con las fichas y las bibliografías, mientras otros han vivificado ese mundo con el aporte de sus pensamientos originales y la aplicación de los valores descubiertos a nuevas empresas. Recordamos aquí el talento creador de Jaeger (*Paideia*), Glotz (*La ciudad griega*), Gomperz (*Los pensadores de Grecia*), Gomperz (*Psyché*), Jardé (*La formación del*

pueblo griego), Gernet y Boulanger (*El genio griego en la religión*), Robin (*El pensamiento griego y los orígenes del espíritu científico*), junto a las obras de Murray, Wilamowitz, Müller, Reinach, Inama, los Croiset, Nestle, Bowra, Nilsson, etc. y el propio Mondolfo.

La crítica y análisis de la obra de los griegos cuenta, felizmente, con egregias figuras y en esto debemos ver la principal causa de la profundidad y acierto con que ha sido interpretado ese estadio de la cultura occidental. La admiración por el "milagro griego" no ha sido óbice para la estimación de las condiciones reales y humanas de los griegos, que ha sido impostada en su punto exacto de humanidad. Rodolfo Mondolfo, veterano admirador de las cosas helénicas, se sitúa dentro de esta línea realista, que podemos sintetizar en esta fórmula: "Los griegos fueron también humanos". Esta perspectiva crítica informa el anterior libro de Mondolfo publicado en esta misma colección, *El genio helénico*, del cual el *Arte, religión y filosofía de los griegos* es continuación. Como tesis fundamental, Mondolfo demuestra, una vez más, que la cultura helénica —en este caso el arte, la religión y la filosofía—, ha asumido en ese pueblo una gran variedad de formas, por lo cual resulta imposible restringirlos a los estrechos límites de medida olímpica, serenidad y armonía que el clasicismo se ha complacido en atribuirles.

TIERRA DE HOMBRES, por Antoine Saint-Exupéry, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1957, 188 páginas.

LA mecanofilia moderna ha entrado en el orden de la belleza a través de la literatura de Saint-Exupéry. La máquina, hija de la potencia espiritual del ser humano, pareciera lo más inasible por la inspiración estética. Tiene la desventaja, frente a los temas clásicos, de la insensibilidad, la incomunicabilidad con el mundo afectivo del hombre, en una palabra, la deshumanidad sustancial.

La vieja preceptiva literaria ha sido superada por la civilización, y puesto que aquella compila sus cánones con posterioridad a los hechos estéticos mismos, le queda por actualizar sus antiguos repertorios con estas novedosas materias. El avión ha adquirido categoría literaria con Saint - Exupéry, por medio de una particularísima transferencia anímica que el autor hace en favor de la máquina aeronáutica. El avión deja de ser un mecanismo para transformarse en un organismo, en un ente metálico, compuesto artificialmente, pero dotado, al mismo tiempo, de un espíritu solidario con el del piloto, sensible a sus angustias, temores y heroísmos, y colaborador, en definitiva, de la epopeya histórica de su amo.

En esto consiste el arte de Saint - Exupéry. Piloto comercial por oficio, es un notable artista por naturaleza. Más que un literato, un alma

enamorada de la belleza misma. Una radiosa sensibilidad estética en vuelo. Referir las experiencias de una profesión es poca cosa en literatura, sobre todo cuando esta relación se mantiene en un plano sencillamente narrativo. Para campar a gran altura, es necesario que los sucesos tengan la grandeza de una epopeya. ¡Cuánta distancia de las batallas homéricas a la rutina anónima de la conducción de un avión comercial! Pero una vez más se comprueba, con el caso del aviador artista, que el único secreto de cualquier obra es el autor. La poesía del alma es la que torna poética la materia literaria, y sin poesía, no hay belleza alguna, ni siquiera en prosa.

En esto de poetizar, Saint - Exupéry es maestro, porque es él mismo una naturaleza poética. Con leer no más que el capítulo *El avión* de su libro, se asiste a la soberanía de su espíritu: comprendemos a la máquina, la sentimos y la amamos como a un prójimo inscrito en nuestro mundo circundante, y esto es lo máximo que podemos decir. Nos reconciliamos con la civilización mecanicista, comprendemos que no nos es contraria la máquina, y que acaso sea el más útil servidor de nuestras empresas terrenales, perfectamente compatible con el imperio intangible e inviolable de la propia

intimidad espiritual. *Quienquiera que lucha con la única esperanza de los bienes materiales no recoge, en efecto, nada que valga la pena vivir. Pero la máquina no es un fin. El avión no es un fin: es un útil. Un útil como el arado... Pero hoy nos olvidamos que un motor anda. Cumple, al cabo, con su función que es andar, como late el corazón, al que tampoco prestamos atención. Esta atención ya no es absorbida por el útil. Más allá del útil y a través de él, hallamos la vieja naturaleza del jardinero, del navegante o del poeta, dice el artista.*

La humanización literaria de la máquina es un aporte de Exupéry. Los argentinos urbanos hemos llegado a penetrar en el misterio del gaucho, comprendiendo la índole de su amor al caballo, especie extraordinaria de centaurismo espiritual. Así hemos interpretado también otros casos de simbiosis semejantes. El piloto aeronáutico ha enseñado a su vez a los lectores del mundo occidental, cuál es el secreto anímico que explica el amor a las máquinas. Por inferencia, se nos hace más lógica ahora cierta mentalidad contemporánea afín a los mecanismos y al motor y vamos encontrando

do el índice orientador de un entendimiento entre el hombre y su engendro, que parecían irreductibles y nos presagiaban un porvenir de calamidades y desnaturalización. Creo que Saint - Exupéry ha dado con su experiencia, un valioso elemento de juicio para el análisis filosófico del maquinismo, que corrija y supere el escepticismo oficial de muchos sistemas contemporáneos y muestre al desorientado hombre actual el punto de equilibrio de la civilización mecánica. *Siente (el piloto) que el hidroavión, segundo tras segundo, a medida que gana velocidad, se carga de poder —dice el autor—. Siente prepararse en esas quince toneladas de materia, esa madurez que posibilita el vuelo. El piloto aprieta las manos sobre los comandos y, poco a poco, en el hueco de sus manos, recibe ese poder como un don. Los órganos de metal de los comandos a medida que ese don le es acordado, se vuelven los mensajeros de aquel poder. Cuando está maduro, con un movimiento más suave que el de cortar flores, el piloto separa el avión de las aguas y lo instala en los aires. A la recíproca, Saint - Exupéry acuerda a la máquina la delicada espiritualidad de su alma.*

AMÉRICA, HOY, por Víctor García, Editorial Américalee, Buenos Aires, 1956, 404 páginas.

ARGA es la nómina de viajeros extranjeros que han tomado por su cuenta la interpretación de este continente que nunca se acaba de descubrir. De los primitivos conquistadores, colonizadores y acompañantes, pasamos por la inspección intermedia de los ingleses, hasta llegar al siglo pasado y al actual, en que gran número de intérpretes provienen de España, como si un ancestral atavismo concediera a esta nacionalidad el derecho perpetuo de seguir redescubriendo a los países de un antiguo y perdido imperio. Para ser directos en la expresión, salvo Ortega y Gasset, ningún otro español ha sido profundo en su análisis. Por más que este filósofo haya tocado con sus manos varias llagas, la crítica objetiva no ha dejado de reconocer la validez y honestidad de sus palabras. Quizá no sea definitiva su diagnosis del argentino, pero hasta ahora es concienzuda y penetrante. Igual clasificación podría hacerse de los juicios del conde de Keyserling y de Waldo Frank, cuya hondura filosófica y pergaminos intelectuales los colocan por encima de sospechas y reproches.

Este oficio de interpretar al prójimo suele tener sus riesgos, sobre todo cuando el viajero pasa de tránsito y no está respaldado en su intento con una capacidad espiritual sutil. Un país es siempre un fenómeno natural y cultural al mismo

tiempo, en el sentido dado a estos términos por la escuela de Baden, Windelband, Dilthey y Rickert. Lo natural es lo geográfico, lo cultural el hombre y sus obras. Para lo primero es suficiente el talento descriptivo y la observación; para lo segundo, es menester una facultad de comprensión adecuada que llegue a aprehender los valores radicados en ese mundo. En el primer caso, basta un periodista viajero con recursos literarios; en el segundo, se requiere un espíritu dotado de filosofía.

América, hoy es la obra de un cronista periodístico que ha recorrido la América del Sur, escribiendo sus impresiones sobre el continente. Ocho países desfilan en este calidoscopio turístico, referidos y analizados por aquél. Ninguno de ellos escapa, por otra parte, al parcialismo ideológico del autor, hombre de partido en la última lucha civil española. Así como Francia no puede ser interpretada desde el punto de vista napoleónico o antinapoleónico, así tampoco la América del Sur puede indagarse desde una perspectiva política, porque ésta es siempre parcial y no agota la realidad total de un fenómeno cultural. Ya nos resulta difícil a los argentinos interpretar a la Argentina desde un mirador politicista interno, para que prestemos atención o aprobación a planteos incrustados de política española, que podrán o no haber tenido

una influencia en el ámbito de nuestro país, pero que de todos modos representan apenas un punto dentro de nuestra historia. La política es sólo uno de los ingredientes de la realidad cultural y total de un país, y nunca el todo o el fundamento, como parecen creer ciertos intérpretes. Economía, religión, ciencia, arte, literatura, sociedad, costumbres, tradición, historia, folklore, comercio, industria, producción, son también elementos determinantes de la realidad espiritual y material de un país, y no pueden desestimarse en ningún trabajo que presuma de científico.

No queremos excedernos en el localismo por no caer en la injusta e inhumana xenofobia. Antes bien, una susceptibilidad nacional hipérestésica lleva en la última instancia al fanatismo, la intolerancia, el retroceso, y la merma espiritual y material. Podrá no habernos placido la crítica del gran Ortega, de Keyserling, Frank o Siegfried, pero hemos asentido en reconocerles razón en cuanto pensábamos que la tenían. Hemos comprendido también a los analistas internos de la Argentina, Mallea, Canal Feijóo, Scalabrini Ortiz, y Martínez Estrada, entre los modernos, y Sarmiento, Echeverría, Alberdi, Juan A. García y Agustín Alvarez, entre los clásicos, aparte de otros menores. Queremos conocernos a nosotros mismos para corregir los defectos y alentar las virtudes, con saludable amor a la patria. Este afanoso ir y

venir en busca de nuestro ser nacional es preocupación casi unánime entre los estudiosos de la Argentina, y en todos los casos bien intencionada, a pesar de la polémica de las ideas y resultados propuestos.

El libro de Víctor García, de cuya buena fe tampoco tenemos por qué dudar, nos explica poco, y en varias ocasiones, mal. Hay referencias sorpresivas, como la enfermedad luética referida a don Pedro de Mendoza, el calificativo de "ensotado" que aplica a Barco Centenera, el desmedro que hace de la figura de San Martín, la incompreensión del gaucho, la subestima de la literatura argentina y sus escritores, la subalternización de las figuras de Roca, Güemes, y otras históricas, aparte de la evidente incompreensión de la psicología de nuestro hombre de campo y del ciudadano, del porteño, de la lengua y otros aspectos del país y sus manifestaciones.

Víctor García nos censura todo lo que no tenemos, relativiza los valores auténticos, pone en tela de juicio los méritos, en una palabra, no nos comprende. Otra habría sido su situación si hubiera aplicado su capacidad a la exposición objetiva de las cosas; pero don Víctor ha calificado, y esto es ya una estimación personal. Carecemos, en nuestro caso particular, de vivencias de los otros siete países juzgados por el autor, y con gusto deseáramos que no fueran tan desacertados como los atinentes a la Argentina.

EL DIFÍCIL TIEMPO NUEVO, por Deodoro Roca, *Editorial Lautaro*, Buenos Aires, 1956, 362 páginas.

VIVEN todavía los amigos y tertulianos de Deodoro Roca. Muchos de ellos son cordobeses, como lo fué el escritor. Y por sobre las diferencias ideológicas, todos testifican la lucidez intelectual del ensayista. Pero este consenso póstumo tuvo una condición previa: el alejamiento definitivo del temido polemista. Queremos decir, con esto, que en vida se discutió la pluma y la persona misma del escritor.

Deodoro Roca fué una personalidad vigorosa, independiente y combativa. La rotunda intransigencia de sus ideas y la desusada franqueza de sus juicios le granjearon, irreductiblemente, amigos y enemigos ideológicos. No podría ser otra la vicisitud humana de un polemista innato, para el que no se consiguió encontrar el precio napoleónico. Contribuyó a encrespar la ola de su inspiración, esta primera mitad del siglo en que vivió, con su carga de acontecimientos sustantivos: la reforma universitaria de 1918, el advenimiento de las ideas derechistas e izquierdistas en el ámbito espiritual del país, la primera guerra mundial, la revolución española, la peculiaridad del estilo político argentino, los reflejos internos de los grupos de interés extranjeros, y así otras cosas. Deodoro Roca militó en las izquierdas, no como individuo de partido, secta-

rio o electoralista, sino como pensador independiente, como representante de un ideal de vida, como ensayista acuciado por resolver los difíciles problemas del hombre contemporáneo.

El difícil tiempo nuevo reedita artículos periodísticos del escritor, folletos y ediciones menores, aparecidos casi todos en Córdoba, en especial en el periódico *La flecha*, del que fué director. En la oriundez de estos escritos, radica la circunstancialidad de los temas, muchos de los cuales han perdido vigencia, con el pasar de los sucesos. Permanente es, en cambio, la riqueza e ironía de su estilo, punzante en grado descomunal. Con prescindencia de la adhesión ideológica que el lector pueda prestar a sus escritos, será difícil olvidar la potencia y agudeza de sus párrafos, merecedores de transcripciones en una historia de la sátira argentina.

La de Deodoro Roca no es precisamente una objetividad científica o académica, en punto a doctrinas. Transparece en todo momento la tendencia de su pensamiento, reacio a la comprensión de las razones ajenas, dicho esto sin desmedro de su perceptible sinceridad de hombre. Instalado en la estructura de una visión determinada del mundo, el hombre y la cultura, se hace pasible de objeciones provenientes

de otros modos de concebir la realidad circundante. Pero, como quiera que en todo hombre el punto de vista es difícilmente separable de su ángulo panorámico, la perspectiva de Deodoro Roca no es imputable en cuanto opinión individual del mundo.

Más permanentes parecen, por el contrario, las páginas doctrinarias en que toca asuntos de persistencia conceptual, como los que se refieren al capitalismo en sí, la tolerancia, la libertad, la democracia, el americanismo, las dictaduras, el orden, la prensa, el odio, el racismo, la guerra, el hombre social. La serie intitulada por el compilador *Res-*

ponsabilidad de la inteligencia es particularmente distintiva de las dotes intelectuales puras del autor cordobés, y en ellas campea una cualidad literaria de especial condición. Ejemplar es también, en lo estilístico, el capítulo *Polémica*, donde la vivacidad combativa de Roca sobresale, colocándolo sin menoscabo a la altura de los mayores polemistas de toda la historia literaria de la Argentina.

Deodoro Roca es autor para leer —aparte el acuerdo con sus ideas—, como Saúl Taborda y Macedonio Fernández, con quienes tiene tantos puntos de semejanza.

LAS IDEAS POLITICAS EN LA ARGENTINA, por José Luis Romero, *Editorial Fondo de Cultura Económica*, México-Buenos Aires, 1956, segunda edición corregida y aumentada, 268 páginas.

JOSÉ Luis Romero ha reeditado su libro de 1946, a diez años exactamente de la primera aparición. La advertencia con que se abría esa antigua edición es lo suficientemente clara como para evitar equívocos sobre el contenido y la finalidad de la obra. *Ni en la Argentina ni en el resto de los países hispanoamericanos ha florecido un pensamiento teórico original y vigoroso en materia política, ni era verosímil que floreciera*, dice allí. Con esto, anticipa el autor que su libro no es un tratado teórico

sobre el pensamiento argentino en materia política, porque el logos puro no ha existido tampoco en el país.

La comparación de esta obra con los tratados clásicos de la materia revela, efectivamente, la diferencia que va de Romero a los tratadistas de las ideas políticas. Pero en esta misma distancia radica el acierto general de la perspectiva adoptada por el autor. El tema condiciona el tono sustancial de un libro, y las exigencias de la verdad no permiten en una obra de intencionalidad

científica ni la amplificación ni la merma. Las ideas políticas en la Argentina, salvo algunas muy recientes, son la necesaria —y por eso política— conversión del pensamiento teórico a la realidad temporal de un país. El caso inverso de inclusión forzada de la realidad en esquemas ideológicos ya confeccionados en el exterior, no es posible hasta tanto la misma realidad no evolucione y permita la adaptación. Todavía se conservan vigentes las palabras de Alejandro Korn, que proclamó, contra toda tradición, que la lucha entre unitarios y federales no podía explicarse por una hermenéutica constitucional. Tampoco podría explicarse la historia política de nuestro país con los instrumentos teóricos de la ideología europea, porque el caso argentino es autónomo y original, en la medida en que lo son todos los casos particulares de un fenómeno general. La individualidad es el carácter esencial de los fenómenos culturales y no existen leyes generalizadoras de cumplimiento previsible ni de explicación veraz.

El fenómeno político, incluido por exigencias filosóficas dentro del ámbito cultural del hombre, tampoco es susceptible de análisis generalizadores. En el libro del profesor Romero, se ha evitado esta confusión. El otro supuesto acertado, ha sido el de tratar también los remedios de ideas, impulsos y hechos del orden afectivo - volitivo como hechos de las mismas jerarquía que las

ideas especulativas, pues la peculiar característica de la cosa política en nuestro país permite esta equivalencia. En la mencionada advertencia preliminar está anticipada esta metástasis: *...el autor ha procurado siempre descender desde el plano de las ideas claras y distintas hasta el fondo oscuro de los impulsos elementales y de las ideas bastardas, seguro de llegar, de este modo, a la fuente viva de donde surge la savia nutritiva que presta a las convicciones esa firmeza tan peculiar de nuestra historia política.*

Por eso en el libro del profesor Romero se interceptan y compenetran continuamente la historia de las ideas y la historia de los hechos políticos. Al mismo tiempo, se insinúan con frecuente insistencia anotaciones de exégesis sociológica, económica, religiosa y cultural, en cuanto hacen a la materia política que se trata fundamentalmente. La interpretación de la *res argentina*, como proceso total, se desarrolla según el esquema original de Romero; era colonial, era oriolla y era aluvial. Esta figura especulativa permite interpretar más sistemáticamente nuestra historia política que las de cuño tradicional y representa un adelanto conceptual para futuras exploraciones.

Naturalmente, una obra de estas condiciones es pasible de aprobaciones o desacuerdos ideológicos. El postulado de la objetividad al cual deben estar condicionadas las obras

de esta naturaleza es humanamente difícil en asuntos tan arduos. La interpretación de los fenómenos es una de las finalidades implícitas de esta tarea, y en esto radica precisamente la ocasión de disparidad de los criterios. Con todo, este trabajo trasunta una voluntad de imparcialidad y objetivismo, y acaso

pueda considerárselo, dentro de las imputabilidades naturales en este orden de ensayos, como una de los aportes más sinceros de la literatura política del país. Desde el momento de la primera edición, ha tomado ya jerarquía ineludible en la bibliografía del pensamiento público argentino.

POETAS DE AMÉRICA Y OTROS ENSAYOS, por Roberto F. Giusti, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, 149 páginas.

UN nuevo libro de ensayos agrega a su vasta bibliografía el escritor de *Nosotros*. Olmedo, Varona, Sanín Cano, Santos Chocano, Rodó, Echeverría, Mármol, Obligado, Coronado, Groussac, Chiappori y Gerchunoff son estudiados en esta obra, muchos de ellos desde una original perspectiva crítica.

Giusti se ha mantenido siempre fiel a sí mismo en el mester crítico. El suyo es un modo de ver la literatura típicamente americano y moderno. Desde *Nuestros poetas jóvenes* hasta *Poetas de América* se puede rastrear sin deformaciones circunstanciales, la modalidad espiritual y técnica de Giusti. Naturalmente, esta americanidad y modernidad están apoyadas en una individualidad ineludible que las informa y determina el estilo personal de los escritos del autor.

En nuestro país se han practicado diversas modalidades críticas, por lo común reflejadas de las es-

cuelas europeas. Responden a consignas estéticas previas y consideran a las obras literarias a partir de esos supuestos. El más demostrativo de estos ejemplos es el de la crítica estilística, al modo de las escuelas española y alemana pertinentes. Con ello se ha interpretado a poetas contemporáneos como clásicos del siglo dieciséis o diecisiete. Giusti, en cambio, no puede inscribirse en el ámbito de ninguna escuela determinada. Está fuera de postulados y axiomas estéticos, presumiblemente por decisión consciente. Pero está dentro de su propia interpretación del fenómeno artístico americano.

Es necesario que se escriba una definición de la mentalidad cultural de Hispanoamérica y se desarrollen los contenidos conceptuales de ella. Existe esta mentalidad, y por más que la incidencia de los elementos externos no sea radicalmente decisiva en materias espirituales, no es

menos cierto que un americano de este siglo tiene una perspectiva particular de la cultura universal, que ni es ni puede ser idéntica a la europea. En nosotros gravita una visión del mundo que jerarquiza de manera peculiar los valores tradicionales e imposta los asuntos y problemas con distinción.

Diferente es para nosotros el sentido de la erudición, la crítica, la historia literaria, por citar sólo algunos casos. Giusti, en este orden de hechos, es un típico representante de una crítica americana, caracterizada por la universalidad de los intereses, la esencialidad de la erudición, la modernización de la experiencia tradicional, la libertad de

juicio, el respeto tolerante por los valores históricos, la aceptación entusiasta de las nuevas formas de belleza y la confianza en la americanización de la materia literaria, sin xenofobias excluyentes pero sin vallas coloniales.

Poetas de América es un típico libro de este modo de crítica. La erudición se disimula en el estilo, y la agudeza crítica, sin ornamentos académicos, se acompaña de una vivacidad conceptual fresca y atractiva. Los "primeros" cincuenta años de vida literaria cumplidas por Giusti hace pocos meses, lo han convertido en un testigo viviente de nuestra moderna literatura americana.

EL BRUTO, por Arturo Cerretani, Ediciones La Reja, Buenos Aires, 1957, 156 páginas.

UN día desaparece de Pueblo Llano, en forma misteriosa, don Bautista Zelaya. Originase entonces un estado especial de conciencia en su esposa Justina y en el contorno social en que vive. Zelaya es el protagonista ausente de la novela: actúa en el espíritu de su mujer por imperio de la imagen que ella conserva en su espíritu, determinando todos sus actos. Ni siquiera al final de la obra, cuando reaparece don Bautista, que se ha separado por propia voluntad del mundo, pronuncia palabra alguna. Toda su acción se reduce al retor-

no, mostrando a lo lejos su figura muda.

Con tales características, este personaje es una ingeniosa creación de Cerretani. Su presencia espiritual es sin embargo permanente en el transcurso de la novela, por la influencia que ejerce sobre las demás personas, que en su modo y oportunidad, se mueven en la trama en torno a la figura desaparecida. A través de ellas sabemos de su brutalidad y primitivismo psicológico, comprendemos la deformación de su alma, pero intuimos la grandeza de este bruto, poderosa personali-

dad que conforma a los seres próximos de acuerdo con su patrón espiritual.

El mundo de estos actores es humano, verosímil, pero contrastado en sus matices hasta crear un ambiente de interés literario constante. En último análisis, *El bruto* es una novela psicológica, una galería de seres rayanos en la frenopatía, mas no por ello extraños a este mundo en que vivimos. Particularmente notable es la psicología de Justina, por la peregrina mezcla de prejuicios, amor, repudio, venganza, sometimiento y sensualidad que anidan en su fondo. Se aviene al adulterio en ausencia de su marido, con el más anodino de los hombres que la codician, como venganza póstuma por las infidelidades de su marido. Pero ama a Zelaya, por sobre toda consideración reflexiva, siente el dominio a la distancia, y maquinalmente corre en su búsqueda an-

te la noticia de que aquél vive todavía. Completa la rara trilogía don Zenón Aldaba, enamorado de Justina, que se siente poseído del complejo de responsabilidad por la presunta muerte de Zelaya, cuya muerte ha rogado a Dios con todas las fuerzas de su alma para tener expedito el camino del matrimonio con la mujer que codicia y apetece.

Una vez más, la novelística argentina intenta caminos artísticos de contenido universal, más allá de objetivos típicos y característicos del país. Todo sucede en un marco campesino, regional y vernáculo, pero esta contingencia exterior está superada por el interés humano de los personajes, que se ubican en las zonas comunes de la psique humana. Esta valiosa condición se inserta en méritos estilísticos de estudiada ejecución, y en un desarrollo de la peripecia interna de sostenido tono.

EL CENTRO DEL INFIERNO, por H. A. Murena, Editorial SUR, Buenos Aires, 1956, 106 páginas.

OCHO cuentos componen la nueva obra del autor de *La fatalidad de los cuerpos*, y en todos ellos, un mundo fantasioso de ficción. El sutilísimo estilo de Murena reaparece en este libro, sirviendo de medio expresivo a un cosmos humano interpolado de preterhumanidad. El sustrato común de todos los relatos es el más allá de la con-

ciencia, el equipo de fenómenos paraconscientes que inquieta a todo hombre contemporáneo y que, si existe, carece de demostración científica oficial.

Estamos en presencia de una literatura metarracional en la Argentina. El cuento es el esquema formal en que se ha vertido con preferencia el ingenio de los escritores

de este género, que son varios ya en nuestro panorama artístico. El caso de Murena es uno de los ejemplos más categóricos. En todos los ejemplos que integran *El centro del infierno* hay un fundamento inexplicable porque la causalidad de los sucesos sobrepasa la lógica científica, en el estado actual de sus verdades, con todo, el lector presume con justeza la íntima motivación de los hechos desarrollados, desde que existen noticias cotidianas de fenómenos similares, reales o ficticios, pero que forman parte también del

HISTORIAS DE PAJAROS, por Javier Villafañe, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1957, 167 páginas.

DESPUÉS de aquella famosa orniología poética de Lugones —*Alas*—, se agrega a la literatura argentina otra en prosa de un autor folklorista. Con este nuevo libro de Villafañe el tema naturalista adquiere categoría estética y el folklore se convierte en bellas letras. La imposición de un tema como el de pájaros regionales, pareciera, de primera impresión, desconcertante, en cuanto participa de alguna manera,

equipo de opiniones, suposiciones, prejuicios y supersticiones de todo hombre. Ni se cree ni deja de creerse en ellos, pero se acepta su posibilidad precariamente, aunque más no sea a cuenta de la imaginación que infiltra la conciencia.

Tres de los cuentos son de concepción y realización atrayentes, en particular: *El coronel de caballería*, *Lo que no vieron*, y *El gato*. La técnica narrativa y la elegancia del estilo abren crédito en favor del autor.

de las ciencias naturales, el folklore, la leyenda y las letras. Javier Villafañe ha logrado la síntesis en este libro, creando en torno a la presumible limitación de los asuntos, un ambiente poético y agradable.

Treinta y dos pájaros de la fauna vernácula están descritos en sus caracteres distintivos, costumbres, fábula, mitos, leyendas, por medio de retratos zoológicos de fluidez expresiva y amenidad de recursos.

PEÑAS ARRIBA, por José María de Pereda, Editorial Kraft, Buenos Aires, 1957, 295 páginas.

EL caso de Pereda y su literatura está hartamente escolarizado ya, para que sea necesario el protocolo de una presentación. El famoso autor de *Escenas montañosas*, *El buey suelto...*, *Sotileza*, *El sabor de la tierra*, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, vuelve en la reedición argentina de *Peñas arriba*, probablemente la obra más lograda del escritor español. Casi todo está dicho en cuanto a su regionalismo artístico e idiomático, peculiaridad costumbrista, poca profunda concepción del mundo y de la vida y otros matices típicos de sus novelas y relatos. En una palabra, le han sucedido las contingencias que a todos los clásicos.

La novela española de fines del diecinueve —Alarcón, Valera, Pereda y Galdós— ha pasado a la tradición literaria con una suerte de estática que se ha prolongado hasta lo que va de esta centuria. Pocas escuelas y autores clásicos han quedado tan estratificados como la novela realista; se reiteran los mismos juicios de siempre, se leen con permanente interés, se admiran por tradición. Les ha sucedido, en grado eminente, el clasicismo. La riqueza de la moderna literatura, la creciente publicación de nuevas obras, la ininterrumpida aparición de buenos escritores, la actualidad de obras que se ocupan del hom-

bre y las cosas cada vez más actuales y otros hechos concomitantes, urgen al lector contemporáneo en sus tareas, imponiéndoles una celebridad sin antecedentes en la estimación estética. Una febricitante dinámica, compulsa desde atrás por la marcha continua de las rotativas y la difusión de la literatura, es el clima natural en que desarrolla su quehacer el hombre de hoy, aun el especialista. No es extraño, ni inhumano tampoco, que el común de los lectores resuelva, en el apremio de las horas, quedarse satisfecho con el juicio heredado de tradicionales estudiosos. No sé por qué razón, pero a los cuatro españoles mencionados les ha sucedido, muy particularmente, esto.

Si no me equivoco, hay una causa determinante. Habrá que creer, por lógica, que pocos clásicos lo son tanto como varios modernos. Se requiere el imperativo de una especialización académica o docente, para postergar la lectura de Saroyan, Greene, Moravia o Duhamel por la de Pereda o Alarcón, con excepción, se comprende, de las tres o cuatro obras principales de cada uno de ellos. No pasa lo mismo con otros clásicos, como Quevedo o Cervantes, por ejemplo, y aun con el Arcipreste de Hita, más actuales aunque más antiguos. Una usada consigna crítica quiere que cada es-

critor o artista sea juzgado según la época y la escuela a la que perteneció. No es inferior un romántico por no ser realista, ni un parnasiano por no escribir a lo renacentista. Sin embargo, los mejores clásicos, los más clásicos de todos, soportan esta prueba, y la mutación histórica de los cánones, estéticas y preferencias no los afectan ni desvalorizan. Están en el plano de lo inmutable, si es que humano alguno puede lograrlo.

Por supuesto que a Pereda se le conceden méritos para resistir una crítica ajustada a la estética realista española. A Menéndez y Pelayo le pasaba algo peregrino con su paisano Pereda. Lo juzgaba con

CUENTOS FANTÁSTICOS, por Eduardo L. Holmberg, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1957, 393 páginas.

Por primera vez se publica una selección de los cuentos del naturalista y escritor argentino Eduardo L. Holmberg, que en la historia literaria de nuestro país es citado como precursor del relato fantástico.

Holmberg es un caso particular en nuestras letras. Pese a la limitación de su técnica formal, ha señalado pautas a nuestro arte escrito. La composición y estilo de sus cuentos ofrecen continuas posibilidades a la crítica, que, si no se deja sobornar, puede indicar numerosos defectos en ellos. Los más noto-

privilegio: "...nunca he acertado a leer los libros de Pereda —decía— con la impasibilidad crítica con que leo otros libros... son algo tan de nuestra tierra y de nuestra vida, como la brisa de nuestras costas o el maíz de nuestras mieses". Comprendamos la psicología del polígrafo santanderino y dejemos este particular amor para tanto escritor argentino que lo necesita. A Pereda, no habrá más remedio que considerarlo como uno de los grandes novelistas españoles de fin de siglo, desperejo, incompleto, regional, feliz creador de tres o cuatro novelas inmortales, entre las cuales el consenso ha pronunciado por *Peñas arriba* su más elocuente ditirambo.

rios son el desarrollo irregular de la línea temática, la injustificada extensión de los relatos y la mediocridad del estilo.

Con todo, y sin paradoja, Holmberg ha sido un buen escritor. Por lo menos, ha inaugurado una ruta estética que, con los años, habrían de recorrer Lugones y Borges. La literatura fantástica no tuvo padrinos en el siglo pasado argentino, por más que algunos escritores la hayan intentado circunstancialmente en algunas páginas. Hoffmann y Poe fueron conocidos y estimados por los hombres de fines de la centuria,

en particular por la generación del 80 y los modernistas de la primera hora, pero para una primavera hacen falta varias golondrinas.

Como cuentista fantástico, pues, Holmberg merece títulos de antecesor, con prescindencia de su valor relativo frente a un Lugones o un Borges. Este solo hecho justifica la inclusión de los *Cuentos fantásticos*

EL CARMELITA, por Elgin Groseclose, Trad. Vicente De Artadi, Ediciones Selectas Jackson, Buenos Aires, 1957, 331 páginas.

UNA nueva novela histórica de Elgin Groseclose, escritor dos veces premiado en los Estados Unidos, aparece ahora en traducción castellana: *El carmelita*. Groseclose, gran conocedor de Persia, reconstruye en su obra la vida y obra del padre Juan Tadeo de San Eliseo, evangelizador de aquella región asiática en épocas del famoso sha Abbas el Grande.

Las obras de contenido histórico suelen ofrecer dificultosos problemas a los escritores por la exigencia de veracidad y ajuste a los sucesos acaecidos en el devenir del tiempo. Presupone esta reconstrucción una ímproba tarea de búsqueda de documentos, comparación y selección de fuentes, estudio de la época y el país, costumbres, modalidades institucionales, psicología colectiva, y lo que es más, presupone también una gran capacidad intuitiva de comprensión totalizado-

en cualquier colección literaria argentina. En especial, no abundan las reediciones de los escritores del 80, entre los cuales corresponde incluir a Holmberg por su generación, arte y espíritu. Los matices distintivos del 80 están presentes en la literatura de este prosista, ausente durante tantos años de las librerías.

ra. Todo esto está conseguido en la parte formal de *El carmelita*.

Con todo, poco fuera el mérito de la novela si su contenido no alcanzara a inspirar al lector el alma de los personajes representados y, fundamentalmente, el espíritu del hecho o acontecimiento que se revive. Esta exigencia no está tan lograda como las anteriores en la novela. Al comienzo, las primeras páginas se mantienen en un plano narrativo: se sabe de la misión que el Sumo Pontífice ha encomendado al padre Juan Tadeo, se lo ve actuar en la Persia pagana al servicio de Dios, se comprende su estado anímico, embarazado por el tránsito de la vida monacal a la diplomática, pero no se vive con él la profundidad de su embajada y el alcance de su obra. Se la comprende, digo, pero no se la siente. Hasta aquí, la novela no ha sido regeneradora de la historia —rem

genere—, como atina a definir cierta norma. Se ha quedado en la flaca finalidad narradora. Hácese necesario que promedie la lectura, para empezar a tener la vivencia de lo portentoso que es una misión catequista. Groseclose toca, al final de *El carmelita*, ese plano profundo de las cosas, y consigue contagiarlo. Para esto, han llegado los martirios, la muerte de los siervos de Dios, se ha obrado el milagro de la conversión, con total olvido de la propia encarnadura, de la propia persona, del propio yo. El mayor de los dolores ya no es tal, antes bien, es una aspiración.

Por descontado que no se trata de una obra mística, sino histórica. Algo del espíritu monacal de la orden de los carmelitas descalzos trasciende del relato. La figura del padre Tadeo, a través de la obra, influye con su ejemplo y su lenguaje parco en la transfiguración religiosa de los personajes, sobre todo en la princesa Shamala, sobrina del sha. Abbas es un interesante caso de soberano oriental, rebelde, contradictorio, caprichoso, sutil y profundo, que aunque ordena el martirio de los carmelitas y los conversos, siente en lo profundo de su alma el poder y el amor del Dios cristiano. Pero no se resuelve a adorarlo, y en esta vacilación dramá-

tica, sincera a veces y falaz otras, por momentos heroica y a menudo cobarde, reside la grandiosidad histórica —no humana ni moral— del temerario caudillo persa. Sin forzar la interpretación, es evidente que Groseclose ha querido presentar, antes que nada, el hondo abismo psicológico de la conversión religiosa, casi impenetrable para quien no haya tenido alguna vez siquiera la vivencia de Dios, y que reproduce en pequeño, en la intimidad espiritual de cada ser humano, la constante lucha de creer y no creer.

Esta novela es la novela de la gracia. Con ser algo completamente distinto a un drama clásico, recuerda en su planteo al *Polyeucte* corneliano, aquel famoso mártir armenio. Termina, como termina la vida misma, con la conversión de unos y la negación definitiva de otros. El gran sha Abbas se decide al fin por su fe tradicional y por su destino de poder, aunque ha llegado a comprender quién es Dios. Le niega su adhesión espiritual a sabiendas, y en esta infidelidad hacia sí mismo reside la gran desgarradura del monarca.

Esto ofrece Elgin Groseclose en *El carmelita*, ofrendado en su primera página a sus amigos de las misiones en Persia.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA, por León Dujovne, Ediciones Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, 204 páginas.

Dos actitudes conforman al hombre: por una de ellas se le ve volcado hacia lo externo; por la otra, hacia lo interno. Lo subjetivo y lo objetivo son las dos mensulas que sostienen a su alma y, entre éstas, manifiéstase la Gran Disputa. Por un lado, lo eterno; por el otro, lo transitorio. Aquí, lo pasivo; allá, lo dinámico. El Tiempo y el Espacio consustancian la existencia del ente y, en su campo, en su tierra de nadie, librase la batalla por el sentido de su realidad, por la comprensión última de su Destino.

Podríamos afirmar que esa lucha, esa expresividad de lo contradictorio es la Historia.

El libro de León Dujovne agrega a las excelencias que ofrece por la densidad de su cuadro expositivo, al analizar las teorías que sobre el fenómeno histórico sustentan Nietzsche, Spengler, Bergson, Jaspers y Toynbee, el de configurar una verdadera introducción a las ideas de nuestro tiempo. Explorando en unos y otros, ubica a Spengler en la estela de la voluntad de dominio del autor de *Humano, demasiado humano*, contraponiendo a éstos el *corpus mysticum* de Bergson, en el que entronca Toynbee, y a los que sirven de pasaje los supuestos de Karl Jaspers con su teoría del tiempo-eje. Tras diagramar

las valencias positivas y adversas de cada *idea* histórica, León Dujovne presenta en cada final, en apretada síntesis, lo que anteriormente desarrollara en moroso buceo.

Señalamos que *La filosofía de la Historia* tiene la virtud de actualizar una serie de problemas de índole histórica no siempre estudiados con claridad en términos de vulgarización. En ese rumbo, Dujovne cumple tarea largamente encomiable, pero, al concluir su lectura, aún nos queda por preguntar: ¿Es la Historia una realidad que nos incumbe a nosotros como seres individuales, o una realidad que nos interpenetra y nos trasciende, ultratrasciende? He aquí la respuesta concreta que omite Dujovne, la contestación coral que ansiábamos, y que merecíamos se nos adelantara. Una veta subyacente, y de la que como expositor tampoco debería haber prescindido, es la que rebosa y se ciñe a la turbulenta cabeza de Medusa de la historia americana y su lateralidad argentina. ¿Es que los grandes planteos propuestos por Jaspers, Spengler y Toynbee —en los cuales, ciertamente, se prescinde de América (más decididamente, América del Sur; con mayor precisión aún, la Argentina)— justifican, siquiera, dentro de sus paisajes de culturas cerradas, de interconexión cultural, de His-

toría como frustración, el hecho de que se mire la Historia tan sólo desde Occidente? Podría argüir Dujovne que ningún historiador americano se ha formulado los premiosos interrogantes que aquéllos han vindicado para sí; que las profecías y atisbos de zahoríes en la historia latinoamericana son de carácter más bien sociológico, mas éstos no son argumentos definitivos para no explicitar el estado actual de ciertas radiaciones históricas —que las hay— en una visión casi ecuménica como la que brinda Dujovne, y, de consuno, discutir con pensamiento americano la crítica occidentalista de los autores considerados.

Una de dos: o Dujovne admite que América del Sur no merece ser visualizada doctrinariamente por esos historiadores porque hitóricamente *no vale*, o dentro de la metodología impuesta a su libro cualquier inferencia al respecto destruiría el ritmo *universalista* del mismo. Ambos puntos de vista —y hasta un tercero— nos parecen plausibles. Asimismo no se nos escapa que Dujovne puede suponer prematuro elaborar un corpus histórico a través de los elementos de que dispone: contrariedades del espíritu, evento subsidiario con relación al ciclo evolutivo de América, dependencia

de la escala occidental en lo vinculado a su transcurso original, etc. Porque, mirada desde arriba, ¿qué es América sino un apéndice de Occidente? ¿Qué es, sino consecuencia de la *técnica* occidental? Ni siquiera Estados Unidos huye de esta ecuación. Entonces, ¿por qué enfrentarse con el *modus* histórico de Latinoamérica? También podría aducirse que más allá de la Tráscendencia que quiere Jaspers hállase la aceptación de que el orbe es un canal técnico donde no caben diferencias apreciables. ¿Qué puede significar, por ejemplo, la Argentina, dentro de ese absoluto? Pensamos que nada... o muy poco. Empero, siempre queda el vaivén de lo que se pudo merecer y apenas empezó a insinuarse. ¿Es, a su vez, América —la Argentina—, Historia? ¿Puede entrar en la sinfonía majestuosa de las civilizaciones imperiales? ¿Puede ser aquélla o ésta, cultura, civilización?

Discurrimos que más certeramente que nosotros, León Dujovne habrá caído en parecidos "mementos" al redactar *La filosofía de la Historia*. Y con más sabiduría que nosotros y, tal vez, con semejante melancolía, habrá creído prudente dar por callada la respuesta.

GABRIELE D'ANNUNZIO, por Furio Lilli, *Editorial La Mandrágora*, Buenos Aires, 1957, 160 páginas.

EN un mundo donde se dividen las responsabilidades y se comparte la ambigüedad, y en el que lo estético es aprehendido como una contingencia, en una busca de metas acaso más altas aunque siempre dudosas, bueno es detenerse a mitad de camino y, frente al páramo que alcanzan nuestros ojos y la desorientación que picotea nuestra alma, ingresar en la zona que nos exige imperiosamente la memoria.

Y ese reclamo nos golpea con apasionado clamor, ahora, en este libro de Furio Lilli sobre el autor de *Il fuoco*.

Hemos hablado de responsabilidades que se desmenuzan, justamente en este momento, porque desde un tiempo a esta parte se dilapidan voces en torno del exigente alarde caratulado: "suma de la responsabilidad", de lo que el individuo demanda y qué se le reclama: compromiso. Compromiso en política, en lo social, en lo estético, compromiso en la esperanza, incluso, de ser hombre. Hemos enunciado el vocablo ambigüedad —no en la acepción existencialista, sino con una proyección modal (Hartmann)— para señalar una conducta incumplida, pero susceptible de realizarse cual trascendencia, y, también, hemos sugerido que lo estético es categoría de posible tras-

cordación en mérito a una esfera ideal que al presente —si bien como "encubrimiento"— solicita al ser. Y todo ello lo referimos a un nombre: Gabriele D'Annunzio, y con una solicitud brotada de ese olvido. Olvido de un hombre que vivió en el compromiso estético y político y a quien, en perjuicio de ideales universales, a menos de veinte años de su muerte, se desdeña o arrincona en el polvoriento cofre de la literatura.

Del inmenso tumulto que despertó en vida D'Annunzio, sólo queda en apariencia un diminuto rescoldo. De su larguísimo periplo existencial, que tan bien nos resume Furio Lilli, el recuerdo de una actitud tildada de retórica, de "fin de siècle"; de sus novelas, de su teatro, una remota exhumación, o el rótulo superficial de "decadente" y "aristocratizante"; de su vida total, un ampuloso gesto romántico —en la actualidad intolerable, porque los hombres no desean saber nada en esta época de lo que asume una forma, una sensibilidad, una aplicación constante, una devoción sagrada por cuanto es inicio de un estadio inenarrable. D'Annunzio es hoy una vulgaridad. Cuando se lo menciona en ecuación ligera, vincúlase a una imagen donjuanesca, a sus amores con Eleonora Duse, a un vuelo "blanco" sobre Viena, a una resis-

tencia guñolesca en Trieste, a un castillo —Il Vittoriale—, a las aguas azules del lago de Garda, a un hálito nacionalista de la peor especie, al deseo irrecuperable de que su cuerpo se “desvaneciera” al contacto de un ácido, a una estampa de soldado de figura ridícula y oralidad envolvente, seductora. ¡Defectos, siempre defectos!

Pero, ¿y D’Annunzio? ¿Dónde está el hombre? ¿Dónde el artista? ¿Dónde el sufrido? ¿Dónde el impaciente? ¿Dónde la criatura a quien Carducci recibió con el grito de *Thálatta! Thálatta!*, cuando apenas había escrito el *Canto Novo*? ¿Pudo equivocarse el Vate? ¿Errar una generación? Mas, ¿no podemos distraernos, confundirnos nosotros?

Nuestro tiempo —y los postreros años que le tocó vivir a D’Annunzio— es un nudo de resentimiento: resentimiento en el arte, en la moral, en lo político, en lo social. En cambio, en el paréntesis en que D’Annunzio concebía lo mejor de su obra, vivíase el veranillo de San Martín de la cultura europea, un florecimiento a cuyas expensas y de cuya simiente aún nos nutrimos, nosotros, los ultracontemporáneos. Pues si a D’Annunzio ahora se lo considera y vulgariza en bibliografías impacientes y estéticas caprichosas, es porque nosotros ya no sabemos comprender el portento de su vida, el significado magnífico de su vida. Nosotros, los ultracontemporáneos, nos inclinamos ante *La figlia di Iorio*

y dudamos en suscribir la exclamación de Mila, hundida ya en el sacrificio, cuando prorrumpe su: “¡El fuego es hermoso! ¡El fuego es hermoso!” ¿Qué sentido encierra esa moral calcinada en el ara de un asentimiento tan curioso y envoltura ultraterrenal, a fuerza de ensañarse en la belleza estática, como la de Mila, con que se clausura la tragedia? Para quienes, como nosotros yacemos en el fuego de horas graciosamente concedidas por el Tiempo mendaz y sin crisálida, esa exclamación es una ofensa, una burla sangrienta. A nosotros, que desfallecemos en el compromiso de nuestro entorno y en el potro de una fractura universal, esa armonía, esa entrega, nos suena a befa. Aceptamos, en cambio, a Beckett. A Roblès. A Ionesco. O a cualquiera que nos hable de nuestra muerte, de nuestra sucia muerte sin esperanza, aunque responsable. Mila es responsable ante sí misma, no ante los demás. Nosotros, los ultracontemporáneos, preferimos una esperanza mixtificada, a la esperanza consentida y cerrada de *La figlia di Iorio*.

¿Podremos, acaso, aceptar *Il piacere*? ¿Comulgaremos por un instante con el éxtasis de Andrés Spinnelli y Elena, ese halo que muchos confunden con sensualidad y que, como bien lo puntualiza Furio Lilli, es nada más que puro *sensismo*? ¿Un *sensismo* penetrado de la más cierta trascendencia, de la moral más alta? Culpable sin remedio de

la desinteligencia con que se rodea el nombre de D’Annunzio es él mismo. En su copiosa vida, en apariencia diáfana, tan apuntando a un solo objetivo, no hizo más que tender velos y nubes de arena en su redor. Y el instrumento de que se sirvió para llevar a cabo ese equívoco fué, paradójicamente, el que más amó, aquel que más le obedeció y el que menos le torturó: la palabra. Por ésta, su obra íntegra se ha vuelto

INTRODUCCION A HENRY JAMES, por Nilita Vientós Gastón. Ediciones de La Torre, (Universidad de Puerto Rico), 1957, 100 páginas.

NO conocemos caso más exhaustivo, más terminante de un escritor que entrega su vida toda a dar cumplimento a una obra que supere los niveles de su contemporaneidad que el de Henry James. No sabemos de otro novelista que haya ofrendado a dicho género cúmulo tan amplio de experiencias personales, ni —sin desconocer las excepciones de que tenemos recuerdo— que haya sacrificado a ese género más egoísmos, goces y padecimientos. Y, al mismo tiempo, que se haya sentido más ardientemente recompensado, en medio de los fracasos, por la secreta certidumbre de que el camino hollado era el único posible e inevitable. Tendríamos que recurrir a la idea del sacerdocio, a la consagración de por vida a un voto terrible y dulce, a una especie de misticismo, de confraternidad con lo más inex-

rescoldo, y por ella, su vida misma es sólo mito. Pero he aquí lo extraño de su sino, que no quiso ser meta sino realidad presente: esa palabra que lo ganó para su época y lo extravió para la actual, lo reconquistará para la futura, por la simple razón de haber puesto en ella un jirón de aquello que lo estranguló en cada una de sus horas: la Belleza. Y ésta es madre que no olvida fácilmente al hijo dilecto.

plicable de una vocación impar para contener —tal vez en escorzo— el sentido vital y estético de la lección de Henry James.

Adelantar que la novela que más ignoró —*Daisy Miller*— fué la que más notoriedad le deparó, y que *The Ambassadors* (1903), siendo la más perfecta, la que menos éxito obtuvo y obtiene, exceptuando, acaso, *The sacred fount*, sería indicar como paradigmas extremos los límites de un arte exquisito al que James no concedió tregua alguna.

Entre esos dos hitos, que confignan, según criterio superficial, lo más accesible y lo más armonioso en el arte de la novela, la sutileza jamesiana tejió una malla tan intrincada de hipótesis novelísticas, de consulares presencias novelísticas —nacimiento, modelación y remate del personaje, vinculaciones de ám-

bito, desarrollos culturales, inferencias psicológicas, situaciones éticas, soslayamientos y profundizaciones en las múltiples vertientes de la sensibilidad, caducidad y delectación en el diseño de una sociedad expuesta frente a él en toda su rica puerilidad y gravedad más excesivas, etc.— que aún ahora, ingresar al *status* por él mensurado, requiere la posesión de un bagaje copioso de inteligencia, comprensión y sentido de la equidistancia.

No sólo es necesario comprender y estudiar en profundidad los antecedentes familiares, la vida tan peregrina que el padre le confirió, sino, además, aquilatar el trauma de su cara tragedia íntima, que lo convirtiera en célibe para siempre, aspectos a los cuales habría que añadir su perspicaz cultura, el desprendimiento aparente de sus manes natales, su trayectoria mundana, lecturas, su voluntario exilio en Inglaterra, hasta desembocar en la aceptación de la ciudadanía británica en los postreros años de su vida.

Por otra parte, habría que seguir paso a paso los cuatro o cinco personajes *tipos* que bajo diferentes máscaras aparecen en sus novelas, el tema de la segregación y consiguiente retorno a su tierra natal, la urgencia por respirar los aires de una sociedad compleja y ya adulta como la inglesa, que podía brindarle incesante material para su obra, y el deseo, la seguridad, mejor dicho, de que un escritor sólo trascendería —aun contando con un

instrumento tan sutil como el suyo— en un terreno cuajado de resonancias, universal, y no vencido por la sofocación sin eco de un ambiente provinciano, como él consideraba que era en ese entonces Norteamérica.

Esas angularidades hacen difícil el asimilamiento de una personalidad como la de Henry James. Bastaría tomar en cuenta las interpretaciones que ha provocado en los últimos treinta años para advertir la responsabilidad que implica acogerse a su problemática. Si agregamos que la mayoría de las exégesis y enfoques proceden de críticos estadounidenses e ingleses, que tienen —dentro de las dificultades generales que tal asedio ofrece— la *facilidad* del allegamiento a las propias fuentes y a una bibliografía copiosa, cuánto más grande no será el esfuerzo para el crítico de otro idioma y con otra sensibilidad, como es el caso de Nilita Vientós Gastón.

Sin embargo, y a pesar de los obstáculos, en esta *Introducción a Henry James*, nos marca derroteros sustanciales para el seguimiento de la pista del autor de *The middle year*. Le bastan pocas páginas para condensar con eficiente ritmo interpretativo las peripecias vitales de James, la concreción de su arte, merced a la caza de una de sus novelas más características —*The Ambassadors*—, y la meta espiritual del artista a través de un capítulo en el que se lo bloquea medulosamente.

A lo cual debemos agregar un capítulo en el que se exponen las ideas de Ortega y Gasset a propósito del arte de novelar y donde Nilita Vientós Gastón revela la coincidencia teórico-práctica entre *Ideas de la novela* de aquél y *The Art of Fiction* de James.

Es evidente que si algún reparo tendríamos que hacer a esta *Introducción* es su brevedad. Henry James es *tan* mundo, las cuestiones que plantea su maestría son tan inusitadas, su actitud ante coetáneos por origen es tan decididamente ad-

versa, la sátira y el desencanto que en él promueven son tan punzantes y sinceras, la atracción que el orbe europeo despierta en él es tan apasionada, su *civilismo* es tan poco americano, que bien hubiese Nilita Vientós Gastón haber demorado algo más sus eficaces análisis para darnos en lugar del camafeo que nos ha brindado, el cuadro volcado en sombras y luces que, sin duda, nos hubiera concedido de habérselo propuesto. Queda, empero, para nosotros, el gozo penetrante y gustoso de la relectura.

LA PARADOJA ANDANTE Y OTROS ENSAYOS, por G. K. Chesterton. Trad. Luis Echávarri. *Editorial Troquel*, Buenos Aires, 174 páginas.

VIVIMOS en un mundo donde no abundan los Quijotes. Por eso, todavía nos pasmamos cuando al alzar la vista vemos a un buen señor de rubicunda faz y provisto de un diminuto paraguas desplazándose, ágil, entre la muchedumbre, administrando aquí y allá estrepitosos mandobles verbales, más fulmineos y rotundos que su veloz y voluminosa figura.

Y hasta en eso G. K. Chesterton abusó de la paradoja. Porque siendo Don Quijote, triste, flaco y melancólico, él lo fué gordo, jocundo y rimbombante. Y mientras el uno celebró la demencia en un mundo de cuerdos y desalmados, a quienes intentaba convencer con la sinrazón de sus razones, G. K. Chester-

ton le reiteró al mundo que vivía en estado de locura, y que él, siendo menos loco que el mundo, le iba a enseñar a recobrar, por el frenesí de la contradicción y el absurdo, el maravilloso sentido común. Y una vez colocado en éste, por el sostén firme de la paradoja, demostraría a las gentes que la belleza, la bondad, la alegría y la espiritualidad eran bienes que a pesar de hallarse en miles de bocas y corazones, era preciso bucear en ellos por medio de pinzas harto sutiles con el objeto de traerlos a la superficie para, ya aquí, entenderse con aquéllas en un coloquio poblado de exclamaciones robustas, libaciones abundantes y carcajadas sonoras.

Es posible que nuestra admiración por Chesterton se remonte a la edad en que descifrábamos la simbología de *El hombre que fué Jueves*; quizás haya "cristalizado" con *Hombrevida*, *El Napoleón de Notting Hill*, *Ortodoxia*, y, seguramente, acendrado al leer sus biografías sobre Browning, Cobbett y Dickens. Porque, ¿sobre qué tema no escribió Chesterton? ¿Qué asunto se dejó en el tintero? Ninguna inquietud humana le fué diversa. Las asimiló todas. Y en cada una de ellas, envueltos en el chisporroteo de su generosa lucidez, vertió su amor y la ingenuidad armada hasta los dientes de su confianza en el prójimo. Y sus obras nos lo prueban renovadamente. Así, hasta en el más exiguo de sus libros —como *La paradoja andante*— vuelca un arte del saber querer, del saber vivir.

De estos ensayos, algunos de los cuales apenas cubren dos páginas, mana una teoría de la vida que lejos de rehuir la práctica de lo cotidiano, se complace en extraer su doctrina de las mismas raíces de la existencia.

Uno de los más sintéticos y valiosos, precisamente, desovillase sobre un poema de Hilaire Belloc, y resume en cuatro palabras el programa que promulgó y llevó hasta

sus fructuosas consecuencias el autor de *El candor del padre Brown*: "elogiar, exaltar, establecer, defender".

Con estos cuatro verbos, Chesterton levantó el edificio de su rutilante paradoja. Su generosidad le permitió *elogiar* aquello que consideró más digno de encomio; su honradez lo impulsó a *exaltar* cuanto había de pleno y sincero sobre la tierra; su fe lo condujo a *establecer* lo que era forzoso erigir con armadura inexpugnable, y su conciencia a *defender* la fortaleza del Bien con tesón y apasionamiento inquebrantables.

Reléase su estudio sobre Chaucer, o aquel en que tan bien esculpe a Santo Tomás de Aquino, y se advertirá que en su alma había un *ángel* que le permitía avanzar entre los Sancho Panza, sentarse a la mesa con ellos y convertirlos a su creencia.

¿Cuál era ésta? Muy transparente y neta: que el hombre es eterno; que pese a las traiciones y disentiimientos que oscurecen su senda, el hombre habrá de cruzar la vía que le sirve de prueba y, al término de ella, tocará una mano, abierta con leve mansedumbre, mientras una voz, ganada por un rostro tenaz y presentido, le dice dulcemente: "Hermano, he aquí tu Reino".

EL COLOR QUE CAYÓ DEL CIELO, por H. P. Lovecraft. Trad. Ricardo Gosseyne, Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1957, 320 páginas.

SE definitivo deseo del hombre de no proclamarse defraudado, esa impía esperanza de vivir de continuo en el anhelo, de sumarse a sí mismo, de desdoblarse, de perseguirse en los laberintos del sueño, y de este sueño extraer una migratoria fantasía errabunda en las tierras menos visitadas por su yo consciente, ha instituido una narrativa que jerarquiza a cierto sector de la literatura.

No creemos que las letras podrían pasarse sin los espectros que visitan los libros sagrados hindúes; sin algunos versículos del Antiguo y Nuevo Testamento; sin el hechizo multiforme, sorprendente, que frecuenta *Las mil y una noches*; sin, tampoco, y arrancando desde esa médula que late en lo más íntimo del ser humano, la seducción del opio en ciertas "memorias" de De Quincey, y menos aún, sin los arabescos que persigue la imaginación de Stevenson, la sutileza espantosa oculta en los episodios de Hoffmann, o el desengaño ante la desdentada y ciega mortalidad que fulge, con relámpago de sobresalto luminoso, en las historias de Poe.

Hemos mencionado —más que libros y criaturas— determinadas categorías espirituales en las que, indudablemente, se reconoce la humanidad. Una humanidad, claro está, alerta, que avanza en estado de vi-

gilia, atenta a los mecanismos del corazón del hombre y a los fenómenos no resueltos de la naturaleza, diferente de aquella otra a la cual lo diario no ofrece más que la mansa locura de lo trivial, y en la que habitan esas indivisas fuerzas que otros seres suelen sublimar.

Expresar que la literatura sajona —y más especialmente, la inglesa— se halla visitada por esos estremecimientos, sería redundante. Todos conocemos la predilección que ese pueblo muestra por el delirio lógico, por la monstruosidad geométrica. Y Estados Unidos, por pertenecer a esa área sensible e idiomática, no escapa a dicha influencia. Por el contrario, son muchos los autores que inclinan su aspiración por lo inconsulto, por lo irreal. Bastaría citar, y en distintos planos, la fantasía de Washington Irving, Hawthorne, Melville, James, y, más cerca, un inmenso haz, entre los cuales, con fuego singularmente nuevo por la aureola que irradia, por las estructuras prolijas que alienta su mente, se alza el arte minucioso, sugestivo y agorero de H. P. Lovecraft.

Desconocido para el lector argentino, he aquí que nos llega a las manos en prieto volumen, con el título de *El color que cayó del cielo*, compuesto de cuatro relatos, uno de los cuales otorga el rótulo a la obra. No entraremos a precisar etapa por

etapa cada una de las historias o "mitos" que realzan a cada narración. Lo que sí señalaremos es el enorme poder de sugestión que emerge de cada una de ellas, en las que la unidad temática —idea básica de Lovecraft era la existencia de una cuarta dimensión espacial radicada en el paralelismo de la evolución biológica marina y terrestre, lo cual daría, por tanto, una bivalencia de carácter histórico, una cuarta dimensión temporal— se encuentra sostenida por una vigorosa inspiración, más bien diríamos por una *idea fija*, en la que el autor se asienta, sin salirse nunca de ella. Imponer como quien dispara un tiro al aire que Lovecraft estaba loco, no sería incongruente. A lo sumo rozaría los límites de lo creíble. Agregar, de inmediato, que era un poseído, también sería verosímil. Unir ambas referencias e indicar que era genial, creemos que sería lo menos exagerado y, a la vez, más lógico.

Escritor de pocas obras y reducido por un temperamento que rayaba en la misantropía y el ascetismo a conjeturar que el ser humano no era, obviamente, el fruto de un acto de amor, Lovecraft acopió buena parte de su vida —sino toda— entre la desgracia de saberse diferente de los demás, olvidado por el abrazo de la mujer, y lanzado en una parábola de apartamiento social sentida y amada. En lo único en que creyó fué en la amistad, en la pureza de algunos hombres, a quienes quiso y respetó, y por quienes fué acogido

y alabado. Para ellos y para unos pocos *videntes* compuso en medio de la desesperanza y de una alegría exaltática los relatos que le han dado y darán larga memoria.

Esa idea fija de que hemos hablado antes fué la que lo ayudó a resistir. La idea de que el ser humano era sólo un accidente biológico desafortunado y que en lo ignoto moraba una raza que en cualquier momento emergería, despertando de un redimible sueño; el pensamiento de que esa raza subterránea era cruel y espantosa, y que los hombres debían de estar preparados para hacerle frente y destruirla, lo mantuvo, acaso, enhiesto entre los suyos, como una voz que no enmudecería fácilmente. *El llamado de Cthullu, El que susurraba en las tinieblas* manifestaban de modo natural y ecuánime esa obsesión. No podría, en efecto, decirse que esos relatos son simples *historias*. Ofrecen, además de la temperatura de un escritor consumado, ese otro trazo ese troquel que sólo imprime una sensibilidad exacerbada hasta el paroxismo y que, en especial instante de su vida, siente en lo más candente de su cráneo el cosquilleo escalofriante de una amenaza invisible pero *sólida*. El terror a lo inasible, el ansia de afirmarse en un presente aparentemente seguro, impulsó a Lovecraft a elaborar un orbe en donde el horror asume la forma más despiadada, más isócrona, más *compacta* que pudiera concebirse. El terror a lo indeterminado

nado orientó a Lovecraft, por un proceso psíquico complejo a afinar la insuficiencia de su vida en la suficiencia de la vida, en la creación de un mundo absolutamente real para él y los otros. Como su mundo había sido expuesto cual una transitoriedad, para justificarlo creó el terror biológico permanente y, de consuno, el temporal.

Considerando al hombre inepto, proyectó en torno otro cosmos en el que la infinitud acumula sobre aquél los dardos del espanto. La fría es-

pina de Pascal tiene algo que ver con los cuentos de Lovecraft. Sólo quien haya comprendido la sentencia pascaliana es capaz de entender en su magnitud las pertinaces fantasías que este hombre lúcidamente desesperado y amante de una borrosa ciudad de Estados Unidos pudo, con un enajenamiento mucho más mórbido que el de Poe concebir sobre una sola nota: la criminal e inenarrable desnudez del hombre ahogado por la marea de lo Desconocido.

ZAMA, por Antonio Di Benedetto. Ediciones Doble P, Buenos Aires, 1956, 250 páginas.

Es posible —y la evolución *natural* de nuestras letras así lo hace prever— que algún día nos sea dado apreciar en su dilatado panorama la dádiva de nuestra realidad como país, como pueblo, a través de una corriente puramente imaginativa. Así como Inglaterra es Shakespeare, y España Cervantes, y Alemania Goethe, así, de igual manera, algún día, la Argentina será dos o tres nombres que ahora apenas balbuceamos o que quizá aún no han advenido.

Mas en la enumeración de esa fluencia imaginativa, creadora y potente, habrá un nódulo de difícil olvido: *Zama*.

Estamos tan acostumbrados a ver a la literatura argentina mostrar su endeblez estructural en el diseño de las líneas que debieran vincular

armoniosamente tema y personaje; tan desposeídos de ilusiones frente al movimiento psíquico de los seres que surgen de la fantasía de nuestros novelistas; tan vencidos por esa insistencia en lo dado-bruto, en una sustancia meramente física, exenta de trascendencia, de la posibilidad de un acercamiento a lo que de divino alberga el hombre; tan azorados ante la constante negativa del escritor argentino —americano— en relacionarse con las energías arduamente *libres* del individuo de este continente; tan desorientados por el choque de ese abrumador alud de letra impresa, definitivamente muerta desde el blanco y negro de las páginas que se ordenan en apretadas filas para no expresar más que costumbrismo, realismo, esteticismo, funcionalismo, en una monotonía

desesperante, que cuando llega a nuestras manos un libro como *Zama*, no creemos, al principio, que ese objeto que tocamos sea algo más que unos cuadernillos laboriosamente urdidos de vocablos, con frases restalladoras, orientadas por una plenitud.

Zama es un *fundamento*. No se trata aquí de indicar las vicisitudes por que atraviesa don Diego de Zama, americano, en las postrimerías del siglo XVIII en nuestro suelo, sino señalar hasta qué punto Di Benedetto ha sabido extraer de la esperanza sentimental e histórica de América, dos latidos corporales que lindan con un grito de esplendidez ya no estética, sino metafísica.

Primero: ese arquitecno de la preocupación por el sexo que ondea en el ser americano, y que Di Benedetto ha volcado en el ámbito originálsimo de un rechazo, más que buscado, decidido por el agonista en su soledad física, carnal. *Zama* se descubre a sí mismo cual fuerza *sumaria* al ir en pos de un contracanto de su materia, que lo solicita voraz. Le duele el punzante recuerdo de Marta, y con el pretexto de un beneficio para su carrera burocrática, sacrifica su existencia en el ejercicio de su derecho a no irrumpir los bordes de la continencia. Lejos de cuanto es vida, se resuelve en el potro del hombre que resiste la tentación de la caída. Sufre mil muertes, y aun en el instante en que se produce lo inevitable, su desasimiento será tan total, que su violencia gira en un ángulo de noventa grados convirtiéndose

en no violencia. Las demoras que embrida *Zama* son estadios para hallarse a sí mismo cual ser desencarnado. *Zama* quiere ser *americano*, anhela realizarse en algo diferente de la palabra *hombre*. Las criaturas con quienes tropieza en su laberíntico deambular son justificaciones de tales ansias. *Zama* es, en el espejeante drama de Di Benedetto, un ente que va levantando de sí, por medio de la gravedad de una situación-límite como lo es la del sexo, las luces más densas de su alma. En su deseo de no ceder al entorno, al que vislumbra fantasmal, rencoroso y servil, *Zama* se transforma en una isla. Por este lado, Di Benedetto desemboca en la segunda etapa que configura el otro fundamentar de su personaje: el desarraigo. Por el conocimiento querido pero permanentemente violado del sexo, *Zama* revierte en una autopesadilla, en una bruma espectral, en una máquina inhumana de soledad *viciosa*, en la que, dando tumbos, tropieza con habitantes que son el reflejo de la verdad que habita en él y de la verdad que le trae el suelo que mora.

Los tránsitos subitáneos de *Zama* de un lugar a otro, la persistente inestabilidad de su *cuerpo* por hallar el sitio donde instalarse, aseméjense a la caza insomne del hombre americano en busca de su ser, que no ha perdido, pero que aún no ha encontrado, en los quemantes meandros de su universo. Incluso ese niño con quien *Zama* se encuentra repetidas veces, y que al final de la obra,

destrozado físicamente, mas no anulado sino adelantando la mirada, la sensibilidad avizora, le observa y dialoga con él en breves palabras preñadas de significado, es como la tierra voz de una historia-niña que extiende los brazos hacia el cielo en tentativa veteada de una desesperación donde se desflecan los hilos de un júbilo inenarrable — porque también puede darse en el ápice de la des-esperación, como proceso dinámico, la espuma de una alegría incontrollable, demoníaco-divinal, en el que la fiebre se encauza en salud.

¿Y qué decir de la andanza lóbrega, junto a la obsesión de Vicuña Porto? ¿Y del escenario en que transcurren los pasos últimos de *Zama*?

Enfrentamiento del sexo, para, en una ascensis buscada y no marchita, arribar al des-velo, en una conjunción angustiosa por ubicar al personaje en su exacta dimensión artística, es lo que ha obtenido Di Benedetto con *Zama*, a la que un lenguaje ceñido, pulcro, confiere una intensidad de acero bruñido.

Aún tendríamos que añadir aque-

llas razones de carácter estético que concederían aun más validez a los anteriores conceptos, nutridos, por lo demás, de la resultante categorial entre lo que *es* y lo que *debe ser* la novela argentina, americana. Quizás en este aspecto, la justeza del mecanismo idiomático no sea la que convendría a una novela de época. Hay vocablos *inexistentes* en el siglo XVIII que Di Benedetto ha incorporado a *Zama* con la actualidad de un idioma bien entrado el siglo XX. Asimismo, el perfil de los personajes en determinados escenarios no es del todo aceptable ni verosímil como podría esperarse. Pero, ¿acaso con elementos más propios de los cronicones se crea una obra maestra? Por ventura, ¿una minuciosa reconstrucción histórica del lenguaje y costumbres hubiese dado el aura inefable, mágica, que posee, tal como es, *Zama*? Estamos persuadidos que estos interrogantes también se le presentaron a Di Benedetto cuando planeó y, muy luego, al elaborar su novela. Pero pensamos que aun esos pequeños desajustes novelescos otorgan a *Zama* ese hechizo avasallador que hace de ella una desusada y notable valencia literaria.

LA DIGNIDAD DEL HOMBRE, por Russell W. Davenport. Trad. Alberto L. Bixio. Editorial Raigal, Buenos Aires, 1957, 294 páginas.

RUSSELL W. Davenport, fallecido el 19 de abril de 1954, tras haber escrito un libro de vasto eco como *U.S.A. The Permanent Revolu-*

tion, e influir en la opinión pública norteamericana en extensión y profundidad desde su puesto de jefe de redacción de *Fortune* y, con sus ar-

tículos en *Life*, gravitar en la candidatura de Wendell Willkie, por el partido republicano, fué uno de los que más se esforzó —además de “la General Electric y la General Motors”—, antes de que se hiciera cargo de la campaña preeleccionaria Cabot Lodge, por el triunfo de Eisenhower como presidente de Estados Unidos. Decir de Davenport que fué una Eminencia Gris en el campo político norteamericano y, por consiguiente, mundial, sería excesivo. Lejos de su psiquismo la diplomacia sutil, la astucia divisional o la aplicación de una doctrina “maquiavelista”. Su actitud fué siempre franca, su conducta definida, su ideal la negación de una filosofía distorsiva. Davenport fué un individuo que creyó en la libertad por encima de todas las cosas y, paralelamente, en la magna excelstitud del hombre cual objeto aislado e inmerso en lo comunitario.

Su libro postrero —e inconcluso, pues murió cuando buena parte del mismo se hallaba en estado de borrador—, *La dignidad del hombre*, nos lo prueba. Por supuesto, uno de los objetivos de este volumen es político: la pugna de Estados Unidos y Rusia por una prevalencia en la hegemonía terrestre. Pero a medida que el lector penetra en el asunto sobre el que trabaja Davenport, observará que su meta se apoya en lo que podríamos denominar un poco caprichosamente “filosofía social”, puesto que apunta a la comprensión del individuo conexionado con la co-

munidad y, a la vez, deriva en un estiaje donde el diagrama *libertad* juega un papel metafísico.

En primer término, la superestructura de *La dignidad del hombre* se orienta hacia las diferencias esenciales que existen entre Estados Unidos como campeón de la democracia y Rusia como entidad política de rumbo netamente imperial, reducto de la esclavitud y la opresión mundial. En capítulos en los que alienta más una gran esperanza y cierta dosis de ingenuidad que una política realista, Davenport establece los lineamientos generales de la democracia como se entiende en un plano universal y en el caso particular de Estados Unidos. Es evidente que la acusación que hace a su país de no poseer una carga filosófica capaz de fundar y justificar su ascenso hegemónico se apoya en datos ciertos, pero sabidos. Ni Estados Unidos es materialista —y lo ha demostrado— ni su democracia es perfecta. Podríamos afirmar que Norteamérica es un país que se encontró antes del tiempo exigido para llegar a la madurez. Arribó a la historia con una suerte de precocidad, en la que se conjugan factores donde la experiencia es uno de los menos importantes o, por lo menos, menos empleados. Para ellos la democracia es un “ersatz” de un estamento religioso, puritano, en el que el concepto de la divinidad se opone al individualista, aunque partiendo de aquél. Lo divino está *allí* y el hombre *aquí* y el puente que une ambas márgenes es el de la li-

bertad. Cabría insinuar que para el puritano la libertad es el directo sustituto de la fe, en contraposición a la idea católica. No es, pues, extraño, que el norteamericano, derivando de ese rellano conceptual, concluya por hacer de la democracia un sustituto, a su vez, de la libertad. Ahora bien, ¿qué distancia hay entre la libertad —en la praxis— y la comodidad? He aquí en lo que para la tecnocracia democrática del Norte: en la vulgarización de una fórmula individualista, en la que el hombre es respetado en su creencia íntima porque él está aquí y el resto allí, y entre ambos tiende su lienzo de cristal opaco la democracia. Que el hombre sea libre por su estado de perpetuo renacimiento, de constante progresión espiritual no es mera hipótesis de raigambre filosófica; es una realidad espiritual. Pero en Estados Unidos se confunde lo real con el espíritu e, incluso, en una esfera común, con lo técnico. Se cree que cuanto más facilidad tenga el hombre para disminuir el horrible peso de la vida, la cotidianidad arrastrada y pauperizante, más dichoso será, más cerca del *allí* se encontrará. La técnica es, para el norteamericano, el medio *maquiavélico* que le permitirá deslizarse hacia ese fin. Por supuesto que lo técnico nada tiene que ver, en última instancia, con el espíritu. Tendrá que ver con lo racional, con la aprehensión de lo inteligible. Pero nada más. Bien lejos se hallan Tycho Brahe y Einstein de la fisión nuclear, como Herder, Fichte y Hegel de las

cámaras de gas y campos de concentración nazis. Igualmente, vincular a Marx con Rusia y atribuir los atropellos *políticos* stalinistas a la ideología marxista es pueril. La explicación cerrada de Marx es de quehacer puramente filosófico. Circunscribir la filosofía a una hipóstasis materialista, económica, puede ser erróneo, aun cuando no deja de ser por ello una visión original, si se quiere, de la filosofía. Así como Baudelaire hizo suya la región virulenta de la “charogne”, rechazando pero bebiendo en la prosopopeya, en la épica de Hugo no poca sensualidad esteticista, y forjando, *contra esto*, poesía, y de la más excelsa, igualmente Marx concibió su filosofía de la historia en un terreno que ya había sido abonado por una tradición filosófica rigurosa que procedía de Kant, pasando por Hegel, aunque oponiéndose a éstos. Decidir, como lo sostiene Davenport, que la concepción marxista —“herejía cristiana”... “hoja arrancada del libro del cristianismo y tratada como si fuera el evangelio entero” (Toynbee)— es “incientífica” porque se basa más que en la férrea marcha del silogismo en sentimientos, es vano, así como también resulta vacuo aplicarle el membrete de “externalista” porque recoge una visión de su época fundada en el análisis de lo exterior. También la concepción aristotélica aplicada a la realidad última científica, a la teoría de los *quanta* y a la fisión del átomo es incientífica, pero es una aserción de

la realidad. Asimismo, la yuxtaposición de una realidad "dialéctica" a la realidad material puede ser injusta, inactual e, incluso, deshonestada porque se encuentra instrumentalizada por un manipuleo político, mas, no por ello no será pura, real en su rigor historicista. Hegel es más actual que Stalin, pero Stalin tuvo a su favor no el esgrimir una bandera empuñada por el monstruoso "hombre dialéctico", sino la de especular con ese arraigado afán del hombre de tener un rincón de paz en cualquier parte del universo, un techo que lo cubra, una cama donde dormir y un cielo que poder contemplar sin que alguien le golpee en el hombro para decirle que ese cielo le está vedado, ese techo no le pertenece y esa cama le es ajena. El hombre quiere consuelo, descanso, quiere *querer*. Que el esclavismo permute realidad por ficción al hacer converger la no contradicción dialéctica vigente entre los términos hegelianos Necesidad y Libertad en el absoluto del Espíritu político, es otra cosa. Mezclar esos *sentimientos*, esas verdades irracionales, pero más inefables que cualquier filosofía, con equívocos como democracia, comunismo, etc., y formular que Estados Unidos si bien posee la verdad carece de una idea para ganársela, mientras Rusia gana porque la posee, aun cuando sea como su-

perestructura, es desdeñable retórica. Aunque en el caso de Davenport sea una retórica cavada por un sentido estricto del bien y de la justicia, lo cual torna perfectamente excusable una obra como *La dignidad del hombre*.

¿Podrá el individuo oponerse, acaso, a que la política termine por evadir la bondad, la esperanza y la gracia? ¿Podrá el hombre, tal vez, decidir sobre su destino, esclavizado como está por una técnica que no sólo lo avasalla, sino que lo tritura y extermina lentamente? ¿Podrá el hombre —sin democracia o con ella— ser ya feliz sobre la tierra?

Estos no son interrogantes a los que se puede responder con palabras como fraternidad, igualdad, libertad, democracia, comunismo. A estas preguntas sólo cabe contestarse diciendo que el hombre ascendió a la cumbre de su limitada perfección por su idea de lo político-social y de un nuevo recobro de la naturaleza —que le adjudicó una técnica de la herramienta—, pero que por esa política sañuda y lindante con lo absoluto habrá de sucumbir, si no reemplaza esa voluntad razonante y mendaz por una nueva encarnación del Espíritu.

F. J. SOLERO

LA CAÍDA, por Albert Camus. Trad. Alberto L. Bixio. Editorial Losada, Buenos Aires.

DECIR que un personaje esquizofrénico asume en una obra el papel de angustiado mentor, en un extenso monólogo, no es disminuir la calidad de la misma.

Camus ha cedido la palabra a Jean Baptiste Clamence para repudiar los convencionalismos con que el hombre, usurpando el título de cristiano, simula ser generoso, bueno y sobre todo justo. Y ha utilizado la ironía para no caer en la censura directa, rotunda.

La falsedad de la justicia terrena, el ansia por la valoración exacta, la corrupción escondida bajo las apariencias o inadvertida por la anestesia de la costumbre, es lo que va reiatando Clamence, ex juez —o juez penitente como gusta llamarse— durante varias noches, en un bar de Amsterdam, ayudado por un vaso de ginebra y la atención de un colega abogado conocido al azar.

Tiene el monólogo altibajos, digresiones, alargamientos y saltos. La amenidad está justamente basada en la ausencia de una continuidad lógica tanto como en la sujeción obsesiva del personaje a su visión interna. Las conexiones entre los diversos puntos que trata corren por cuenta de la imaginación de Clamence aunque, en el fondo, todas las situaciones estén creadas para alcanzar una finalidad.

Camus sitúa el alojamiento de Cla-

mence en un barrio de Amsterdam donde los hitleristas asesinaron a setenta y cinco mil judíos. Y pregunta Clamence a su colega: "¿Observó Ud. que los canales concéntricos de Amsterdam se parecen a los círculos del infierno?" Y sintetiza, luego: "El centro de las cosas está aquí, aunque nos encontremos en el extremo del continente."

Es decir, sitúa al hombre en la parte más densa de su culpa. La conducta de Clamence como juez ha sido falsa. Sólo se ha condolido en un sentido externo, formal, y esto es lo que lo lleva a llamarse penitente. Arrepentido, sí, avergonzado, también, pero sintiendo la imposibilidad de cambiar. Y sus culpas las traspasa a todos los hombres, tan farsantes como él, más endurecidos e inconscientes.

Clamence considera el amor y la amistad como un juego o una distracción, quizá por falta de amor a la vida: "¿Advirtió Ud. —interroga— que sólo la muerte despierta nuestros sentimientos? ¡Cómo queremos a los amigos que acaban de abandonarnos! La razón es sencilla. Nos dejan en libertad, podemos disponer de nuestro tiempo, rendir el homenaje entre un cocktail y una cita galante, en suma en ratos perdidos."

Lo que en las páginas iniciales

trata Camus con sorna, enfocando la verdad oblicuamente, va cobrando equilibrio a medida que el personaje enfrenta los problemas. Confiesa Clamence: "Iba así andando por la superficie de la vida, de alguna manera de las palabras pero nunca de la realidad. Cuántos libros apenas leídos, cuántos amigos apenas amados, cuántas ciudades apenas conocidas, cuántas mujeres apenas poseídas."

El monólogo va haciéndose profundo y el relato, al comienzo frío, medido, con cierta dureza de construcción, adquiere flexibilidad. Es ya la pluma hábil que dice cuanto quiere, en la forma que se propone: Camus penetra en el alma del personaje, se adueña del tema.

Cuando habla de la conducta masculina o femenina en el amor lo hace con conocimiento de la esgrima verbal y de las reticencias con que suele abordarse. "Sabía que a ellas no les gustaba —manifiesta— que uno fuera demasiado rápido a la meta. Primero era necesario la conversación, la ternura, como ellas dicen. Y, en esa forma, iniciaba "el número de la seducción incomprensible, el número del *no se por qué, yo no deseaba ser atraído, estaba cansado del amor,*" etc. En este punto del relato llega el personaje a la máxima introspección de su cinismo y desesperación.

Cuando Camus describe el paisaje lo hace con una original gama de matices. Así, al llegar Clamence al dique, observa: "¿No es éste uno

de los más hermosos paisajes negativos? Mire a nuestra izquierda un montón de cenizas que aquí llaman duna, el dique gris a la derecha, la arena descolorida a nuestros pies y, frente a nosotros, el mar con color de lejía floja, y el vasto cielo en el que se reflejan las pálidas aguas. ¡Un infierno mojado, verdaderamente!"

Pero sólo por excepción Camus saca de su obsesivo pensamiento a Clamence. Este continúa analizándose con inusitado ensañamiento: "No tenemos —dice hablando en general del hombre— ni suficiente cinismo, ni suficiente virtud; no poseemos ni la energía del mal ni la del bien." Esto, unido a la duplicidad de la criatura humana, lo desazona.

Podría decirse que el pensamiento esencial y director de *La Caída* es el que Clamence pronuncia a raíz de las torturas que los hombres han infligido e infligen a sus semejantes: "No podemos afirmar la inocencia de nadie, en tanto que sí podemos afirmar con seguridad la culpabilidad de todos. Cada hombre da testimonio del crimen de todos los otros; ésa es mi fe y mi esperanza".

De esa culpabilidad no queda apartado Cristo —no nombrado, ni siquiera señalado con una mayúscula en el pronombre— a quien dedica Camus las páginas más hondas y emocionadas. Es un himno o un canto en el que el dolor humilde asoma por las palabras sin que

pueda hallar la expresión cabal porque no existe.

Es ésa la *caída*, la *caída* en la carne, en lo imperfecto, en la existencia, y está evidenciada en la culpa de todos los seres.

"En las razones que nos explicaron muy bien durante dos mil años —dice Camus— había una muy importante sobre aquella espantosa agonía. Y no sé por qué la ocultan tan cuidadosamente. La razón está en que él sabía, sí, él mismo sabía que no era del todo inocente. El debía haber oído hablar de cierta matanza de inocentes. Sí, los niños de Judea fueron exterminados mientras los padres de él lo llevaban a lugar seguro, ¿por qué habían muerto sino a causa de él?" Y poco después Camus agrega: "La queja se elevaba en la noche. Raquel llamaba a sus hijos muertos por causa de él. ¡Y él estaba vivo!"

En la imposibilidad de transcribir todo ese párrafo, fundamental, de *La Caída*, citaremos sólo algunas líneas en que Cristo no se defiende, pues desea morir para no ser el único en vivir. Y se queja porque esperaba lo sostuvieran en su agonía. Y no lo hicieron. ¿Por qué me has abandonado? "El gritó su agonía —continúa diciendo Camus por boca de Clamence—. Y por eso lo amo. Murió sin saber".

Vuelve al final de la obra el pensamiento de rechazo para los que

se creen dignos de poder juzgar, siendo que él hablaba tiernamente a la pecadora: *Yo tampoco te condeno*. Y es extraño que Camus no haya citado la frase admirable tan en consonancia, su sentido, con el de su novela: *El que esté libre de culpa que arroje la primera piedra*.

Camus no ha apelado a la grandilocuencia para tratar el tema magno pero la grandeza del mismo lo transportó a un plano en que lo sublime impidió la ironía y el cinismo de que el protagonista hace gala. Y cuando Clamence en el capítulo final vuelve a su primer modo, todo cuanto dice está ya impregnado de un carácter doloroso. Así cuando relata la escena del pontificado en un campo de concentración y el agua robada a un moribundo.

Las últimas páginas son un ingenioso juego en que predominan el pensamiento que alienta Camus: "Algún día seremos capaces de compartir el sino de los otros".

No obstante, Clamence, al pedir una nueva oportunidad para sacrificarse, alega tranquilizándose: "Es ya demasiado tarde. Siempre será demasiado tarde. ¡Felizmente!"

Esta ambivalencia da origen a la angustia que vibra a lo largo del monólogo-confesión.

Y parecería que Camus, una vez más, quiere decirnos que si bien la lucha es inútil, no es ésta una razón para abandonarla.

EL DESPRECIO, por Alberto Moravia. Trad. Attilio Dabini. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.

EL artista —ha dicho Nietzsche— no es un dominador. Tal podría ser el lema de este libro, puesto que definiría a su protagonista Ricardo Molteni.

Eminentemente subjetivo, el asunto de la obra es referido por el nombrado. Sensibilidad, ternura, incapacidad para ajustarse a la vida tal como es, pese a su inteligencia y a su voluntad que sólo despiertan por momentos, Molteni es manejado por los acontecimientos.

El desprecio es un estudio amplio, profundo y minucioso de un proceso psicológico. Podría objetarse su excesiva longitud, pero cabría preguntar ¿de qué otra manera podría hacerse? Es de fácil lectura, no obstante la monotonía del tema, por lo ameno y flexible del estilo.

Escrito en primera persona, aparece ya en el capítulo inicial —soplapadamente, entre líneas— el núcleo del drama. Con habilidad, Moravia describe las escenas sin la más mínima explicación: un gesto, una palabra dicha o callada, la alegría o preocupación de los personajes por motivos ajenos a la intriga de la obra, dan, sin embargo, la pauta de lo que ellos intentan, temen o desean.

Ricardo Molteni tiene dos preocupaciones que lo desazonan: el verse obligado a aceptar, para poder vivir, un contrato como guionista de

obras cinematográficas y la indiferencia de su mujer.

Había renunciado —momentáneamente pensaba— a sus ambiciones literarias para dedicarse a hacer guiones cinematográficos asumiendo así el papel de hombre sacrificado en aras del hogar, de la esposa. Y se le aparecía una imagen convencional que lo llenaba de terror porque lenta e insensiblemente acabaría pareciéndosele. “El guionista —piensa— es un artista que, a pesar de dar lo mejor de sí a la película no tiene al cabo la satisfacción de ver que en ella se ha expresado realmente. Con todo su afán creador, no alcanza a ser sino un proveedor de recursos, invenciones, soluciones, técnicas, matices psicológicos y literarios.” Y es el director quien, apoderándose de esos valores, se expresa. El guionista jamás podrá decir “esta película la he hecho yo, en esta película me he expresado, en esta película estoy yo”.

Así, Molteni, reconociéndose todo nervios e imaginación, emotivo y de gran capacidad creadora, debía permanecer en la sombra añorando el arte que no produce dinero pero da una nota elevada, personal.

Pasados los primeros capítulos en que Moravia se detiene quizás excesivamente en el trazado de ese personaje abúlico, de líneas exteriores difusas, la novela cobra interés y

hondura. El tema se bifurca y *La Odisea* sirve de motivo, en el argumento para un posible guión y en la pluma del novelista, para entregar un espejo a los personajes.

De ese modo Rheingold, designado para colaborar en el guión con Molteni, como director, le ofrece una imagen de Ulises tan semejante a la íntima modalidad del propio Molteni, que éste reacciona fuertemente, no aceptando para la obra clásica esa interpretación. Defendiendo la concepción de Homero, defiende Molteni su moralidad conyugal y arroja lejos la acusación disimulada de marido complaciente.

Es un original acierto de Moravia el reflejar esas vidas actuales en el espejo clásico. El drama, por la astucia maliciosa de Rheingold, estalla. Pero sólo al margen de la existencia conyugal del protagonista. Molteni disputa con Rheingold defendiendo a Ulises, considerándolo tal como Homero lo describiera: un guerrero valeroso, un rey, un marido íntegro.

Pasada su exaltación, horas después, Molteni piensa en matarse para alcanzar “a través de la muerte la pureza que en la vida le ha faltado”.

Molteni rechaza también la caricatura que James Joyce hace de Ulises. “Convertió —dice— a Ulises en un cornudo, en un onanista, en un veleidoso, en un incapaz”. Y cuando Rheingold le replica que su concepción de *La Odisea* es sólo la

aspiración a un mundo que ya no existe, Molteni asiente sin cejar en su deseo de grandeza y armonía.

Mientras tanto sufre el desprecio manifiesto de su mujer aunque ésta no le haya confesado todavía el motivo. Molteni lo sospecha pero no quiere confirmarlo y echa mano a mil subterfugios, sutilísimos, para probarse a sí mismo que no es despreciable.

Los complicados meandros subjetivos en que Moravia mueve a su personaje traen a la memoria una frase de Proust: La persona a quien más mentimos es a nosotros mismos porque es el único desprecio que no podríamos soportar.

Pasa Molteni por todos los mecanismos de la defensa: desde menospreciar la fuerza y los éxitos de su rival (Battista es el productor y propietario del estudio cinematográfico) hasta el rechazo de toda interpretación de *La Odisea* que tenga el más mínimo parecido con su situación conyugal.

“¿Por qué teníamos —indaga— Battista, Rheingold y yo, tres concepciones distintas de la figura de Ulises? Precisamente —se contesta— porque nuestra vida, nuestros ideales humanos eran distintos”. Y reflexiona que la del primero era real pero envilecida, la del segundo concordaba con su inmoralidad. Pero él, Molteni, profesaba la más poética y elevada, derivada de una existencia no rebajada por compromisos de dinero, ni reducida a lo fisiológico y material.

El mérito de Moravia ha sido mantener a su personaje en la misma línea de conducta, pese a sus reacciones, a la comprensión de su problema y a las situaciones que se diría lo empujan a la acción directa y violenta. Y *El desprecio* termina como si un niño, después de una tormenta que sólo lo ha sacudido por azar, se aprontara a jugar de nuevo.

A pesar del examen *au ralenti* a que el autor somete al protagonista,

MARIA DONADEI, por Arturo Cerretani, Editorial Kraft, Buenos Aires, 290 páginas.

ARTURO CERRETANI escribió una gran novela, *El Bruto*. Obtuvo con ella el Premio Municipal de Literatura en 1944 junto a otros dos escritores argentinos, Manuel Peyrou y Héctor Eandi.

Quizá su consecuente vida de periodista y de sagaz observador lo llevó más tarde a enriquecer su expresión retórica y a incurrir en las descripciones minuciosas que hoy tanto lo alejan del escritor conciso, directo, de hace trece años. Su reciente novela, *María Donadei*, es, ante todo, una narración ampulosa dentro de su relativamente corta extensión. Llega además en ella su prosa a adquirir por momentos un tono poético bien logrado en lo estético, pero que no ensambla con el dinamismo que reclama la acción. Vemos de tal modo dilatarse en exceso las situaciones de suspenso.

no hay excrecencias que aparten del tema ni fugas que interrumpen el desenvolvimiento del mismo. El equilibrio se manifiesta en la natural unión de los capítulos —cortos— y en la conformación global de la obra.

La traducción de Attilio Dabini, flúida y clara, da la impresión de leer el libro en su idioma original.

CELIA DE DIEGO

Reconocemos que manejar los hilos de una pasión tan humana como el amor, y también tan manida, resulta harto difícil, peligroso. No obstante, Cerretani lo logra.

Lo logra a pesar de las descripciones pasionales un tanto exhaustivas y de los diálogos de alcoba que se prolongan hasta reflejar lo nimio, aquello que no hace a la búsqueda introspectiva donde en realidad palpita el músculo vital de la trama. Y lo logra porque su narrativa soslaya sin rebuscamientos tanto lo erótico como lo cursi.

María Donadei, en sí, encarna ese gran sueño amoroso que se torna insoportable, sórdido, para el hombre que, como el protagonista de esta novela, se ve dominado por los celos.

Es esta, en definitiva, la historia de una extraña mujer narrada en

primera persona por un pintor, quien discurre envuelto por la angustia de su infructuosa labor. María Donadei se cruza en su camino en una noche lluviosa, lo arrastra tras ella en un devenir pasional que toma con el tiempo la apariencia de un laberinto inexpugnable. Un hálito exótico, que adquiere a ratos visos fantásticos, mueve las hojas otoñales de estos acontecimientos. Todo ocurre como si las vidas de estos amantes corrieran por senderos distintos, sin contactos, terrena

la de él, etérea la de María Donadei. Pero cuando más heterogéneo se muestra su común existir, la poesía armónica de un amor puro, que inicialmente no halló eco frente al desborde pasional de sus actos, termina por unirlos. Y es la muerte entonces, para los dos, la aliada.

De belleza romántica, extraña a la novelística actual, esta obra concreta su valor substancial en el profundo contenido psicológico que de ella se desprende.

SIGAMOS BAJANDO, por John Wain. Trad. J. R. Wilcock, Ediciones La isla, Buenos Aires, 1957, 320 páginas.

SUFRIR un fatalismo de clase, soportar la condición social heredada, es tarea para débiles. Charles Lumey, protagonista de esta novela, lo entendió así: recurrió al ex abrupto y tiñó de negro su anterior existencia. Quedaron atrás padres y familiares, su carrera universitaria, amigos. Fué una ruptura con la burguesía que hasta entonces lo había guiado, le había enseñado a no ser él, a manejarse según un número determinado de cánones.

Un cochecito para bebés en desuso, un balde, un estropajo y una escalera conformaron su nueva posición: un peldaño más abajo en el nivel social. Limpiar vidrios no es una tarea enojosa, tampoco cansadora; pero sí monótona. Lumey entendió que una vez más se estaba aburguesando, que su vida volvía a

adquirir ese ritmo anodino y sin compromisos. Comprendió al mismo tiempo algo más... esos ojos oscuros y grandes, esa tez presumiblemente cálida, ese lujo que rodeaba a esa mujer, Verónica, la misma que vió por casualidad, la que luego ciñó en sueños, no estaban al alcance de un limpiavidrios que apenas reunía algunos peniques a la semana. Evidentemente, no. Miró entonces hacia abajo, se dejó caer, y otro escalón quedó atrás. Condujo automóviles y camiones desde una fábrica hasta el puerto, y volvió a descender: el tráfico de estupefacientes lo sedujo como el método más rápido de llegar. Y llegó. Verónica fué suya.

Reconocerse apto para una determinada condición de fullero de la vida, es una ventaja innoble. Sin embargo, valerse de ella demuestra

autodominio, capacidad para quebrar los convencionalismos. Pero ir inmunizándose hasta poseer por añadidura esa condición, bajar pausadamente los escalones adquiriendo seguridad a medida que se penetra más y más en el fango, es intranquilizador. Existe siempre un ayer para este individuo, otra vida, inhumana o no, que resalta por simple contraste, no importa el tipo y el grosor del muro que se levante frente a ella. Lumey no llegó nunca a conformarse con cada nueva ocupación, ya de obrero o de truhán. Se aturdió, pero no dejaba de mirar hacia atrás. Lo obsesionaba la idea del combate, de la lucha de clases. Había abandonado su posición familiar y combatía contra ella, huyendo de ella, metiéndose en el lodo de una vida miserable, absorbente. No soportaba mucho tiempo un mismo nivel social, necesitaba abandonarlo pronto so pena de anquilosarse en él. Vivía intranquilo.

Un accidente lo salvó del presidio. Fué más tarde peón de limpieza en un hospital y también chofer de una familia adinerada. Nunca lo abandonaron sus recuerdos; su anterior existencia se hacía presente a diario. La lucha no cesaba.

Durmió en las plazas; fué vagabundo. Se hundió aun más y llegó a oficiar de guardaespaldas en un cabaret...

De profundo aunque objetable contenido sociológico, la trama de este original enfoque del escritor inglés John Wain se desmadeja en un

continuo acaecer, sin lagunas, vacíos ni dudas. Todo en ella es acción, todo gira alrededor de un elemento humano vivido, emocionante.

El fin de la agotadora carrera de Lumey sobreviene en forma imprevista, incluso para él, quien en todo momento tuvo la sensación de estar ya en la meta. Lo cierto es que el protagonista de *Sigamos bajando* se planteó desde el comienzo un interrogante de orden natural; pero se equivocó al creer que había elaborado de lleno la cuestión, en el mismo instante de proponerse el interrogante, y más aún cuando pasó a responder a éste con sus actos. Creyó que esa lucha de clases, enfocada desde su limitada perspectiva, respondía a su inquietud existencial. Y se equivocó. Fué sólo después de elaborar el contenido de su duda, a fuerza de experiencias contradictorias, cuando halló la solución: aceptó que su lucha contra la vida ordinaria no había sido tal, que en el fondo no había sido una simple rebelión por parte suya sino que la misma vida ordinaria fué la que no quiso admitirlo en su seno. Su condición en este mundo era de desarraigo. Y la aceptó, complacido en la neutralidad que ahora lo mantenía ajeno al hombre común, a sus normas y sus luchas. Necesitaba de lo pintoresco, tenía alma de comediante y un corazón gentil bajo el disfraz. Aceptó, también, amar lo que aborrecía: esa misma neutralidad, definitiva ya para él.

Evidentemente, un libro de este tipo, que utiliza de la parábola para llegar con su mensaje moral, puede resultar de efecto negativo. La lección ética, la crítica certera que emanan de él, pueden, en el caso de una lectura superficial, convertirse en un estimulante emocional para los desplazados de este mundo de hoy.

El estilo de ésta, la primera obra de Wain, un "best seller" en su país, sin ser conciso despierta admiración

por la precisión y lo directo de su lenguaje.

La narrativa desplegada a lo largo de la novela resulta por demás amena, llegando en algunos momentos, sin una evidente y deliberada intención, a hacernos reír de buena gana; un aflorar del infaltable "sense of humor" inglés.

La traducción sin fallas, especialmente acertada en los diálogos, refirma una vez más la eficacia de Wilcock.

RAUL H. BURZACO

EL HERMOSO VERANO, por Cesare Pavese, Trad. Herman Mario Cueva, Editorial Goyanarte, Buenos Aires, 1956.

ESTA novela breve de Pavese, escrita en 1940, y que en 1950 da título al volumen *La belle estate* (en el que están incluidas otras dos novelas breves, *Il diavolo sulle colline*, 1948, y *Tra donne sole*, 1949) es una típica manifestación del arte complejo, aparentemente insistido y monótono, interiormente lleno de ritmos y de voces, del gran escritor piamontés. A través de un lenguaje de curso simple y colcuial, se adivina una ardua construcción intelectual, una fuerte y substanciosa visión poética. En todo momento domina el empeño de dar dicha construcción intelectual sólo y exclusivamente mediante una representación sensible, renunciando al razonamiento explícito o a la consideración conceptual, que son medios propios del ensayo, y no de la narración. El ra-

zonamiento y los conceptos los ha empleado el autor en su trabajo, pero no los ha volcado en la obra; los andamiajes que han servido para construirlo, sobran una vez que el edificio está terminado. No es fácil encontrar ejemplos comparables de un arte tan íntimamente regido por un intelecto agudo y vigilante y que sin embargo se traduce en una representación toda corpórea y sensible, según ya apuntábamos; y en la que una acción múltiple y aparentemente sin relieve y hasta sin dibujo, sin parábola, se muestra viviente y monótona a la vez como la superficie del mar, en un juego siempre repetido y siempre nuevo de relaciones musicales y tonos pictóricos.

Alguna vez hemos hablado del "protagonista múltiple" de Pavese. En *El hermoso verano* hay un prota-

gonista múltiple femenino, que resulta del juego de Rosa, Ginia y Amelia; y un antagonista masculino también múltiple. Recordemos que Pavese no quiere crear personajes, caracteres, al modo psicológico tradicional; lo que quiere es, dentro de una representación del mundo en que cada elemento tenga su razón y valor, dar el ritmo de la vida. Lo esencial de su estética está en la búsqueda de ese ritmo: y es lo que engendra aquella monotonía que decíamos, siempre igual y siempre nueva, que de por sí casi constituye una imagen de lo eterno e indistinto, una especie de eterno presente en el que la temporalidad —y por lo tanto la personalidad, y todo lo que hace a lo individual— de los seres es la ilusión de un instante; precisamente por ello, esta figuración está ligada al sentimiento de fundamental desesperanza, característico de Pavese; y más, podría decirse, a su obsesión de la muerte.

Cuando el escritor concentra su atención sobre un sector social determinado, como ocurre precisamente en esta novela, aquella búsqueda de ritmo lo conduce a establecer un juego de relaciones entre lo particular y lo general, lo individual y lo genérico, el ser y su ambiente, la persona y su condición; y cuanto más aguda y sensible es la captación del rasgo particular y del instante que se vive, más sugiere, por contraste, lo ilusorio del tiempo humano, de la medida individual; en otras palabras, cuanto más define y

actualiza a su personaje, más lo refiere a lo ambiental, a lo genérico, a lo atemporal. El milagro del arte, en los momentos más felices de Pavese, consiste en modular esa relación, mediante un juego de transparencias entre el ser y su condición genérica, que va desde lo circunstancial y social hasta lo sencillamente humano.

En *El hermoso verano* las tres muchachas que, existiendo cada una con su carácter, modalidades e inclinaciones propias, forman sin embargo el protagonista múltiple de la novela, representan tres momentos de la condición de la muchacha de clase obrera en general, en el barrio de una gran ciudad —Turín, en este caso— y en un tiempo que es inmediatamente anterior a la guerra mundial. Rosa es la muchacha obrera que seguirá, de mujer, siendo obrera; Ginia es la modistilla que se aburguesa; Amelia es la chica que, en su afán de vida mejor (cosa que para ella se reduce a un poco de elegancia y a un poco de placer, al mariposeo entre las luces de la ciudad), se pierde. La condición social de las tres es la de Rosa: el proletariado; Rosa, incluso por temperamento, es fiel a esa condición; no sueña con cambiar, es rústica en sus gustos y en sus amores; si alguna vez dejará de ser obrera, sólo será para convertirse en esposa de un obrero; en cambio, Ginia y Amelia están en esa zona imprecisa y crítica que señala vagamente el límite entre el proleta-

riado y la pequeña burguesía. Con suerte, Ginia podrá llegar a ser una Clelia de *Entre mujeres solas*, es decir, una mujer que se eleva, trabajando, y se hace su posición y su vida como un hombre; sin suerte, podrá caer, abandonarse y ser otra Amelia perdida.

Este es un tema del relato; el otro tema es el de la edad: entre la adolescencia y la juventud, ese período en que uno no sólo tiene que descubrir el mundo, sino que tiene que descubrirse a sí mismo. Es, sobre todo, el tema de Ginia, cuyos dieciséis años conocen un verano en que su adolescencia desborda y la vida la llena de curiosidades y anhelos, y apura, con espontaneidad que sin embargo se ve guiada por un singular buen juicio, sus experiencias hasta convertirse realmente en mujer. Y en este vivir su experiencia, sentirla y reflexionarla, Ginia es una figura de profunda y delicada verdad humana y poética.

PICASSO Y EL AMBIENTE ARTISTICO SOCIAL CONTEMPORANEO, por Julio E. Payró, *Editorial Nova*, Buenos Aires, 1957, 140 páginas.

PARA el crítico que se ubique en un punto de observación sereno e independiente —independizado de toda sujeción a un principio hacia el cual se quieran hacer concurrir deliberadamente (sofisma) sus conclusiones— el estudio del ambiente social de nuestro siglo y sus consecuencias para el arte, cuya relación

Claro que nosotros hemos esquematizado un poco arbitrariamente; porque, en realidad, el relato es un complejo y movido tejido en que se urden muchos temas juntamente con los señalados: el barrio, el trabajo, la ciudad, la estación del año, el río y la colina, el sexo, el amor, la aproximación popular al arte. Pavese vale por esta complejidad, por esta riqueza humana y poética que palpita bajo su aparente monotonía. Y por esto exige una lectura atenta y pausada, con frecuentes retornos sobre la página ya leída, para que, al releerla, se ilumine y vibre mejor, con resonancias de más en más profundas. La traducción de Herman Mario Cueva es excelente; Pavese es un escritor difícil, lleno de entonaciones y matices; Cueva logra captarlos y reexpresarlos con una sensibilidad y elegancia que merecen un franco elogio.

A. D.

intelectual del hombre, el medio siglo que hemos vivido se presenta así como un inmenso *panneau* sobre el cual, y ya en el terreno de las artes plásticas, la figura de Picasso es un punto de referencia que aparece en casi todos los instantes en que preponderantemente hay que tomarlo como ejemplo.

El nuevo libro de Julio E. Payró, es un valioso aporte a la comprensión de ambos problemas: el de Picasso y el del arte en este medio social de la época, que por suerte el escritor exhibe ubicándose generalmente en un punto de vista objetivo que sólo hace jugar a los hechos, ya cronológica o trascendentalmente, para que de ellos se extraiga la

consecuencia que explique y completamente a uno con el otro. Ya conocido su sistema expositivo, claro y sin dilaciones sobre todo, el itinerario con que nos hace acompañar a Picasso, y en el de lo que podríamos llamar su inconstante constancia, acerca al lector a uno de los procesos de creación más apasionantes de este siglo. Se incluyen en el libro numerosas reproducciones de sus obras y se intercalan igualmente apuntes y dibujos con profusión. De la personalidad de Picasso y de la esencia del clima descrito con objetiva contemplación, surge este nuevo esfuerzo de Julio E. Payró, imprescindible referencia bibliográfica para este tema.

CUADROS BAJO LA LUPA, por Juan Corradini, Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1956, 176 páginas; numerosas ilustraciones.

MINUCIOSA, paciente, inflexiblemente, Juan Corradini ha ido descubriendo, situando y delimitando todas las condiciones que coinciden para que el cuadro prolongue su vida sin detrimento de su contenido espiritual. Ya él mismo comienza determinando que "los cuadros son objetos delicados e insustituibles a los cuales hay que prestar cuidados especiales, interviniendo apenas alguna anormalidad se manifiesta en ellos". Obsérvese la extraña y justa conjunción de esa dualidad tan bien hallada: delicados e insustituibles. En nuestra bibliografía pictórica era

imprescindible la presencia de un compendio como éste, que excede los márgenes de un simple tratado técnico, ya que como también lo manifiesta el autor, "lo que el lector no encontrará en este libro son fórmulas y procedimientos", se trata de organizar una obra que cubra todas las necesidades informativas tendientes a suministrar soluciones para la mayoría de los casos corrientes que pueden presentarse en los procesos de deterioro a que están expuestos los cuadros.

Puesto así el cuadro en calidad de enfermo "bajo la lupa", Corradini

nos hace asistir a un proceso de acercamiento e identificación total con la obra de arte, transformándola primero en ser con vida propia —una obra de arte lo es por ese innegable proceso espiritual de su contenido—, aunque parezca una aberración, para ir estableciendo un diagnóstico previo que no olvide ningún argumento posible en sus múltiples fenómenos propios. "Ningún diagnóstico puede ser hecho por quien no tenga un conocimiento fundamental de la estructura compleja del cuadro". He ahí el "enfermo" pues, y no descuidemos ninguno de sus síntomas, no ignoremos el valor de cada uno de sus "órganos", no introduzcamos el bisturí sin antes conocer la materia sobre la que se va a operar.

Es entonces cuando se inicia el proceso del conocimiento de todos los elementos; primero, el de la creación del cuadro y después, el de algunas consecuencias fenoménicas de su deterioro provocado por diversas razones. Y así como se trata de saber conservar el cuadro para preservarlo de los agentes que están agazapados para su invasión y destrucción implacable, así también es necesario comprender cómo es posible su restauración, interviniendo "sobre la estructura física para asegurar su conservación y liberarlas de sobreestructuras posteriores y reducirlas, en lo posible, a sus elementos originales". En ningún momento su pretensión va más allá de esos enunciados: la restauración o la

conservación no introduce ningún elemento nuevo o ajeno a la creación artística. Sólo tiende "a devolverles su prístina individualidad para restituirlos a un hipotético estado original y para reintegrar las mermas eventuales".

Para lograr su propósito, Corradini recorre con el lector paso a paso, todos los procesos físicos que intervienen en la creación del cuadro. En la primera parte, *Cómo se examina un cuadro*, atiende vigilantemente a esos problemas que van desde las técnicas y procedimientos más diversos hasta el examen de laboratorio. En la segunda parte se refiere a la conservación y restauración, y su espíritu analítico profundiza los orígenes de las consecuencias a través de todas las posibilidades que inciden sobre la acción de los diversos elementos en el deterioro del cuadro. Situadas entonces las "enfermedades", entra a actuar el restaurador orientando a quienes posean obras en esas condiciones. Así, de manual enciclopédico, ya que posee una bibliografía esencial y un índice analítico, se constituye en tratado científico de innegable valor. La última parte es una valiosa elección de reproducciones de obras para la documentación gráfica, inteligentemente presentada, sobre los distintos procesos del examen indispensable para la restauración.

La edición contiene además numerosos dibujos explicativos en el texto.

EDUARDO BALIARI

TODOS LOS MUROS ERAN GRISES, por José Blanco Amor, Editorial Santiago Rueda, Buenos Aires, 1956.

GRIS es el tono general de esta novela, pero un gris buscado y mantenido por el autor a conciencia. Grises son los personajes, gris su ambiente, un gris opaco, sin brillo, frío. Los hombres que conviven en una pensión de Buenos Aires, se odian, se envidian, se desprecian. Su convivencia no va mucho más lejos. Sólo hay bondad en la ingenuidad y el primitivismo de un repartidor de pan, tal vez en la heroína enamorada. El resto, el inmigrante ambicioso, temperamental y sin escrúpulos, el maestro sin cátedra, el jugador de quinielas, los demás huéspedes anónimos, son gente para quienes sólo cuenta la apariencia. Vivir es para ellos una mentira cruel, bestial, pero necesitan esa mentira para subsistir; es una lucha a muerte con el vacío, con la nada, en la que ellos mismos acaban sumergidos, arrastrando a quienes les rodean. Entre estos personajes, las mentiras se encadenan con las mentiras, la trampa con la trampa, el crimen con el crimen.

La novela es, sin embargo, de agradable lectura. José Blanco Amor ha sabido manejar sus elementos, dándoles un viso de realidad dentro de la vida porteña. La pensión, el conventillo, el café, las calles de la ciudad,

nos son conocidos. El personaje central, Aníbal Lara, el inmigrante, es un tipo acabado de fracasado. Tras un impresionante aspecto externo, esconde el alma de un hombre vencido. Vencido, porque enfrentarse de verdad con la vida es demasiado poco para él. O eso cree. Ha preferido jugársela al todo o nada. Y ha perdido miserablemente. A América llega, huyendo, no pudiendo soportar el peso de una responsabilidad simplemente humana. Ha abandonado todo menos sus pretensiones. Pero al fallarle el primer apoyo, tiene que mentir, para no dejar de mostrarse como él se ha propuesto aparentar que es. La mentira se enreda prodigiosamente, le ahoga. Aníbal Lara, tras la fachada impecable —lo único que ha sabido mantener—, se desmorona lentamente, sin ruido, hasta la caída final, la muerte a manos de un truhán.

José Blanco Amor, que ya en libros anteriores había dado la medida de su talla de escritor, ha conseguido con *Todos los muros eran grises* una novela apreciable, tanto por el ritmo de la narración como por la verosimilitud del argumento, la precisión de las descripciones y la complejidad de los personajes —dentro de su tono—, esencialmente lograda.

POR LA LIBERTAD (CÓMO SE LUCHA EN ESPAÑA), por Juan García Durán, Editores Panamericanos Asociados, México, 1956.

PODRÍA pensarse, al ver el título de esta obra, que semejante libro sólo puede interesar a los españoles. Yo creo que es un libro de interés para cualquiera. La lucha, la lucha clandestina, callada, anónima, llena de riesgos y de sorpresas, no es sólo propia de los españoles. En España, al cabo de los años, aún se continúa, pero no le ha sido —ni le es— exclusiva. Como testimonio, pues, de toda una época, de una forma de vida, *Por la libertad* muestra un interés permanente.

Además, si la lucha es anónima, son hombres quienes la realizan. Y uno de ellos es el autor del libro. Estos hombres desconocidos sufren, se apasionan, pasan hambre: son como los demás hombres. Pero su situación es extraordinaria: la del hombre perseguido. Al drama que de por sí supone ser hombre en estos tiempos —y en cualquiera—,

habremos entonces de sumar el de ser un individuo —tal vez con un puesto clave del que depende toda una organización: muchos otros individuos aunados— a quien la policía busca para aniquilarlo.

El libro de Juan García Durán, además de descripciones alucinantes de las situaciones pasadas (condena a muerte, fuga, fusilamiento de los compañeros, convivencia con los guerrilleros, organización de la resistencia, misión en el extranjero, persecuciones, etc.), contiene las reflexiones del autor sobre la situación y el porvenir de España, todo ello íntimamente ligado al relato. Es un testimonio de un momento difícil en el mundo. Son las reflexiones de quien desea que semejantes testimonios no puedan tener lugar en el mundo nunca más.

MANUEL LAMANA

NUESTRO UNIVERSO MARAVILLOSO, Editorial Codex, Buenos Aires, 1957, 2 tomos, 805 páginas.

UN espíritu dinámico prima en el contenido y en la presentación gráfica de esta obra. Se han querido condensar en la misma, de manera atrayente y amena, las manifestaciones más interesantes de la naturaleza y el hombre. A través de sus diversas secciones desfilan los hechos más sobresalientes de la evo-

lución humana, las sorprendentes maravillas de vida natural, las existencias ejemplares de grandes hombres, los mitos y las leyendas, los más destacados exponentes de las artes y la literatura, sin olvidar la sección dedicada a los pequeños con pasatiempos y relatos.

El material contenido en los dos

tomos de esta interesante obra de divulgación y deleite, ha sido dividido en once secciones tituladas: "La fascinante historia de la humanidad", "Las grandes vidas", "Ficción y poesía", "El mundo del misterio", "El hombre investiga y conquista el Universo", "El maravilloso mundo de los animales y vegetales", "Las grandes vocaciones", "Curiosidades", "Pasatiempos", "El rincón de los niños" y "Cosas útiles".

Gran número de fotografías, dibujos, reproducciones de cuadros famosos, en negro y en colores, ilustran de manera dinámica los distintos temas tratados. Láminas desplegadas a todo color han sido intercaladas en y fuera del texto.

Quien tenga en sus manos esta

HISTORIA GRÁFICA DEL ARTE UNIVERSAL, por Julio E. Payró. Editorial Codex, Buenos Aires, 1957, 2 tomos, 450 páginas.

JULIO E. PAYRÓ tiene realizada una vasta obra como crítico e historiador de arte, que lo acredita en el país y en el extranjero como una verdadera autoridad en la materia.

Ha publicado varios libros —*Héroes del color* (El Ateneo, 1951); *Pintura moderna* (Poseidón, 1950); *Paul Gauguin* (Poseidón, 1943); *Arte y artistas de Europa y América* (Futuro, 1946); *André Lhote* (Poseidón, 1944); *Emilio Pettoruti* (Poseidón, 1945); y *22 pintores*

obra tendrá una visión panorámica de lo que el hombre ha hecho desde el hacha de piedra hasta las bombas nucleares, desde las pinturas rupestres hasta el arte no-figurativo, sobre un mundo que no por conocido deja de sorprendernos continuamente con sus misterios y sus encantos. Todo hecho en una forma que trata de escapar de la rigidez académica y del formalismo escolástico, sin dejar de asentarse en serias y probadas documentaciones y en base a las más responsables fuentes de información, por lo que es recomendable para la juventud.

La colección ha sido dirigida por Nicolás J. Gibelli, la dirección literaria estuvo a cargo de Ernesto Sábato y la artística corrió por cuenta de Eugenio Hirsch.

argentinos. Facetas del arte argentino (Poseidón, 1944)— en los cuales ha dejado asentadas firmes conclusiones sobre el desenvolvimiento del arte contemporáneo. Ultimamente ha dado a conocer un trabajo que abre una amplia perspectiva sobre la discutida personalidad de Picasso y que posibilita una comprensión más acabada de su obra artística: *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo* (Nova, 1957).

Payró es sin duda un seguro conocedor de las disciplinas estéticas,

pero si algo posee con mayor evidencia son dotes de didáctico, en el cabal sentido de la palabra. No sólo sabe, sino que sabe transmitir sus conocimientos, sin florilegios de erudito pero con los valores de síntesis de quien domina la materia. Es además irrefutable que sabe llevar con sencillez y eficacia los revelados valores del arte a todos los públicos.

Los méritos de Julio E. Payró han sido reconocidos y evidenciados con sus nombramientos como Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y como profesor titular en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, amén de otros cargos de suma responsabilidad e importancia. Ahora la publicación de este importantísimo trabajo pone de relieve que la personalidad, la erudición y la seriedad del conocido crítico han merecido un justo reconocimiento por parte de los editores argentinos. Porque es oportuno hacer notar que por primera vez en nuestro país se edita una obra de esta envergadura, dedicada a una reseña total de la evolución del arte, encargando su realización a un autor argentino. Hasta ahora conocíamos muchas y muy buenas "Historias del arte", pero siempre se debían a autorizados autores extranjeros. Esta vez se ha querido hacer un trabajo que muestre en todos sus aspectos —tanto en el plano intelectual como en el gráfico— los valores nacionales.

La obra editada por "Codex" para

su colección "Enciclopedia de la Historia" es un alarde, en su aspecto extrínseco, del perfeccionamiento gráfico a que se ha llegado entre nosotros. Sus dos tomos impresionan como una obra maestra de la artesanía gráfica. Tanto en la cuidadosa selección e impresión de las numerosísimas ilustraciones monocromas y a todo color —1.844 es el número de las primeras y 128 el de las segundas— como en la prolija distribución del texto de fácil lectura, en la resistente encuadernación en cuero tafilite y lomos en piel de elefante con sus bien elegidos colores y finas estampaciones en oro, como en el original y práctico detalle de las sobrecubiertas en material plástico, todo ha sido juiciosamente pensado para dotar a la obra de una digna presentación acorde con la importancia del tema.

El primer tomo de la *Historia Gráfica del Arte Universal* comienza con el estudio de las manifestaciones artísticas del hombre en el indefinido período de la prehistoria, puesto que una cronología exacta del arte no puede ignorar hoy, como a principios del siglo pasado, que "la obra de arte, creación propia del hombre y producto de su cultura y su civilización tiene, pues, como el hombre mismo, una historia y también una prehistoria". Luego de este análisis de los primitivos prehistóricos y actuales (Africa, Oceanía y América), se continúa con el arte antiguo del Cercano Oriente (sumerios, acadios, gúteos, babilonios, asirios, caldeos,

hititas, fenicios y aqueménidas), para luego dedicar un extenso capítulo al arte egipcio. Viene luego una amplia sección que estudia la cultura cicládica, la civilización cretense y la micénica y termina con los detalles del arte helénico. Antes de dedicarse un extenso capítulo al arte en la antigua Roma, se estudian las manifestaciones artísticas de los etruscos. A continuación se analiza el arte cristiano primitivo y el bizantino, que se desarrolla desde los tiempos de Constantino hasta la caída de Constantinopla. El capítulo XI se refiere al arte del Islam, para pasar luego en el siguiente a la Edad Media y estudiar a fondo este período desde la época bárbara hasta el esplendor del estilo romántico, terminando con un detallado análisis de la época gótica.

El segundo tomo se abre con el magnífico período del Renacimiento, que abarca a Italia y los Países Bajos en el siglo XV y a otras naciones europeas en el siglo XVI. Además de una completa referencia a la arquitectura, la escultura y la pintura del Renacimiento, se incluyen las biografías detalladas de los principales maestros de la época. Sigue a este capítulo otro referente al período barroco, para continuar con el arte del siglo XVIII, que abarca desde el antiguo régimen hasta la Revolución. El capítulo siguiente estudia el arte durante el siglo XIX. Sigue luego un amplio estudio del arte durante el presente siglo, con sus escuelas y tendencias innovadoras en arquitec-

tura, pintura y escultura. De este siglo "que es el nuestro —dice Payró— y cuyo arte, defendido por un puñado de entusiastas, irrita a muchos y desconcierta a tantos más, no sólo por ser tan diferente del arte del pasado inmediato, sino por presentarse bajo aspectos de tan enorme diversidad". Este capítulo da cabida a detalladas referencias de las distintas escuelas, que van desde los impresionistas hasta el arte no-figurativo, pasando por los "fauves", el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el suprarrealismo y sus derivaciones y tendencias afines, incluyendo además un análisis de Picasso que "ha sido en los últimos cincuenta años —dice el autor— el eje en torno del cual ha girado todo el arte viviente".

Cierran la obra dos capítulos dedicados respectivamente al arte de la América precolombina y del Lejano Oriente.

Las ilustraciones correspondientes a cada uno de los capítulos mencionados están agrupadas en forma cronológica y didáctica al final de los mismos. Las láminas en colores se han colocado fuera de texto y han sido impresas en papel ilustración.

El tomo segundo contiene un Índice cronológico y uno alfabético de ilustraciones y de láminas en colores.

Por supuesto que la índole de la obra que comentamos merecería una mayor extensión y profundidad en el análisis, pero basta lo dicho para dar una idea del valor e importancia de la misma y para dirigir el

interés de quienes seguramente encontrarán en ella un valioso elemento de consulta y una acabada síntesis del maravilloso exponente

del arte humano desde sus albores hasta nuestros días. Una obra, en fin, que impulsa a amar al arte conociéndolo en todo su esplendor.

NOCHE, por Erico Verissimo. Trad. Patricio Canto. *Editorial Goyanarte*. Buenos Aires, 1957. 124 páginas.

UNA noche, cualquier noche, toda noche nos acercamos a un hombre —cualquier hombre— de los que, mezclados, andan por las calles de una ciudad. Pese a que vacila, a que anda como sonámbulo, no reparan en él. Nosotros sí —los que leemos— lo enfrentamos. De inmediato está en nosotros. Es nuestro y nos posee. Iremos ya tras él sin abandonarlo. Con las manos frías, con los pies helados, pero con la cabeza ardiendo en este peregrinaje que comienza y finaliza en el espacio sin luz. Ni siquiera conoceremos su nombre. Pero no será un desconocido, porque a través de su tránsito nocturno sabremos de los meandros de su espíritu, de lo que está más abajo y más adentro, de lo que sólo aflora en la pesadilla y la desesperación. Andaremos con su angustia.

Tres de los personajes del relato le tomarán sin remedio. Y un cuarto. Porque estaremos prendidos nosotros también de ese hombre que anda, sin memoria, por las plazas y las avenidas, con la carga de su no-saber.

Como acosado, huyendo de la discordancia de sus reflejos incontro-

lados, empieza a poner un pie frente al otro sin descanso, girando en torno de una realidad huidiza. Cada indicio lo sindicaba, lo acusa de una monstruosa presunción. Y en el fondo del laberinto de su inconsciencia algo —alguien— pugna por decir la palabra justa. Una ventana sola que se abriera a la luz mostraría el signo revelado. Mas todas las ventanas se abren a la noche.

A poco encontrará a los innegables compañeros de peregrinaje. Los que están siempre al acecho y tienen la fuerza de lo inconfesable. Ángeles de los rincones oscuros que lo tomarán a su cargo, atándolo con lazos engañosamente suaves. No importa que el Jorobado hurgue en la carne lacerada para satisfacer sus impulsos sádicos; que el Maestro sea una aberrante personificación del celestinaje más perverso. Ellos lo guiarán en la jornada, serán sus lazaretillos en la noche. Verdad es que tenemos la tangibilidad de los ámbitos condenados en este páramo que arde pero donde sentimos un frío atroz que nos penetra como si estuviésemos desnudos y desposeídos. Y esa tormenta lejana, ese rodar de una voz ronca y los latigazos

celestes que preanuncian, sin resolverse, una tormenta que podría ser lluvia fresca y purificadora.

El hombre ha caído en la noche. Sin remedio. Estará soldado a los melifluos, sórdidos guías; pero allí mismo, en las tinieblas sólo horadadas por luces enfermizas y frívolas, conocerá la presencia del Otro. La presencia inconcebiblemente blanca, tierna y resignada del Vagabundo que insiste en su melodía, siempre cerca, constantemente a mano pero a distancia, sin dormir pero sin hablar.

No habrá antro donde el Desconocido no penetre, ni miseria que le sea negada. Le será presentada la muerte grotesca y sin sentido, el amor deformado y canallesco, la hipocresía y el disimulo, todo lo que es vendido y distorsionado. Pagará con buen dinero el privilegio de ver.

Dos realidades se superponen: la fría, palpable y veraz de una noche abierta, con todas sus presencias, y otra que pugna, lucha y se desgasta para retrotraerlo a una acción desesperadamente negada.

Así giran las horas, a la espera de que la batalla acabe sobre sus carnes heridas.

Al fin la aurora, la hora de la luz. Atrás quedará el diminuto escenario donde seguirán rondando los monstruos. El Desconocido volverá sobre sus pasos a enfrentar la prueba definitiva. Ahora sabrá y sabremos si se salva, si por fin podrá volver a mirarse en los espejos. Lentamente

recorrerá el último tramo, despojándose de las negaciones. Aún hasta allí, hasta el límite con su enfrentamiento lúcido, estará el Otro, cantando antes que los pájaros, ofreciéndole su última oportunidad.

Sólo al fin, con las últimas palabras —un nombre repetido dos veces—, sabremos que abajo, atrás, ha quedado la noche. Allí donde terminan los escalones está otra vez la esperanza, el reencuentro, la posibilidad.

Verissimo —*Mirad los lirios del campo, Gato blanco en campo de nieve, Caminos cruzados, Lo demás es silencio*— nos da una novela realista, si por realista consideramos esa literatura donde los elementos están condicionados a mostrar algo más que lo aparente. Porque si bien en este vigoroso, atrayente, crudo relato del gran escritor brasileño se asoman sin tapujo las evidencias más sórdidas, todas ellas están presentadas insinuando un trasfondo de sugerencias simbólicas.

La obra tiene dos partes bien determinadas. En la primera se nos relata el derrotero del personaje central inhibido para recapitular sus actos anteriores con lucidez; se le sigue en su deambular por tabernas, hospitales, casas clandestinas, burdeles y barrios miserables. Le acompañan un ser física y afectivamente desviado y un repugnante individuo falsamente digno. Sin tomar contacto directo con el Desconocido, está siempre presente un Vagabundo amigo de los animales y que es una

figura extrañamente pura en el conglomerado de seres equívocos que pueblan la noche. Durante este período el personaje central lucha en un estado nebuloso por recuperar el punto donde se ha roto la secuencia de su vida consciente. La locura asoma casi asfixiante a cada paso. Retazos de vigilia irrumpen penosamente como débiles asideros para encontrar el camino de retorno. En este estado anda por una zona desconocida y donde no se reconoce.

La segunda parte, con extensas introspecciones donde se revelan fragmentos de la niñez del Desconocido, va dando las pautas del conflicto, producido por experiencias traumáticas. A medida que se va acercando a la casa, desde donde ha salido con la personalidad fragmentada por el acto decisivo de su esposa, el personaje va recuperando el sentido de su personalidad agónica y, mientras vacila peligrosamente por última vez en el borde del abismo total, logra incorporar a su conciencia una revelación que lo torturaba ahogadamente en el fondo de su inconsciencia. Comprende, quizá no muy claramente, la identificación de su mujer con la madre y vence su situación traumática consiguiendo una nueva esperanza de comprensión y amor.

Este es el análisis del plano visible de la obra, pero detrás de éste hay otro, donde Verissimo ha hablado, creo, en símbolos. Esa larga

noche en la que se deambula sin dormir pero sin estar en vigilia, esas criaturas inasibles que lo arrastran por caminos fáciles pero en definitiva nauseosos, ese Vagabundo despreciado e incomprendido pero que lo acompaña en silencio hasta la postrer decisión, esos seres inocentes o corruptos que pueblan el ámbito de una noche calurosa con una tormenta siempre amenazante, esos hombres y mujeres puros e hipócritas, que sufren y lloran, gozan y se embrutecen, ¿qué es finalmente sino una representación de la larga noche del hombre con el Hombre, del hombre con su angustia, del hombre por saber desesperadamente dónde está la verdad, el camino y la vida?

No sabemos qué crimen, suyo o de otro, está purgando el Desconocido. Pero sí sabemos que sufre el castigo de un Crimen, que su condena le pertenece y que deberá enfrentar el espejo para reencontrarse. Dura prueba volver herido, golpeado, humillado y despojado desde la noche para alcanzar la lucidez de hallarse a sí mismo.

Pese a su ambiente cargado de despiadadas realidades, a pesar de un estilo de golpes directos, la última consecuencia que sacamos de esta magnífica novela es su mensaje de esperanza. Alguien a la postre se salva. Y uno pueden ser todos.

DAVID ALMIRÓN

ANTOLOGIA DEL CUENTO EXTRAÑO. Selección, traducción y noticias biográficas de Rodolfo J. Walsh. Editorial Hachette, Buenos Aires, 1956, 912 páginas.

EL cuento fantástico, o extraño (como mejor lo llama Rodolfo Walsh) llegó al interés de los escritores y de los lectores argentinos a través de las vías inglesas, desde Henry James, Rudyard Kipling, H. G. Wells y Gilbert K. Chesterton. Relatos escritos a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del nuestro, como justificada reacción contra el peso de la literatura verista, que en las formas ya fórmulas del realismo y del naturalismo había marcado mayoritariamente a los narradores de la centuria novelística por excelencia; al mismo tiempo, saludable rechazo del maleable psicologismo mal aprendido de los rusos, que acude a las situaciones más inusitadas y a las soluciones más absurdas siempre que respete la individual primacía de sentimientos y emociones. Al fin, una lección de rigor, fiel a las imposiciones que distinguen al hombre entre las demás criaturas, las de su inteligencia.

Advertida en nuestra América la novedad, con algún retraso, y llegando a lo genial cuando Jorge Luis Borges la renovó con la penetración de su inteligencia y el ritmo sin deslices de su estilo, se justifica la ficción de temas extraños como retorno a las esencias del relato. En 1940, prologando una *Antología de la literatura fantástica*, otro riguroso cultor argentino del género, Adolfo

Bioy Casares, señalaba: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras". Textos tan disímiles como el *Zenda-vesta*, la *Biblia*, *Homero*, *Las mil y una noches*, novelas chinas y antiguos filósofos son evocados en socorro del aserto, sin olvidarse de las antiguas consejas populares.

Esta voluntad de abolengos, cuanto más remotos más significativos, no olvida que para Europa y América, y como género definido, la ficción fantástica apareció en el siglo XIX, y en idioma inglés. Si estos cuentos, como las ficciones más antiguamente venerables, están sostenidos por la constancia del miedo, que se depura en ejemplos tan eficaces y desconcertantes como *The Turn of the Screw* de James, es indudable que desde Wells fué otra la tónica del género. Sobre el terror de lo sobrenatural, fué avanzando la exigencia de una literatura sostenida por lo estrictamente imaginativo, que se servía de los adelantos científicos, o de ciertas versiones metafísicas, para crear el mundo razonable de su irrealidad. En esta vía se ha llegado a ficciones como las que ennoblece Borges en nuestro idioma, relatos del tipo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* y *Acercamiento a Almotásim*, intensa conjunción de las felicidades del cuento con el ensayo más riguroso "desprovistos

de patetismo y de sentimentalismo", "destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura" —como acota Bioy Casares.

Entre ambos extremos osciló y continúa oscilando el cuento extraño: el mundo del miedo, o el mundo de la inteligencia. Las mismas dispares tentaciones se les presentan a los antólogos, atraídos sin descanso por fantasmas o por lúcidos edificios de la razón. Tal ha sido el riesgo salvado casi constantemente por Rodolfo Walsh en el excelente volumen que acaba de publicar (tan excelente de contenido como de presentación gráfica). Quizá se le pueda reprochar que haya recaído en lo macabro, o el cuento que se desbarranca en lo absurdo. Hubiera deseado no encontrarme en esta *Antología* con *El secreto del cadalso* de Villiers de L'Isle Adam y *El poeta resucitado* de Apollinaire. La tentación de lo absurdo, tan evidente en Apollinaire, se acumula en tres cuentos de lengua española: *En la ciudad de las grandes pruebas* de la española Rosa Chacel (tan fina y equilibrada en el resto de su obra), *La tienda de muñecas* del venezolano Julio Garmendia y *Los buitres* del boliviano Oscar Cerruto.

Walsh, superando las predilecciones de otros antólogos argentinos que lo han precedido en la tarea de espigar relatos fantásticos, atiende con certeza a nuestra literatura: José Bianco (*Sombras suele vestir*), Adolfo Bioy Casares (*La trama ce-*

leste), Bernardo Kordon (*Un poderoso camión de guerra*), Leopoldo Lugones (*La estatua de sal*) y Silvina Ocampo (*La red*). Nuestra literatura hubiera quedado mejor, si el relato de Kordon hubiese sido reemplazado por alguno de los muy sugerentes y densos de Santiago Dabove, injustamente olvidados en páginas de revistas, o por alguna ficción de Enrique Anderson Imbert (en *Las pruebas del caos*), o alguno de los relatos de Manuel Mujica Lainez (en *Aquí vivieron y Misteriosa Buenos Aires*), donde lo fantasmal se hace plenamente poético. Dabove, Anderson Imbert y Mujica Lainez tienen tonos más personales que Kordon y merecen estar junto a los mayores creadores argentinos del cuento extraño.

El relato fantástico, como se lo escribió en nuestro país, tan apegado al verismo de situaciones y de lenguaje, se justifica como signo de madurez creadora de América, dando primacía a la inteligencia y a la imaginación con el preciso avance del estilo. No se ha hecho aquí, o al menos no se lo ha intentado con talento, el relato fantástico que aprovecha los temas de la mitología indígena, o de las leyendas más antiguas, como lo ha cumplido Miguel Ángel Asturias en Guatemala, según lo ejemplifica *Venado de las Siete rozas*, y lo han escrito con amplitud recreadora en Cuba, o en Brasil, donde lo mágicamente primitivo pervive con mayor densidad que en el nuestro. Hubiera querido encontrar

algunos de estos cuentos, y no uno del inolvidable narrador mejicano Juan José Arreola (en *Confabulario*). Se me disculparán estos reparos de consecuente lector de los escritores de la América hispánica, ya que con ellos creo ser fiel al criterio de Walsh, que ha respetado, en suma de quince, a los escritores de nuestro idioma, a ambos lados del Océano.

La cuestionabilidad de seis o siete relatos en un total de cuarenta y nueve, nace del placer provocado por la lectura de esta *Antología*, donde Walsh ha superado casi todos los inconvenientes de la selección en las épocas y los idiomas más diversos; la mayoría de los relatos son insustituibles y el colector ha procedido con loable honradez al no desdeñar aquellas piezas que —como *La zarpa de mono* de W. W. Jacobs y *Enoch Soames* de Max Beerbohm— han sido frecuentemente transitadas

LA VIDA RURAL URUGUAYA, por Daniel D. Vidart. Ediciones del Departamento de Sociología Rural, del Ministerio de Ganadería y Agricultura del Uruguay, Montevideo, 212 páginas.

ASISTIMOS, de un tiempo a esta parte, a una intensificación del renovado intento de lograr caracterizar los elementos primordiales de la realidad americana, es decir, aprehender las notas más importantes que nos faciliten una comprensión sustancial de sus coordenadas esenciales.

En rigor, los precursores de este

por otros antólogos. Hay que agradecerle además que las versiones de los relatos, en su mayor parte realizadas por el colector, sean de clara fidelidad, muy superior a las que circulan abrumadoramente.

Es una lástima —y se excusarán estos reparos finales— que Walsh haya eludido un prólogo, que hubiese servido como precisa guía en el laberinto que es cada plan antológico; se lo extraña más por las certezas en la presentación de cada escritor. También hubiera sido deseable que cada cuento indicase su lugar de origen, libro o revista, apuntalado cuando fuera posible con el dato cronológico. Referencias exigidas por los estudiosos de la literatura, que también suelen ser lectores de buenas antologías, e inclusive gustadores de sus aciertos.

J. C. G.

enfrentamiento al problema, de este asedio a sus notas decisivas, de este esfuerzo por obtener resultados satisfactorios e ilustradores no son los estudiosos sistemáticos; por el contrario, los primeros en allegar intuiciones han sido escritores que se han expresado a través de obras de variada índole: literarias, históricas o políticas —sus géneros son, con

frecuencia, harto imprecisos dadas la riqueza temática, el escaso deslinde entre sus diversos campos, la falta de tradición en punto a monografías orgánicas— pero cuyo meollo ha sido un denodado intento de “saber”, una búsqueda inquieta e inquietante, mas siempre sustantiva. Así el *Facundo*, el *Martín Fierro*, o la *Radiografía de la Pampa*, para citar con Martínez Estrada a un autor contemporáneo cuyo ascendiente y prestigio van en creciente aumento, y, hecho sugestivo, cuya obra trasciende ya holgadamente los límites geográficos a los que parecería reducirlo el tema. En realidad no es un secreto para nadie que las obras citadas lograron —sin buscarla— su universalidad por haber buceado, en hondura y con resultados intranquilizadores a veces, asuntos nacionales; y lo han hecho respondiendo a exigencias imposterables, de aquí que sus respuestas tengan, por sobre todo, autenticidad. Desde luego que lo que tuvieron que decirnos lo dijeron a través de un mensaje de sobresaliente calidad estética, de donde su asegurada posteridad aun cuando se superen los problemas planteados.

Con el respaldo indudable de una seria preparación, pero unida a una penetrante comprensión del paisaje y del hombre reales —no meras abstracciones, ni fáciles generalizaciones— Daniel D. Vidart llevó a cabo un notable esfuerzo cuyos resultados pueden apreciarse cabalmente en *La vida rural en el Uru-*

guay, trabajo que analiza el “escenario geográfico”, el “proceso histórico” y también los “caracteres socioculturales”. La obra que comentamos es evidentemente el resultado de una noble labor, traspasada por el propósito de percibir los distintos elementos y planos; pero la misma, en cierto modo, se resiente por su carácter asistemático; su arquitectura carece del necesario equilibrio ya que algunos aspectos parciales adquieren aquí un desarrollo desproporcionado al que la lógica les atribuye. En cambio, esa falta de armónica proporción se ve compensada con holgura por la calidad literaria del trabajo; trátase de un libro escrito con una prosa jugosa, rica en matices, en hallazgos expresivos, que transparentan no sólo el “oficio” de su autor, sino al mismo tiempo el tesonero y eficaz esfuerzo por transmitir conceptos o adelantar sagaces intuiciones. Como punto de partida expone así Vidart su criterio: “El Uruguay carece de problemas étnicos, domina absolutamente todo su territorio, posee una economía simple y poderosa, disfruta de altos niveles de vida material y espiritual, sus leyes sociales son amplias y justicieras. Es, en definitiva, una pequeña insula de ventura en medio de un tempestuoso mar continental. Esto provoca en nosotros un dulce sopor, un estado de beatitud y una sensación de seguridad que a veces se confunden con la inconsciencia. Un país piensa acendradamente en sí mismo cuan-

do la problemática interna lo acorrala, cuando el contorno físico lo flagela con su látigo geográfico, cuando una parte de su población no se asimila a los dictados de la cultura oficial, cuando el hambre sacude y solivianta sus comunidades, cuando el conflicto entre los ideales y la realidad es reiterado y flagrante. Entonces, entre sobresaltos y desvelos, los hijos de este solar sufriente inician la *via crucis* de una interpretación". (pág. 24).

Para Vidart, norte y sur, que es como decir campo y ciudad, son los elementos dialécticos esenciales en la conformación del país; "la bivalencia de la geografía humana". "Uno es el medio mundo de la tierra, de la ganadería, del espíritu solariego, de la tradición, del campo; el otro es el hemisferio del puerto, de la agricultura, del espíritu cosmopolita, de la innovación, de la gran ciudad" (pág. 17). Analiza más adelante otros rasgos, tesis y antítesis como con acierto los llama, para acercarse a la raíz del problema que le preocupa. Por ello escribe: "Geológicamente, el Uruguay es un diálogo entre el Norte y el Sur, entre el continente arenisco de Gondwana y el fundamento cristalino de la Brasilia. La participación de otros personajes minerales, como los meláfidos de Serra Geral y las fecundas capas del cretáceo, no altera el contrapunto entre los contendores protagónicos.

"Climatológicamente, es un campo de batalla entre los frentes pola-

res que vuelan sobre el Océano o que vienen de la Patagonia en alas de los fríos anticiclones y de los bofezos cálidos y húmedos que descienden con los ciclones del trópico de Capricornio. Tan grande es la inestabilidad del clima uruguayo que un viajero ilustre nos definió como país de 186.000 km² poblado por dos millones y medio de sobrevivientes...

"Botánicamente, nuestra patria es una región disputada por tres formaciones vegetales que se entremezclan sin predominar la una sobre las otras. Del Oeste nos invade el poderoso ejército de la vegetación fluvial mesopotámica; del Sureste, saltando sobre el Río de la Plata, desembarca la roma punta de lanza de las gramillas pampeanas, y del Noreste, abrazando, cerrando y tapizando quebradas, llegan los helechos tiernos, los árboles pigmeos y las palmeras esbeltas de la flora riograndense.

"Antropológicamente, la tierra oriental fué en la prehistoria un crisol de etnias indígenas y en su devenir constituyó un matraz donde aborígenes americanos, blancos europeos y negros africanos mestizaron sus cuerpos y sus espíritus". (Pág. 115).

Al incursionar en su proyección histórica, comienza afirmando que la Banda Oriental empezó como la Vaquería del Mar, para afirmar la decisiva importancia de la ganadería en su desarrollo social, de enorme incidencia en todos los planos,

hasta en el lingüístico; y, como anota Vidart con exactitud no exenta de gracia: "a una linda mujer la llamamos «churrasca» y a un difunto le decimos «fiambre»".

Por lo que se refiere a las raíces antropológicas, como él llama a las que configuran la estructura social, analiza sus elementos constitutivos: el indio; el negro; se detiene morosamente en el estudio de "una teoría del gaucho", personaje al que dedica páginas pletóricas de sobresaliente interés. De paso, mencionemos que inquiriere el origen y significado del vocablo "gaucho", es decir considera sus diversas etimologías, tal como fueron expuestas por estudiosos y curiosos. En ese desfile advertimos las etimologías euroasiáticas, es decir aquellas que las refieren a un posible origen español, portugués, francés, inglés, alemán, vascuence, gitano, árabe, latín, hebreo; o indoamericanas: araucano, quichua, aymará, pampeano, caucano, tupí, guaraní, charrúa. Las interpretaciones, debidas a diversos autores revelan ingenio, aunque pocas son fundadas y las más insostenibles por arbitrarias.

Para encarar el estudio de los tipos del campo uruguayo Vidart adelanta su criterio acerca de la necesidad de "combinar dos sistemas indagatorios: el temporal, de profundidad histórica, y el espacial, de horizontalidad psicosocial" (pág. 78). Dedicar, de acuerdo con este método, al payador una trein-

tena de páginas agudas, llenas siempre de finas observaciones. Luego, en capítulos más breves, pero no menos sugeridores, estudia el domador, al montaraz.

Los apartados posteriores dedicados a temas de interés constante, aunque como dijimos, no siempre lógicamente ensamblados, esboza una "sociología del caudillismo", expone "reflexiones sobre la haraganería criolla", bosqueja una "biografía del rancho"; cálidas son sus apuntes acerca de la "vida y pasión de los pueblos rurales"; válidas también para nuestro ambiente: "Contemplé, dice, con las pupilas del alma los pueblos uruguayos cercados por la soledad, desamparados en los potreros planetarios, enquistados en un horizonte monótono, aplastados por un ciclo vengativo". Prosigue en seguida: "Y volví a ver sus calles polvorientas, andariveles del viento desnudo y la lluvia tediosa; sus veredas cubiertas por lamparones de musgo y cebaduras de mate ahito; sus casonas descascaradas, enseñando bajo las encías de la cal las carriadas sonrisas del ladrillo; sus plazas sin flores, sus cementerios en ruinas, sus comisarías malolientes, sus prostíbulos lúgubres. Volví a sorprender los mismos fatigados rictus en los mismos y repetidos rostros humanos, en los mismos labios burlones, en las mismas cejas agresivas, en las mismas mejillas reseca; volví a penetrar en los oscuros almacenes de "ramos generales", con olor

a oveja, a creolina, a humedad; volví a conversar con la maestra derrotada, con el médico filántropo, con el caudillo venal, con el remendón anarquista, con el cura quejumbroso". Y añade: "Y sin quererlo sentí un cariño doliente por los pobres y olvidados pueblos de mi patria, por sus esperanzas lisiadas, por sus civilizaciones detenidas, sus energías marchitas".

En el anteúltimo capítulo, "Del campo a la ciudad", adelanta un "psicoanálisis de la guaranguería" y una "genealogía del compadrito"; cierra el libro una "filosofía del mate amargo".

Dejando de lado nuestro inicial reparo acerca de la estructura de la obra, cabe destacar este logrado esfuerzo como un estimable intento de

O. Del C.

CUENTOS FRIOS, por Virgilio Piñera, Editorial Losada, Buenos Aires, 190 páginas.

EL Marqués de Sade, Kafka y Pauline Regane, la misteriosa autora de "Histerie d'O", entra en las más atrevidas combinaciones de Virgilio Piñera. Quisiera ser más explícito. En la trama laberíntica y gratuita, tan propia de Kafka, Virgilio Piñera inserta sus propias meditaciones sobre sexo y crueldad

caracterizar un país, en este caso el Uruguay, desde sus diferentes ángulos: histórico, geográfico y social, con lo que consigue apuntar notables observaciones para un más adecuado análisis de esa realidad, y también para establecer un diagnóstico cordial de su presente. Por lo que a su factura literaria se refiere dijimos ya que la misma es de una jerarquía muy poco frecuente en obras de este carácter; creemos que las abundantes transcripciones que hicimos pueden dar una clara idea de su estilo y su espíritu; hay un cálido nerviosismo que traspasa las páginas, las agita una comprensible emoción; una belleza decantada las ennoblece y recomienda.

GREGORIO WEINBERG

Marginales

—temas que aunque en algún momento aparezcan ausente de un cuento cualquiera, no por ello dejan de pesar como la oscuridad pesa sobre una casa en medio del campo, aunque el que está dentro de ella, sentado junto a la lámpara pueda creer que la noche no existe en ese momento—, fusionando en su obra,

con maestría ejemplar la severidad de los desarrollos con lo absurdo, con lo aterrador de sus historias.

Si bien es cierto que a Virgilio Piñera —según nos advierte el mismo en nota liminar— no le interesa el bien ni el mal ya que la vida no premia, ni castiga, lo cierto es que siempre parece atraerle mucho más el castigo que los premios, porque cuando los premios aparecen se parecen tan aterradoramente a los suplicios que se termina por pensar, no que todo es lo mismo, sino algo peor; que en la grotesca confusión en que vivimos sólo existe el mal.

Creo yo que lo más apasionante de estos cuentos es la manera con que han sido escritos. Una alucinante objetividad, una descripción minuciosa de los actos más absurdos, o más inútiles, en cuentos de una arquitectura irreprochable. La medi-

da más certera caracteriza un cuento como "La cena", siendo su escueta brevedad uno de los elementos sobre los que cuenta el autor para acentuar la comicidad siniestra del mismo. Mientras que en "El álbum", la minuciosidad de la narración va señalando una angustia helada y creciente.

La diversidad de época en que los cuentos parecen haber sido escritos, señalan por una parte, los dos enfoques que ha usado. Por una parte la historia puramente contada de un absurdo. Por la otra, el absurdo visto bajo la forma sintética de un ensayo.

De cualquier manera que sea, Virgilio Piñera, ensayista o narrador del absurdo y la crueldad, no puede dejar de fascinarme jamás por la lucidez alucinada con que cuenta sus historias.

EL GAJO DE ENEBRO, por Eduardo Mallea, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1957, 117 páginas.

TODO el lenguaje *El gajo de enebro* es el testimonio de una singular aventura. Es un lenguaje que suena con un sonido distinto, con un sonido que no tienen a la simple lectura las obras de Eliot más oscuras, o las obras fluviales de Claudel, con un sonido sordo, oscuro. Quizá debería anotar como si no tuvieran ningún sonido. Como si el diálogo escrito no pudiera ser dicho, no por imposible en boca de un actor, sino por que su materia específica es el silencio.

Una lectura minuciosa de la obra nos revela por encima de la incomunicación de los personajes, que ni siquiera el crimen disuelve en el aire, lo que prima sobre ellos es el peso de un diálogo que nace y muere en el silencio. Estas palabras, estas frases, estos arrebatos, nacen de una alma a otra, pero sin sonido.

Así, misteriosamente, *El gajo de enebro* se reúne con la imagen de silencio absoluto que emerge de *Chaves*, esa novela de Mallea donde lo mejor hubiera sido narrar has-

ta el último de los diálogos como es capaz de hacer Jacobsen, puesto que las palabras que dice el protagonista no alcanzan a ser ni siquiera el halo de ese hermetismo fatal que lo ahoga.

LA BOCA SOBRE LA TIERRA, por Néstor Bondoni, *Editorial Doble P*, Buenos Aires, 1952, 265 páginas.

NOVELA de una rara perfección, la temática está desarrollada con una flexibilidad totalmente infrecuente. Lo que los personajes piensan y lo que los personajes viven, y también lo que recuerdan, son las diversas voces de una fuga compleja, sí, pero sumamente nítida, que va tejiendo y entretejiendo sus temas a lo largo del libro, hasta que se cierra en el nudo final de la tierra ganada en sacrificio.

Por encima de la novela, por encima de su compleja trama argumental donde Bondoni se regocija con algo de la parsimonia del admirable Faulkner, existe una mirada sobre la naturaleza, sobre el campo, sobre los cereales, sobre los traba-

TEATRO, por Marcel Aymé, *Editorial Losada*, Buenos Aires, 1957, 301 páginas.

DE alguna manera fué Molière quien dió la medida de lo que sería el teatro francés de sátira. A su estirpe de amargos moralistas, pertenece Marcel Aymé. Pero Aymé no ha conocido los fastos de Versailles ni ha visto jamás sojuzgado

Creo que esto es lo más apasionante de *El gajo de enebro*. Que siendo una tragedia —es decir, por esencia una forma oral de la belleza—, su materia más inextricable pueda parecerme el silencio.

jos de la tierra, donde el artista ha transpuesto en una materia admirable un espectáculo frecuentemente abandonado al campo de los folkloristas. Esta ordenación estética de la naturaleza, alcanza al diálogo mismo, que aunque asienta en la raíz del mundo donde sus personajes se mueven, no por eso deja de tener el color, el sabor, de las palabras oídas en nuestro campo.

Creo que más que la novela en sí, lo que importa en esta creación de Néstor Bondoni es el riquísimo material con que ha sido hecha, en la plenitud que mana de su prosa, en la riqueza de la visión que asienta en la palabra.

su talento al capricho de reyes ni favoritas. Sólo los buenos montmartrenses que le rodean deben de imponerle algo de respeto, cuando juega los domingos a "la belote" en un café cercano. De ahí también, esa mirada particular con que Aymé

se asoma al escenario siempre. Burlón, agudo, siempre mal pensado y siempre adivinando como una vieja solterona agazapada tras la madriguera de tul de los visillos de su ventana.

Pero Marcel Aymé ama ante todo la justicia. La justicia es uno de sus temas favoritos. Pero no la Justicia Oficial, sino la perfecta justicia que cumple la vida, y que aparece en las pequeñas y en las grandes trampas que hacemos y de las que somos víctima, por turno. A veces, su deseo es tan apasionado que Marcel Aymé no duda en recurrir a Dios mismo.

Las tres piezas reunidas en este libro tienen por tema tangencial o central esa motivación impostergable: la justicia.

POESIA NORTEAMERICANA CONTEMPORANEA, por William Shand y Alberto Girri, *Editorial Raigal*, Buenos Aires, 1956, 254 páginas.

Los lectores de poesía, que forman una secreta secta de iniciados, dominan rápidamente casi todas las lenguas europeas, pues siendo la poesía su único alimento prefieren buscarlo en su propia fuente. No obstante, hay un vasto público al que la poesía interna interesa lo suficientemente como para leerla, si ello no le demanda un esfuerzo superior a sus medios naturales.

Para los unos como para los otros la espléndida colección bilingüe de

Valorín reclamando su cabeza, y obteniendo justicia gracias a un personaje repugnante es la primera prueba de esta pasión. Clerambard, cuya tozudez llega a forzar a los santos, es el testigo de que a pesar de nuestra pequeñez, la justicia divina es capaz de ponerse de nuestra parte. Y por fin, la insaciable Luciana, que cae víctima de la inocencia de su amante. Creo que no es necesario un testimonio mayor. Marcel Aymé viste su teatro con la sangre del pueblo galo, con sus pequeños vicios, con sus temibles virtudes. Y como ama a su pueblo, se compadece de él. Y con la justicia, le da también una irónica alegría, que nos libera del grano final de amargura del que no puede escaparse este moralista desenfrenado.

poesía que publica Raigal me parece un verdadero hallazgo. Abren a un vasto público toda la visión de un universo poco frecuentado.

A la excelencia de los nombres escogidos por Shand y Girri, une lo fiel de las traducciones. A veces demasiado fieles, porque se cae en una frialdad que no tiene el poema original. Pero ¿qué hacer? Quizá esta fidelidad de la letra sea la única fidelidad posible, cuando se trata de traducir un poema honestamente.

Libros Recibidos

ACME:

Lester del Rey: *Abandonado en Marte*

Las hazañas de un grupo de expedicionarios que emprenden un viaje hacia lo incógnito.

Evan Hunter: *Un viaje al pasado*

Una de las más intrigantes conjeturas de la historia provee el fundamento para este relato acerca del secreto que oculta la leyenda de una civilización perdida y misteriosa.

Herman Melville: *Moby Dick*. Trad. I. Gelstein

Edición abreviada para adolescentes de una de las obras capitales de la literatura universal.

Emilio Salgari: *La perla sangrienta*. Trad. José Garo

Salgari hace gala de su frondosa imaginación para acicatear el interés del lector, al que mantiene en suspenso.

Roy Rockwood: *Bomba en el Río Subterráneo*. Trad. Julio Vacarezza

Una nueva aventura del popular personaje, héroe de la jungla amazónica.

ALTAMAR:

Arturo J. Serantes Peña: *Acotaciones*

Una íntima biografía espiritual y un interesante testimonio de nuestro tiempo.

AMERICALEE:

Juan José Ceselli: *La sirena violada*

Un poeta original dotado de un lenguaje propio y expresivo.

Los siete pecados. Selección y prólogo de Antonio G. Birlán

El tiempo y el espacio. Selección y prólogo de Antonio G. Birlán.

Se ofrecen en estos volúmenes los aspectos más esenciales de los problemas a los cuales se acercan.

ARGOS:

Bernardo Ezequiel Koremblit: *Romain Rolland*

El primer trabajo de aliento realizado por un escritor argentino sobre Romain Rolland.

BASES:

José Belbey: *La aventura de la libertad en el hombre*

Nueva comprobación del incesante y noble quehacer de este hombre de ciencia Argentino.

BOTELLA AL MAR:

Manuel Blanco-González: *Las trompetas del Juicio Final*

El devenir del mundo y la criatura humana hacia el caos. El enfrentamiento del alma consigo misma en el plazo final.

Manuel Blanco-González: *Los cantos de Caín*

Cantos libres de tema bíblico en los que alternan el grito rebelde y amargo del anatema con el murmullo de la designación y el eterno peregrinaje.

Libros recibidos

181

CARTAGO:

Amaro Villanueva: *La mano y otros cuentos*

Contribución a la literatura argentina no sólo formalmente sino también por su contenido, como exteriorización de las ideas sociales vigentes en nuestro pueblo.

Curso práctico para el parto sin dolor. Trad. Floreal Mazía

Manual didáctico para la futura madre.

André Stil: *El primer choque* (3 tomos). Trad. Luisa Rivaud

La crudeza y la energía de sus episodios constituyen un viviente alegato social, sin declamaciones sociales.

Raúl González Tuñón: *La luna con gatillo*

Documenta la historia de una vocación, el proceso de formación de una conciencia poética de nuestro tiempo.

COLUMBA:

Nicolás Repetto: *Qué es el socialismo*

Definición de la esencia de esta corriente doctrinaria pasando revista a sus antecedentes, aun los más remotos.

Angel Vasallo: *El problema moral*

Un apasionado interés por el tema, al que Vasallo aporta además los resultados maduros de su larga meditación y saber.

Rodolfo Mondolfo: *Arte, religión y filosofía de los griegos*

Un cabal panorama del espíritu y la cultura griega en un enfoque erudito y original.

CUADERNOS JULIO HERRERA Y REISSIG:

Marosa Di Giorgio Medicis y Luis Alberto Varela: *Dos poetas*

Dos ejemplos de la actual poética uruguaya.

Juvenal Ortiz Sarategui: *Poesía fiel*

Uno de los más grandes poetas con que cuenta en la actualidad nuestro continente.

DOBLE "P":

Gastón Gori: *La muerte de Antonini*

Primer premio de prosa en el concurso organizado por el Círculo Italiano de Santa Fe.

EDICION DEL AUTOR (Montevideo):

Antonio Simoes Junior: *Vieja crónica de Olhao*

"Nunca desconfíes de la fuerza del pueblo" — dice un personaje de este relato— "porque desconfiar de ella es morir".

EMECE:

Jean Giono: *El final del camino — Sembradores*. Trad. Augusto Guibourg

Testimonio de una alta condición estética, por la seducción de una belleza agreste situada más allá de lo clásico.

Fulton J. Sheen: *Conozca la religión*. Trad. J. R. Wilcock.

La religión y la razón de ser de la creencia religiosa.

Bruce Marshall: *La niña de Mayo*. Trad. Francisco Baldiz.

Relato de atmósfera juvenil, alegre y espontánea, de la que no está excluida la profundidad.

- John Dickson Carr: *El reloj de la muerte*. Trad. Clara de la Rosa
Las obras policíacas de Dickson Carr combinan hábilmente la rapidez de la escuela americana con el rigor intelectual de la escuela inglesa.
- Michihiko Hachiya: *Diario de Hiroshima*. Trad. J. C. Torres.
Historia verídica de un gran drama de destrucción y de miseria.
- Jorge Luis Borges: *Discusión*
La mejor oportunidad para asistir al lento y fecundo proceso creador de uno de los escritores más inteligentes de nuestro tiempo.

FIDES:

- Bernardo Ezequiel Korembli: *La torre de marfil y la política*
Uno de los temas más apasionantes de nuestro tiempo: el de la posible y necesaria militancia del intelectual en la acción política o la innecesaria y a un tiempo imposible realidad de esa militancia.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA:

- Sérgio Buarque de Holanda: *Raíces del Brasil*. Trad. Ernestina de Champourcin
Interpretación de los fenómenos históricos, políticos, sociales, económicos y culturales que fundamentan la integración de la actualidad brasileña.

GALATEA—NUEVA VISION:

- Georges Gusdorf: *La palabra*. Trad. Horacio Crespo
Interesa al curioso del desarrollo cultural de la humanidad en general y al estudioso de las particularidades de la creación artístico-literaria.
- León Dujovne: *La filosofía de la historia*
Destinado a ofrecer un panorama indagatorio con respecto al proceso de la historia a través de cuatro doctrinas de nuestro siglo.

GOLCONDA:

- Eduardo Acevedo Díaz (h.): *El no ser de Hamlet*
Un análisis interpretativo del célebre personaje y su ubicación dentro de la obra shakesperiana.

HACHETTE:

- E. I. Holmberg: *Cuentos fantásticos*
"Su obra revela entusiasmo y una poderosa energía creadora" —dice Antonio Pagés Larraya— "Tanto el científico como el artista son también testimonio de una época de ufano fervor nacional, sin trabas ni límites para la creación".

IMPRESORA URUGUAYA S. A. (Montevideo):

- Concepción Silva Bélinzon: *Los reyes de oro*
Primer premio nacional de poesía 1954 otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay.

JACKSON:

- A. J. Cronin: *La antorcha eterna*. Trad. Fernando T. Beristain
Cronin nos presenta la vida llena de sufrimientos y la desesperada pugna de un artista del pincel, por conseguir la comprensión y el público reconocimiento para su obra.

- Elgin Groseclose: *El carmelita*. Trad. Vicente De Artadi.
Narra luchas en Persia, país que el autor conoce a fondo por haberlo recorrido a menudo en largos viajes de investigación y documentación literaria.

KRAFT:

- José María de Pereda: *Peñas arriba*
Probablemente la obra más lograda del escritor español.
- Pearl S. Buck: *Mujer imperial*. Trad. Luis Echávarri
Retrato de Tzu Hsi, última emperatriz de la China y su época turbulenta.

KAPELUSZ:

- G. Collin: *Compendio de psicología infantil*
Con precisión y claridad se tratan los puntos esenciales de la psicología del niño, aquellos en que coinciden los mejores psicólogos de la infancia.
- G. Collin: *Selección de tests al servicio de la psicología infantil*
La gama de tests presentados es suficientemente extensa y variada como para proceder al examen de los niños desde el nacimiento hasta los 16 ó 17 años y tienen más bien un objeto práctico que teórico.

LOSADA:

- Vicente Aleixandre: *Espadas como labios — Pasión de la tierra*
Dos de los libros más representativos de la primera época del poeta.
- Albert Camus: *La caída*. Trad. Alberto Luis Bixio
Dramático monólogo en el que se conjugan una finísima ironía y una deslumbrante belleza literaria.
- William Saroyan: *Teatro* ("No te vayas así", "La casa de Sam Ego", "Nacimiento decoroso, entierro alegre"). Trad. Miguel de Amilibia.
Brooks Alkinson dijo del teatro de Saroyan: "es un poema en prosa con ritmo sincopado, y con un gran sentido del humor y del amor".
- Jules Romains: *Teatro* ("Knock o el triunfo de la medicina", "El casamiento del señor Trouhadec", "El señor Trouhadec arrastrado por el libertinaje", "Donogoo"). Trad. Natividad Massanes.
Escritor de múltiples facultades, Romains ha abordado el teatro con sentido personal y con logros muy valiosos.
- Alberto Moravia: *El desprecio*. Trad. Attilio Dabini
Larga novela en la que Moravia vuelve a mostrar su penetración psicológica, su poder descriptivo y su estilo tan personal, siguiendo una trama intensamente dramática.
- Federico García Lorca: *Antología poética*
Seleccionada por Guillermo de Torre y Rafael Alberti se incluyen también los mejores momentos líricos del teatro de este poeta impar.
- Gabriel Miró: *Nuestro padre San Daniel*
Un sentido armonioso y eminentemente plástico del idioma, una extraordinaria capacidad de evocación.
- Arturo Barea: *Lorca, el poeta y su pueblo*
Estudio sobre los orígenes populares y españolísimos de la obra del gran poeta andaluz.
- Pablo Neruda: *El habitante y su esperanza*
Varias de las obras del poeta de lengua española contemporáneo que más traducciones a distintas lenguas ha alcanzado en la actualidad.

LOSANGE:

Jacques Audiberti: *El mal corre*. Trad. Pablo López Audry

Esta obra se estrenó en París en el año 1947, obteniendo el Gran Premio de Teatro.
Luigi Pirandello: *Enrique IV*. Trad. Armando Discépolo.

La obra maestra del gran dramaturgo italiano.

Carl. Zuckmayer: *El capitán de Köpenick*. Trad. Luis Novasterra

Junto al drama humano se pinta la más fina sátira del militarismo alemán.

Bertolt Brecht: *La pera de dos centavos*. Trad. Anne Reney y Onofre Lovero.

Estrenada en Berlín en 1928, bajo la dirección del propio Brecht se convirtió en la comedia musical más famosa de Europa entre la Primera y la Segunda Guerra mundiales.

Oswaldo Dragún: *Tupac Amarú*

Historia de la famosa rebelión inca del año 1780; eterna lucha de dos mundos que combaten, empleando para ellos todas las armas a su alcance.

Jean Anouilh: *Ardèle*. Trad. María Luz Regás

Lleva como subtítulo "La margarita", simbolizando con esa flor de puros pétalos blancos el amor inocente de la heroína de la obra.

J. L. Rieupeyrou: *El "western" o el cine americano por excelencia*. Trad. E. Eichelbaum

Una completa ubicación del "western" como mito, como historia, como espectáculo de amplísima repercusión y como arte de las imágenes en movimiento.

MINISTERIO DE GANADERÍA Y AGRICULTURA DEL URUGUAY:

Daniel D. Vidart: *La vida rural uruguaya*

Trabajo distinguido con el primer premio en 1950 en un concurso organizado por el Ministerio de Ganadería y Agricultura entre sus funcionarios técnicos y administrativos.

MUCHNIK:

Dylan Thomas: *Retrato del artista cachorro*. Trad. Juan Angel Cotta

Serie de narraciones que son otras tantas instantáneas de la infancia y la primera adolescencia de Thomas.

NOVA:

Ezequiel Martínez Estrada: *La cabeza de Goliat*

Es casi una meditación, el divagar por las calles de un hombre solitario que ni siquiera se ha propuesto un paseo agradable.

PAIDÓS:

Erich Fromm: *El miedo a la libertad*. Trad. Gino Germani

Importante contribución a la teoría sociológica y un ejemplo logrado de aplicación fecunda del psicoanálisis a los fenómenos históricos.

Karl Popper: *Lo sociedad abierta y sus enemigos*. Trad. Eduardo Loedel. Bertrand Russell considera esta obra como una defensa de la democracia actual magníficamente escrita.

PERLADO:

Angélica Francisca Colombo: *La rosa en la llama*.

Poesías de tono íntimo, en metros variados. Se canta en ellas al amor, la añoranza, la alegría y la soledad.

Ernesto Córdoba Palacios: *La ortografía explicada con sencillez*.

Eficaz y valioso auxiliar para la segura y rápida consulta del maestro y del alumno.

PEUSER:

Peter Schmid: *Japón de hoy*. Trad. Sergio Belaieff

Obra esclarecedora de muchos aspectos de la actualidad japonesa perteneciente todavía al reino de la leyenda para la mayoría de los occidentales.

Emilio Salgari: *El tigre de la Malasia*. Trad. Elena González.

Emilio Salgari: *El reo de Sandokan*. Trad. Elena González.

Emilio Salgari: *A la conquista de un imperio*. Trad. Elena González.

Nuevos libros de aventuras por el fecundo e ingenioso escritor.

SARDIO (Venezuela):

Adriano González León: *Las hogueras más altas*.

Cuentos de ambiente preciso, referible, señalado por un relampagueante e incisivo lenguaje.

STILCOGRAF:

Oswaldo Seigerman: *Una historia sentimental*.

Un vendedor y una joven maestra en "un mundo negado a la aventura".

Pedro G. Orgambide: *El encuentro*.

Con raro equilibrio, lo dramático no excluye (y, por el contrario, resalta) los aspectos tragicómicos o simplemente cómicos de esta pequeña comedia de la vida cotidiana.

Roberto Hosne: *Gente sencilla*.

El novelista es aquí intérprete de una realidad que se le impone y que él sólo recrea.

TEATRO POPULAR INDEPENDIENTE:

Atilio Betti: *El juego de la virtud y el buen glotón*

Color, ingenio, agilidad en los diálogos; audacia y poesía en las situaciones.

TEMPLE:

José Olivesky: *Undécimo mandamiento*

Un trozo de vida humana, narrada descarnadamente, sin los aderezos de quien ejerce el oficio hábilmente.

TIRSO:

Roger Martín Du Gard: *Confidencia africana*. Trad. Abelardo Arias y Renato Pellegrini.

Según su autor: "Una conversación, más bien una confidencia en relato capaz de escandalizar a cierto público".

Abelardo Arias: *Viaje latino*.

Viaje a través de los más variados aspectos sociales, artísticos o políticos de algunos países de Europa.

TROQUEL:

Richard Llewellyn: *La suerte está echada*. Trad. Luis Echávarri.

Novela de intriga política, pasión amorosa y diplomacia internacional, ha suscitado tempestuosas polémicas en Gran Bretaña y los Estados Unidos.

Joseph Scholmer: *Vorkuta, ciudad de esclavos*. Trad. Ada Emma Franco

Relato autobiográfico de estilo escueto.

INDICE GENERAL DE LOS NÚMEROS 1 AL 7 DE LA REVISTA
"FICCIÓN"

- ALCORTA, GLORIA: *Alrededor de un libro argentino*, Nº 2, pág. 153 — *La tortura perfecta*, Nº 3, pág. 63 — *La primera pareja o la creación mitológica de Punta del Este*, Nº 5, pág. 135.
- ALMAFUERTE: *El loco*, Nº 7, pág. 90.
- ALMIRON, DAVID: *La frontera*, Nº 6, pág. 1.
Amorim, Enrique: *Los montaraces*, Nº 5, pág. 7.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *La norteamericana*, Nº 1, pág. 135 — *El beso*, Nº 3, pág. 74.
- ARAOZ BADI, JORGE: *Panorama musical*, Nº 4, pág. 93 — *Panorama musical*, Nº 6, pág. 98 — *Las "buenas intenciones" en la música argentina*, Nº 7, pág. 119.
- ASTURIAS, MIGUEL ANGEL: *¡Americanos todos!*, Nº 1, pág. 54 — *Week-end en Guatemala*, Nº 2, pág. 46 — *Requiem literario: Pablo Rojas Paz y su último cuento "El caballo del ciego"*, Nº 4, pág. 77 — *Letras Americanas: "Esta Tierra de Gracia"*, Nº 4, pág. 149 — *Letras Americanas: "La conjura de Xinum"*, Nº 6, pág. 115 — *Letras Americanas: Poesía en discos*, Nº 7, pág. 134.
- AZCOAGA, ENRIQUE: *Palabras para Faustino Brughetti*, Nº 4, pág. 121.
- BENEDETTI, MARIO: *Tan amigos*, Nº 5, pág. 16.
- BERDIALES, GERMAN: *Panorama de la poesía infantil uruguaya*, Nº 5, pág. 190.
- BORGES, JORGE LUIS: *Pedro Leandro Ipuche*, Nº 5, pág. 166 — *Un curioso método*, Nº 6, pág. 55.
- BOSCH, BEATRIZ: *Entreterrianos y orientales. Una añeja hermandad*, Nº 5, pág. 139.
- BOSCO, MARIA ANGELICA: *Lobizón*, Nº 4, pág. 64.
- BRUGHETTI, ROMUALDO: *Rembrandt y el alma acongojada*, Nº 3, pág. 125 — *Enfoque plástico argentino*, Nº 4, pág. 115 — *Pedro Figari, pintor rioplatense*, Nº 5, pág. 217 — *Gertrudis Chale*, Nº 6, pág. 82 — *La vida como imagen del arte*, Nº 7, pág. 107.
- BULLRICH, SILVINA: *Movimiento cinematográfico actual*, Nº 1, pág. 125 — *Movimiento teatral*, Nº 2, pág. 195 — *Mi primer recuerdo del Uruguay*, Nº 5, pág. 144.
- CANAL FEIJOO, BERNARDO: *Efusión argentina sobre el Uruguay*, Nº 5, pág. 222 — *Un hombre que se resiste a la autobiografía*, Nº 6, pág. 57.
- CANTO, ESTELA: *El estanque*, Nº 2, pág. 81 — *Cine*, Nº 4, pág. 134 — *Hablar de Montevideo...*, Nº 5, pág. 146 — *Cine*, Nº 6, pág. 93 — *Cine*, Nº 7, pág. 115.

- CANTO PATRICIO: *Dostoiewski actual*, Nº 2, pág. 142.
- CAPELLO, JORGE A.: *"Examen de nuestra causa" de Alberto Girri (Sur)*, Nº 6, pág. 191 — *El vendedor de cepillos*, Nº 7, pág. 59.
- CENDRERO, ROSA CUSMINSKY DE: *"¿Capitalismo o Socialismo?" de Fritz Sternberg (Fondo de Cultura Económica)*, Nº 2, pág. 187.
- DABINI, ATTILIO: *Notas sobre Cesare Pavese*, Nº 3, pág. 138 — *Letras italianas: Giovanni Papini y Corrado Alvaro*, Nº 4, pág. 160 — *Letras italianas: Formación de un clima común en la narrativa*, Nº 6, pág. 127 — *"El estanque" de Estela Canto (Goyanarte)*, Nº 6, pág. 154 — *Letras italianas: D'Annunzio y el Teatro*, Nº 7, pág. 146.
- DA ROSA, JULIO C.: *Hombre-Flauta*, Nº 5, pág. 19.
- DE DIEGO, CELIA: *"El oro de sus cuerpos" de Charles Gorham (Kraft)*, Nº 3, pág. 174 — *"El espectáculo debe continuar" de Elmer Rice (Kraft)*, Nº 3, pág. 177 — *Los hombres y el mensaje*, Nº 5, pág. 149 — *Alrededor de Don Segundo Sombra*, Nº 6, pág. 66 — *"Una mujer de la calle" de Sheila Cousins (Troquel)*, Nº 6, pág. 179 — *"Rostros olvidados" de François Mauriac (Troquel)*, Nº 6, pág. 181 — *"Poemas con caballos" de Héctor Viel Temperley (Tirso)*, Nº 6, pág. 184 — *A propósito de "Gretta" de Erskine Caldwell*, Nº 7, pág. 79 — *"La violencia" de Arturo Cerretani (Doble "P")*, Nº 7, pág. 171 — *"La catedral y el niño" de Eduardo Blanco Amor (Losada)*, Nº 7, pág. 173.
- DEL CARLO, OMAR: *"Los llamados a Mechtilde de Barby" de Gertrude von Le Fort (Nova)*, Nº 3, pág. 191 — *"Los traidores" de Silvina Ocampo y J. R. Wilcock (Losange)*, Nº 3, pág. 195 — *Buenos Aires en la encrucijada teatral*, Nº 4, pág. 128 — *"La hiedra" de Pierre Brisson (Nova)*, Nº 4, pág. 194 — *Marginales: "Teoría del Teatro" de Raúl H. Castagnino (Nova)*, Nº 4, pág. 196; *"La canción de Rolando" (Hachette)*, Nº 4, pág. 196; *"Los años despiadados" de David Viñas (Letras Universitarias)*, Nº 4, pág. 197 — *"El tango (Mito y esencia)" de Tulio Carella (Doble "P")*, Nº 4, pág. 198 — *"El estanque" de Estela Canto (Goyanarte)*, Nº 4, pág. 198 y *"Tres mujeres" de Juan Goyanarte (Goyanarte)*, Nº 4, pág. 199 — *Cuatro obras y cuatro jóvenes dramaturgos uruguayos*, Nº 5, pág. 259 — *Breves reflexiones en torno a los teatros oficiales*, Nº 6, pág. 85 — *Facundo en la Ciudadela*, Nº 6, pág. 86 — *La ópera de Pekín en el Teatro Colón*, Nº 6, pág. 88 — *"Testimonio de la novela argentina" de Juan Carlos Ghiano (Leviatán)*, Nº 6, pág. 170 — *Marginales: "Dos muertos en un automóvil" de Attilio Dabini (Losada)*, Nº 6, pág. 194; *"El cine en el problema del arte" de Luigi Chiarini (Losange)*, Nº 6, pág. 195; *"De lo espiritual en el arte" de Wassily Kandinsky (Nueva Visión)*, Nº 6, pág. 195; *"Venus observada" de Christopher Fry (Sudamericana)*, Nº 6, pág. 196; *"La estilística" de Pierre Guiraud (Nova)*, Nº 6, pág. 197 y *"Panorama desde el puente" de Arthur Miller (Muehnik)*, Nº 6, pág. 197 — *Teatro universal y actores nacionales*, Nº 7, pág. 110 — *Marginales: "Poesías" de Georg Trakl (Carmina)*, Nº 7, pág. 184; *"Epocas de la literatura alemana" de Hermann Schneider (Nova)*, Nº 7, pág. 184; *"El tigre de Tracy" de William Saroyan (Goyanarte)*, Nº 7, pág. 185; *"Melisa" de Nikos Kazantzaki (Losange)*, Nº 7, pág. 185 y *"Vida de Van Gogh" de Henri Perruchot (Hachette)*, Nº 7, pág. 186.
- DESSEIN, EDUARDO: *"Los Desnudos y los Muertos"*, Nº 2, pág. 150 — *"Imágenes y Letras" de Salomón Wapnir (Instituto Amigos del Libro Argentino)*, Nº 2, pág. 178 — *"Más acá del Paraíso" de Francis Scott Fitzgerald (Schapire)*, Nº 2, pág. 190 — *"Una fábula" de William Faulkner*, Nº 3, pág. 150 —

- "Dos veranos" de Elvira Orphée (Sudamericana), Nº 4, pág. 192 — *Una auto-traiçión de Horacio Quiroga*, Nº 5, pág. 264 — "Paño verde" de Roger Plá (Ambar), Nº 6, pág. 168 — "Mi propia horca" de Juan Manuel Villarreal (Kraft), Nº 6, pág. 169 — *Un viaje a Suecia*, Nº 7, pág. 62 — "La culpa" de Francisco Jorge Solero (Doble "P"), Nº 7, pág. 179.
- DE TORRE, GUILLERMO: *Afirmación y negación de la novela española contemporánea*, Nº 2, pág. 122 — *Homenaje a Julio J. Casal*, Nº 5, pág. 182.
- D'URBANO, JORGE: *Mozart (1756-1956)*, Nº 1, pág. 168 — *La música de la Revolución Francesa*, Nº 2, pág. 156 — *Schubert*, Nº 4, pág. 83.
- EANDI, HECTOR, *Campo gaucho*, Nº 4, pág. 11.
- ECHEGARAY, ARISTOBULO: *S.O.S. Música de jazz*, Nº 3, pág. 78 — *Apunte alrededor de Julio J. Casal*, Nº 5, pág. 243.
- EICHELBAUM, EDMUNDO: "La pantalla diabólica" de Lotte H. Eisner (Losange), Nº 6, pág. 192.
- EICHELBAUM, SAMUEL: *Hostil posteridad para Ernesto Herrera*, Nº 5, pág. 208.
- ELIZALDE, FERNANDO DE: *La presencia*, Nº 6, pág. 48.
- ERRO, CARLOS ALBERTO: *La lección de Echeverría en Montevideo*, Nº 5, pág. 226.
- ESPINOLA, FRANCISCO: *La comisaría*, Nº 5, pág. 27.
- FERNANDEZ SUAREZ, ALVARO: *Letras españolas: Bousoño o la revelación del misterio de lo poético*, Nº 6, pág. 123 — *La ola sonámbula*, Nº 7, pág. 38 — *Letras españolas: La juventud rompe el bloqueo y La fortuna de Don Pío*, Nº 7, pág. 140.
- FERRO, HELLEN: "El otro rostro del peronismo" de Ernesto Sábato, Nº 4, pág. 190 — *El teatro de Sartre en Buenos Aires*, Nº 6, pág. 89.
- FIERRO, MARTIN: *Poema a Blanes por su cuadro "Los 33 orientales"*, Nº 5, pág. 131.
- FRANZE, JUAN PEDRO: *Discos*, Nº 3, pág. 155 — *Discos*, Nº 4, pág. 98 — *Discos*, Nº 6, pág. 103 — *Discos*, Nº 7, pág. 122 — "La música orquestal en el siglo XX de Adolfo Salazar (Fondo de Cultura Económica)", Nº 7, pág. 182.
- GANDARA, CARMEN: *El ruido de las ruedas*, Nº 7, pág. 12.
- GARCIA, SERAFIN J.: *Soledad*, Nº 5, pág. 38.
- GATTEGNO, FELIX: *Letras francesas: "La chute" de Albert Camus*, Nº 4, pág. 151 — *Letras francesas: "La bonne ferte" de Albert Vidalie*, Nº 4, pág. 153 — *Letras francesas: "Antoine mon frère" de Jacques de Bourbon Busset*, Nº 4, pág. 154 — *Letras francesas: "Les jeunes proies" de Roger Peyrefitte*, Nº 4, pág. 155 — *Letras francesas: Antonin Artaud y su obra*, Nº 6, pág. 140 — *Letras francesas: "Les racines du ciel" de Romain Gary*, Nº 7, pág. 142.
- GHIANO, JUAN CARLOS: *El huésped de "El silencio"*, Nº 4, pág. 39 — *Memoria de Vicente Barbieri*, Nº 4, pág. 74 — *Letras argentinas: Martínez Estrada, narrador*, Nº 4, pág. 139 — *Juan Carlos Onetti y la novela*, Nº 5, pág. 247 — *Letras argentinas: Riesgos de la novela argentina*, Nº 6, pág. 117 — *Letras argentinas: Boedo y Florida*, Nº 7, pág. 135 — "Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX" (Appleton Century Crofts), Nº 7, pág. 176 — "Week-end en Guatemala" de Miguel Angel Asturias (Goyanarte), Nº 7, pág. 178.
- CONZALEZ LANUZA, EDUARDO: *Don Pedro*, Nº 5, pág. 186.

- GORI, GASTON: "Cimaris" de Carlos Prelooker (Doble "P"), Nº 7, pág. 175.
- GOYANARTE, JUAN: *Tres mujeres*, Nº 2, pág. 8 — *Presentación del número uruguayo*, Nº 5, pág. 1.
- GUDIÑO KRAMER, LUIS: *Chamamé*, Nº 3, pág. 1 — *Aparicio Alem*, Nº 6, pág. 37.
- GUIDO, BEATRIZ: *Antecedentes*, Nº 5, pág. 160.
- IBARBOUROU, JUANA DE: *Angeles pintados*, Nº 5, pág. 5.
- INDARREGA, AUGUSTO: "Grandeza y errores de los curas obreros" de Pierre André (Leviatán), Nº 3, pág. 182.
- IPUCHE, PEDRO LEANDRO: *El negrito Floro*, Nº 5, pág. 41.
- JURADO, ALICIA: *Aproximación a Macedonio Fernández*, Nº 7, pág. 65.
- KOHON, DAVID JOSE: *El moscón*, Nº 7, pág. 52.
- LAMANA, MANUEL: "Dos muertos en un automóvil" de Attilio Dabini (Losada), Nº 2, pág. 167 — "Teatro" de Michel de Ghelderode (Losada), Nº 6, pág. 189 — "Esto se llama la aurora" de Emmanuel Roblès (Losada), Nº 6, pág. 190.
- LARRETA, ENRIQUE: *La epopeya de los grandes ríos*, Nº 5, pág. 129.
- LASTRA, BONIFACIO: *El prestidigitador*, Nº 1, pág. 109.
- LEVINSON, LUISA MERCEDES: *La Pálida Rosa de Soho*, Nº 7, pág. 22.
- LOPRETE, CARLOS ALBERTO: "Las llaves de San Pedro" de Roger Peyrefitte (Sudamericana), Nº 1, pág. 185 — "La muerte de una madre" de Roger Peyrefitte (Raigal), Nº 1, pág. 189 — "Leopoldo Lugones" de Jorge Luis Borges (Troquel), Nº 2, pág. 172 — "Tierra de nadie" de Federico J. Peltzer (Emecé), Nº 2, pág. 174 — "Lugones escritor" de Juan Carlos Ghiano (Raigal), Nº 2, pág. 176 — "Los Estados Unidos en escorzo" de Julián Marias (Emecé), Nº 2, pág. 185 — "Viaje al Congo" de André Gide (Raigal), Nº 2, pág. 191 — "El barrio" de Vasco Pratolini (Losada), Nº 2, pág. 193 — "La mochila" de D'Arcy Niland (La Isla), Nº 3, pág. 166 — "El genio helénico" de Rodolfo Mondolfo (Columba), Nº 3, pág. 168 — "Introducción al modernismo literario" de Rafael Alberto Arrieta (Columba), Nº 3, pág. 170 — "Cuentos breves y extraordinarios (antología)", selección de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Raigal), Nº 3, pág. 171 — "Nuevo aspecto del comercio en el Río de la Plata" de Manuel José de Lavardén (Raigal), Nº 3, pág. 173 — "Romances y canciones de España y América" de Luis Santullano (Hachette), Nº 4, pág. 178 — "El juicio de París" de Gore Vidal (Goyanarte), Nº 4, pág. 180 — "Las amistades particulares" de Roger Peyrefitte (Tirso), Nº 4, pág. 182 — "Nueva galería de retratos" de Emil Ludwig (Aguilar), Nº 4, pág. 184 — "Los más antiguos cuentos de la Humanidad" de Theodore R. Gaster (Hachette), Nº 4, pág. 186 — "Escuchemos ahora a los poetas" de Ernesto Sammartino (Raigal), Nº 4, pág. 187 — "Prometeo" de Romualdo Brughetti (La Mandrágora), Nº 4, pág. 188 — *La multitud en las cumbres (En torno a "Ariel" de Rodó)*, Nº 5, pág. 254 — "Argentina, imágenes y perspectivas" de José Luis Romero (Raigal), Nº 6, pág. 157 — "Las metamorfosis de Proteo" de Guillermo de Torre (Losada), Nº 6, pág. 159 — "Cántico en la hoguera" de Carl Zuckmayer (Losange), Nº 6, pág. 161 — "El asalto" de Enrique Silberstein (La Reja), Nº 6, pág. 163 — "El Gran Tirano y el Juicio" de Werner Bergengruen (Lohlé), Nº 6, pág. 164 — "Oráculos nacionales" de Arturo Capdevila (Raigal), Nº 6, pág. 167 — "Noche de guerra en el Museo del Prado" de Rafael Alberti (Losange), Nº 6, pág. 167 — "Poesía moderna del Brasil" de Raúl Navarro (Raigal), Nº 7, pág. 165 — "El anillo" de Segundo Ramiro Briggiler (Castellví), Nº 7, pág. 166 — "El Estado, la Patria

- y la Nación", selección de Antonio G. Birlán (Americalee), N° 7, pág. 166 — "Variedad" de Paul Valéry (Losada), N° 7, pág. 166 — "La libertad del cautivo", de Edzard Schaper (Lohlé), N° 7, pág. 167 — "La crítica literaria argentina" de Salomón Wapnir (Acanto), N° 7, pág. 168 — "El país de la selva" de Ricardo Rojas (Hachette), N° 7, pág. 169 — "Los falsos rumores" de Gastón García Cantú (Fondo de Cultura Económica), N° 7, pág. 170.
- MANTOVANI, FRYDA SCHULTZ DE: "Los Delirios" de Clara Silva, N° 5, pág. 162.
- MANTOVANI, JUAN: Sarmiento y José Pedro Varela, N° 5, pág. 202.
- MARTINEZ ESTRADA, EZEQUIEL: La cosecha, N° 1, pág. 1 — "Vida de Almafuerte" de Romualdo Brughetti (Peuser), N° 3, pág. 163 — "Las flechas azoradas" de Hugo Acevedo (Romance), N° 3, pág. 165 — "La tierra purpúrea": una novela clave, N° 5, pág. 176 — Con motivo de "Los dos retratos" de Norah Lange (Losada), N° 6, pág. 148.
- MARTINEZ MORENO, CARLOS: El salto del tigre, N° 5, pág. 47.
- MITRE, ADOLFO: Facundo en el Nacional de Comedia, N° 4, pág. 124 — La prensa argentina en el Montevideo heroico, N° 5, pág. 167.
- MUJICA LAINEZ MANUEL: El retrato amarillo, N° 3, pág. 11.
- O'NEILL, ANA: El zumbido, N° 7, pág. 29.
- ONETTI, JUAN CARLOS: El infierno tan temido, N° 5, pág. 60.
- ORGAMBIDE, PEDRO G.: Un boxeador, N° 6, pág. 7.
- ORPHEE, ELVIRA: En la otra esquina, N° 1, pág. 78 — Un día después, N° 6, pág. 31.
- PALACIOS, ALFREDO L.: Uruguay y Argentina, N° 5, pág. 127.
- PAYRO, JULIO: Amadeo Modigliani y el expresionismo latino, N° 1, pág. 153 — Joaquín Torres García, pintor uruguayo, N° 5, pág. 212.
- PELTZER, FEDERICO J.: Antes del Requiem, N° 2, pág. 1.
- PICO ESTRADA, LUIS: Paraguay y Talcahuano, N° 3, pág. 92 — Teatros independientes, N° 4, pág. 131.
- PLA, ROGER: El alazán, N° 4, pág. 1.
- REAL DE AZUA, CARLOS: Uruguay: el ensayo y las ideas en 1957, N° 5, pág. 72.
- RODRIGUEZ BUSTAMANTE, NORBERTO: Actualidad de Vaz Ferreira, N° 5, pág. 235.
- RODRIGUEZ LARRETA, HORACIO: El Festival de Teatro de Mar del Plata, N° 7, pág. 112.
- RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR: Horacio Quiroga: una perspectiva, N° 5, pág. 99.
- ROJAS PAZ, PABLO: El cautauro moribundo, N° 3, pág. 128.
- ROMERO, FRANCISCO: Diversiones, N° 1, pág. 48.
- SABATO, ERNESTO: Una efusión de Jorge Luis Borges, N° 4, pág. 80 — Sobre el método histórico de Jorge Luis Borges, N° 7, pág. 86.
- SANCHEZ GARRIDO, AMALIA: "El sendero de los nidos de araña" de Italo Calvino (Futuro), N° 6, pág. 187.
- SILBERSTEIN, ENRIQUE: El "Nuevo", N° 2, pág. 113.
- SOLERO, F. J.: "Teléfono ocupado" de Silvina Bultrich (Goyanarte), N° 1, pág. 177 — "Cayó sobre su rostro" de David Viñas (Doble "P"), N° 1, pág. 180 — "Las dos Sicilias" de Alexander Lernet-Holenia (La Isla), N° 2, pág. 171

- "El viaje" de Eliseo Montaine (Emecé), N° 2, pág. 181 — "La ribera" de Enrique Wernicke (Muchnik), N° 2, pág. 183 — Eugenio Cambaceres y la Novela Argentina, N° 3, pág. 105 — "Teatro completo" de Roberto J. Payró (Hachette), N° 3, pág. 184 — "El tango" de Tulio Carella (Doble "P"), N° 3, pág. 186 — "Los amigos lejanos" de Julio Ardiles Gray (Doble "P"), N° 3, pág. 188 — "El viaje de Simón McKeever" de Albert Maltz (Muchnik), N° 3, pág. 190 — "Un noviazgo" de Bernardo Verbitsky (Goyanarte), N° 4, pág. 170 — "Su generación" de Eduardo Dessein (Nova), N° 4, pág. 172 — "El prusiano rojo" de Leopold Schwarzschild (Peuser), N° 4, pág. 174 — "¿Tuvimos maestros en nuestra América?" de Luis Alberto Sánchez (Raigal), N° 4, pág. 176 — "Estética de la razón vital" de José Ortega y Gasset (La Reja), N° 6, pág. 171 — "La carne y la sangre" de François Mauriac (La Reja), N° 6, pág. 174 — "El predicador viajero" de Erskine Caldwell (La Reja), N° 6, pág. 176 — "Rosshalde" de Hermann Hesse (Rueda), N° 6, pág. 177 — A propósito de "Gretta" de Erskine Caldwell, N° 7, pág. 82 — "Erasmus" de Johan Huizinga (Emecé), N° 7, pág. 153 — "La pared" de John Herse (Muchnik), N° 7, pág. 156 — "Conocimiento de la noche" de Carlos Mastrorardi (Raigal), N° 7, pág. 158 — "Mi Fausto" de Paul Valéry (Losada), N° 7, pág. 161 — "Infancia entre dos esquinas" de Alicia Ortiz (La Reja), N° 7, pág. 163 — "Gente de pueblo" de Corrado Alvaro (La Reja), N° 7, pág. 164.
- THENON, SUSANA I.: "Desde esta tierra" de Carlos Manuel Muñiz (La Ciudad), N° 7, pág. 183.
- VERBITSKY, BERNARDO: Un noviazgo, N° 1, pág. 85.
- VIDART, DANIEL D.: Reflexiones sobre lo americano, N° 5, pág. 113.
- VIÑAS, DAVID: Un poco de bondad, N° 7, pág. 3.
- VISCA, ARTURO SERGIO: Panorama de la actual narrativa uruguaya, N° 5, pág. 120.
- WEINBERG, GREGORIO: En torno a una "Colección de clásicos uruguayos", N° 5, pág. 267.
- WEISS, ALFREDO J.: Galas, N° 1, pág. 131.
- WILCOCK, J. R.: Letras inglesas: Angus Wilson, N° 6, pág. 145 — Letras inglesas: "Stephen Hero" de Joyce, N° 7, pág. 145.
- ZINGONI, NELVA E.: "El primer ministro" de Félicien Marceau (Troquel), N° 6, pág. 185.

Este número 8 de la revista - libro
FICCION, se terminó de imprimir
en Macagno, Landa y Cia., Aráoz
164, Buenos Aires, el día 18 de
septiembre de 1957.

ORO BAJO

por

JOAQUÍN GÓMEZ BAS

Con su primera novela, *BARRIO GRIS*, *Gómez Bas* pasó a ocupar uno de los primeros planos dentro de la novelística del país. Escritor realista, cáustico, incisivo, y sin embargo tierno y poético, presenta en *ORO BAJO* más de cuarenta personajes definidos y resueltos con una técnica sorprendentemente afinada.

\$ 36.— m|n.

EDITORIAL  GOYANARTE

Paraguay 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES