

UN VALIOSO INSTRUMENTO AL SERVICIO DE LA CULTURA,
AL SERVICIO DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA

LA TORRE



PUBLICACION

TRIMESTRAL

REVISTA GENERAL DE LA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

CONSEJO DE REDACCION

Director:

JAIME BENITEZ

Consejeros: Margot Arce, Francisco Ayala, Adolfo P. Carpio,
Leticia del Rosario, Héctor Estades, Eugenio Fernández
Méndez, Concha Meléndez, Pedro Muñoz Amato, Jorge L.
Porras Cruz, Charles Rosario, Efraín Sánchez Hildaigo y
José A. Torres.

Suscripción 1 año \$1. 50 Número suelto \$0. 50

Pídala a su librero o directamente a
EDITORIAL UNIVERSITARIA
Apartado 1956, Río Piedras, P. R.

Correo Argentino
C. C.

Tarifa Reducida
Concesión Nº 5623

\$ 15.- m/arg.

F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

Escriben

JUAN CARLOS GHIANO Un relato
inédito de Barbieri

VICENTE BARBIERI: El intruso

ALBERTO MORAVIA: Dos cuentos

Letras Argentinas, por J. C. G.

Letras Francesas, por FELIX GATTEGNO

Letras Inglesas, por J. R. WILCOCK

Letras Italianas, por ATTILIO DABINI

Artes plásticas, teatro, cine y música, por
ROMUALDO BRUGHETTI, OMAR
DEL CARLO, TULIO CARELLA, ES-
TELA CANTO y JUAN PEDRO
FRANZE

NOTAS DE LIBROS: BERNARDO CANAL FEIJÓO: "La
segunda esfinge indiana", por J. Imbelloni; CARLOS
ALBERTO LOPRETE: "Revelación y acogimiento de la
obra de arte", por Luis Juan Guerrero; "Anotaciones
para un bestiario", por Osvaldo Roessler; "16 tatar-
buelos", por Daniel Rodríguez; "El problema moral", por
Ángel Vassallo; "Mujer imperial" por Pearl S. Buck;
F. J. SOLERO: "El mal", por Elisabeth Labrousse; "El
Conde Luna", por Alexander Lernet-Holenia; "La pala-
bra", por Georges Gusdorf; CELIA DE DIEGO: "Gente
sencilla", por Roberto Hosne; NARCISO POUSA: "La
obra de Platón", por Pierre Maxime Schuhl; "Nuevo
tratado del paralelismo", por Rafael Dieste; "Historia
de la filosofía medieval", por J. M. Verweyen; DAVID
MARTÍNEZ: "Poesía norteamericana contemporánea" por
William Shand y Alberto Girri; JUAN CARLOS ZENT-
NER: "Domingo sin fútbol", por Luis Mario Lozzia; RAÚL
H. BURZACO: "Cosas de hombres", por Douglas Fair-
bairn; J. C. G.: "Manual de zoología fantástica", por
Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; "El rostro per-
dido", por Gregorio Scheines; SUSANA I. THENON: "Ban-
dera de amor", por Emilio Rubio; "El habitante y su
esperanza", por Pablo Neruda.
MARGINALES, por O. Del C.

LIBROS RECIBIDOS

9

SETIEMBRE-OCTUBRE

1957

BUENOS AIRES

Editorial **NOVA** | presenta

**HISTORIA DE LA CULTURA
ESPAÑOLA**

por Fernando Sainz

Un sagaz análisis de la formación cultural del pueblo español, desde sus orígenes hasta nuestros días, realizado con profunda originalidad por un gran especialista.

Profusamente ilustrada, con 20 láminas fuera de texto.

\$ 80.—

PINTURA MODERNA

por Julio E. Payró

Explicación de la pintura de los últimos ciento cincuenta años: las distintas escuelas, ubicación de los creadores en su tiempo, el secreto de sus cuadros. Volumen de 260 páginas con 107 ilustraciones.

\$ 75.—

**GEOGRAFÍA Y UNIDAD
ARGENTINA**

por Federico A. Daus

Un libro de extraordinaria originalidad donde se explica el proceso de integración del territorio político nacional en base a las circunstancias geográficas que influyeran en nuestro pasado histórico. Con 5 mapas en colores.

\$ 70.—

**LA EDUCACIÓN DEL HOMBRE
MODERNO**

por Sidney Hook

La crisis contemporánea ha planteado nuevos criterios pedagógicos. Este libro analiza las posibles soluciones.

\$ 40.—

**EL GREMIALISMO EN LOS
EE. UU.**

por Witt Bowden

Desarrollo, organización actual e influencia mundial de los sindicatos de los EE. UU.

\$ 30.—

NOVA

PERU 613
BUENOS AIRES

VENTA DE LIBROS

Para nuestros lectores del interior y exterior que no cuenten con librerías próximas convenientemente surtidas:

Les enviaremos gustosamente

LIBRE DE FLETES Y EMBALAJES

los libros que nos pidan de *cualquiera de las editoriales* cuyos avisos publicitarios se encuentran en "Ficción".

Las remesas pueden ser efectuadas:

- 1) en pesos argentinos;
- 2) en dólares sobre cualquier ciudad de los Estados Unidos;
- 3) en pesetas sobre Madrid, Barcelona o cualquier otra ciudad española.

En estos dos últimos casos se calculará el monto de la remesa al cambio aproximado del día, y "Ficción" les abrirá en sus libros una cuenta, con el resto pendiente, para ser aplicado a futuros envíos.

REVISTA - LIBRO **FICCIÓN**

PARAGUAY 479 BUENOS AIRES ARGENTINA

Sírvanse remitirme las siguientes obras:

..... de la editorial precio \$
..... de la editorial precio \$
..... de la editorial precio \$
Adjunto cheque o giro por pesos, dólares, pesetas

Nombre

Calle y Número

Localidad

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 VACIO, por Hiroshi Noma	
EL INTRUSO, por Vicente Barbieri	
SEPTIEMBRE, 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

REVISTAS FRANCESAS

GRAN REBAJA DE PRECIOS

Precio del ejemplar:

PARIS MATCH	\$ 8.—
JARDIN DES MODES	„ 27.—
MODES et TRAVAUX	„ 11.—
VOGUE	„ 90.—
CINEMONDE	„ 9.50
ELLE	„ 10.—
CONSTELLATION	„ 12.—
JOURS DE FRANCE	„ 11.—
MARIE CLAIRE	„ 18.—
NOIR et BLANC	„ 5.—
MAISON & JARDIN	„ 63.—
SCIENCE et VIE	„ 18.—
L'AUTOMOBILE	„ 18.—
ARTS SPECTACLES	„ 9.—
CINE REVUE	„ 9.50
ART ET DECORATION	„ 63.—
PLAISIR DE FRANCE	„ 90.—
TEMPS MODERNES	„ 36.—
L'OEIL	„ 54.—
AVIATION MAGAZINE	„ 18.—

Además de las precitadas, todas las revistas francesas se han beneficiado con una rebaja muy considerable.

SOLICITELAS EN KIOSCOS Y LIBRERIAS

LIBRERIA HACHETTE S. A.

RIVADAVIA 739 — 34 - 7819 — BUENOS AIRES

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.

ACTUALIZACION

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

WALDO FRANK, *La pasión de Israel* \$ 35.—
Impresiones directas, donde además de una historia puntual del problema judío, encontramos testimonios y apreciaciones de la situación social.

LUIS JUAN GUERRERO, *Creación y ejecución de la obra de arte* \$ 90.—

Segundo tomo de la *Estética operatoria* del eminente profesor argentino. En él la riqueza conceptual se hermana con el saber teórico más complejo. Numerosos grabados.

JEAN COCTEAU, *Teatro II: Baco. Los novios de la Torre Eiffel. Los caballeros de la mesa redonda* \$ 38.—

Tres expresiones diversas y sumamente originales del ingenio escénico de Cocteau.

CLEMENTE CIMORRA, *El caballista* \$ 50.—
Una novela extraordinariamente atractiva, que viene a remozar, en cierto modo, la tradición de la vieja picaresca española.

MANUEL GALVEZ, *Hombres en soledad* \$ 60.—
Una de las novelas de más trascendencia de este autor; gira en torno a un problema psicológico argentino, pero de alcance americano.

EDUARDO BARRIOS, *Los hombres del hombre* \$ 35.—
El gran novelista chileno, que maneja siempre un idioma de gran pureza y propiedad, plantea el problema de la multiplicidad de personalidades en el mismo ser.

JOSE BLANCO AMOR, *Antes que el tiempo muera* \$ 50
Novela que desenvuelve el tema del desencuentro entre dos generaciones, en un medio provinciano del norte argentino actual.

ESTHER DE CACERES, *Paso de la noche* \$ 30.—
Una honda seriedad, trágica o enternecida, anima el vuelo de esta poesía, encendida de palabras vivas y raptos melódicos.

NUEVAS EDICIONES

ALBERT THIBAUDET, *Historia de la literatura francesa* (3ª edición) \$ 10.—

MAX SCHELER, *Esencia y formas de la simpatía* (3ª ed.) \$ 60.—

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

FEDERICO GARCIA LORCA, *La zapatera prodigiosa* (núm. 133; 4ª ed.) \$ 15.—

AZORIN, *Los valores literarios* (núm. 145; 2ª ed.) \$ 25.—

ALCIDES ARGUEDAS, *Raza de bronce* (núm. 156; 2ª ed.) \$ 30.—

JUAN RAMON JIMENEZ, *Diario de poeta y mar* (núm. 212; 2ª ed.) \$ 25.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERU

COLOMBIA

Lea y Difunda

“ERETZ ISRAEL”

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

Dirijase a:

ERETZ ISRAEL

PASTEUR 341, 3er. piso

T. E. 47 - 0159

CICLON

REVISTA LITERARIA BIMENSUAL

Dirige:

José Rodríguez Feo

Calle 23 N° 1516, Vedado

La Habana

J. B. PRIESTLEY

LOS MAGOS

Toda la humanidad, la belleza, y la dulzura de la parábola de *los tres reyes magos* se transmutan en este libro bajo la pluma ácida del extraordinario novelista y dramaturgo inglés para reaparecer convertida en una sátira zumbona y no siempre divertida de nuestra sociedad contemporánea. En lugar del humilde pesebre de Belén, estos tres *magos* de nuestro tiempo acuden a dejar sus dones en un medio poblado por dividendos, producción en masa, directorios y hombres serios, (muy serios), preocupados por la “publicidad de alta presión dirigida a la psicología de las multitudes”. Pero, como en la parábola del pesebre, es la humanidad toda, son los hombres buenos, humildes y maravillosos de la tierra los destinatarios de sus más preciosos dones \$ 48.— m/arg.

EN TODAS LAS LIBRERIAS

JACOBO MUCHNIK, EDITOR

BUENOS AIRES

BIBLOS

INFORMATIVO BIBLIOGRAFICO DE
LA CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO

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

SARMIENTO 528

T. E. 34-4236

BUENOS AIRES

DAVAR

REVISTA LITERARIA
BIMESTRAL

Editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA
ARGENTINA

El N° 72 está en circulación

SUMARIO

Cambio de Carácter y Experimento Social en Israel, por Martín Buber • Lo Bíblico en Gabriela Mistral, por Pablo Rubén Fihman • De las Memorias de Isaac Schneerson. Emancipación de los judíos de Rusia • El verdadero Misterio de Israel, por Arnold Mandel • Jasidismo y Judaísmo Rabínico, por Harry L. Poppers • El Antisemitismo de H. G. Wells, por Lionel Kochan • A 50 años del Primer libro de Banchs, por Bernardo Verbitsky • Homenaje a Rodolfo Mondolfo. Palabras de León Dujovne, del Prof. Oberdan Caletti y del Prof. Rodolfo Mondolfo • Crónica Teatral. El Joven Samuel Eichelbaum, por Pablo Palant • Leyendas y Proverbios del Talmud, por el Lic. Alfonso Francisco Ramírez • La Luz Perpetua, por Natan Lerner • Los Libros • Libros Recibidos

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

acaba de aparecer

El oficio de poeta

Cesare Pavese

En este volumen se reúnen los ensayos del famoso escritor italiano que se refieren directamente a la poesía y aquellos que, por enfocar problemas de la cultura y el hombre de nuestro tiempo, se encuentran íntimamente vinculados a todas las formas de la creación contemporánea \$ 34.—

El escritor y su sombra

Gaëtan Picon

La creación de la obra, se dice, es un misterio; su contemplación, una participación afectiva o mística que no puede dar sus razones. Y aunque se habla mucho de las obras de arte, se llega generalmente a la conclusión de que no se puede hablar de ellas. En este volumen, se procura demostrar la posibilidad (y la necesidad) de una búsqueda estética capaz de determinar las condiciones y las estructuras de las cuales depende lo que confusamente llamamos valor o eficacia de la obra. El lector encontrará aquí no ya el desarrollo de una teoría, sino el testimonio de una experiencia que se va transformando, a lo largo de estas páginas, en una conciencia viviente de la obra de arte \$ 58.—

Editorial

Nueva Visión

Cerrito 1371

T. E. 42 - 1347

Buenos Aires

BIBLIOGRAMA

BOLETIN
DEL INSTITUTO
AMIGOS DEL LIBRO ARGENTINO

OCHENTA PAGINAS FORMATO 16 x 23 CMS.

Director:

ARISTOBULO ECHEGARAY

Colaboran

Las mejores firmas argentinas

Ofrece

La más amplia crítica bibliográfica firmada

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

Aparece bimestralmente

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

BEAUCHEF 287

T. E. 43-7181

Buenos Aires - República Argentina



UNICO EN EL MUNDO

SABER VIVIR

ARTE

Y

LITERATURA

SAN MARTIN 649

T. E. 31 - 8852

BUENOS AIRES

LA SANGRE DE LA LIBERTAD

por

ALBERT CAMUS

Expresivo testimonio de la inquietud de uno de los espíritus más lúcidos de nuestra época, frente a los problemas tan complejos que debe afrontar su patria

PREMIO NOBEL
1957

*

AMÉRICALEE

editora e impresora

Tucumán 353 - T. E. 32-0958

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 Weccselman, Raymond Aron, R. P. Daniélou, Oswald Bayer, Lucilo Oriz y Raúl Galán.

Publicación del Instituto
Judío Argentino de
Cultura e Información

ÚLTIMAS NOVEDADES LATINOAMERICANAS

ARGENTINA:

ORO BAJO, por
Joaquín Gómez Bas \$ 36.—

BRASIL:

NOCHE, por Erico
Verissimo \$ 23.—

URUGUAY:

LOS MONTARACES,
por Enrique Amorim \$ 36.—

editorial  goyanarte



Revista del Mar Dulce

NUMERO ANIVERSARIO

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

Apareció HACIA LA UNIVERSIDAD QUE QUEREMOS
suplemento N° 3

Valiosa contribución para el estudio de la *Nueva Universidad*

PEÑA 2033, 1° D

BUENOS AIRES

T. E. 84-1364

PAMELA MOORE

CHOCOLATES

FOR
BREAKFAST



Al cumplir los 18 años, Pamela Moore termina de escribir un libro que logra en pocos meses fama universal. Sólo una adolescente podía haber calado tan hondo en las frenéticas contorsiones de una adolescencia convulsionada en un ritmo desatado de "rock".

Dos jovencitas, recientemente egresadas de un aristocrático pensionado, se enfrentan a la vida. Una de ellas se suicida, sumergida por el horror de sus propios excesos. Courtney Farrell, la protagonista, sigue dando tumbos por el mundo en su búsqueda afanosa de una vida normal.

\$ 39.- m/arg.

editorial  goyanarte

Paraguay 479

Buenos Aires

T. E. 31 - 3694

TODO EL HUMORISMO
DE LA MODERNA
LITERATURA FRANCESA,
EXPUESTO EN SUS
CUATRO ASPECTOS
ESENCIALES

Se le soltaron los leones, por
Nicole \$ 34.—
Carne y cuero, por Félicien
Marceau \$ 26.—
Viaje por Italia, por Jean
Giono \$ 19.—
Folies Bergère, por Paul Der-
val (con un prólogo de
Maurice Chevalier) \$ 22.—

editorial  goyanarte

53 años

sin cobrar intereses!...

Desde 1904, fecha en que "La Piedad" inauguró el más liberal sistema de ventas a crédito que existe en el país, nunca quiso cobrar a sus clientes un solo peso de intereses. Y a través de 53 años, siguió demostrando con nuevas y valiosas ventajas que el Carnet de "La Piedad" es una auténtica facilidad para comprar al contado!

EL CREDITO

LA PIEDAD

ES EL CREDITO N° 1

Bmé. Mitre y Cerrito

GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual N° 518.449

Directores:

PEDRO G. ORGAMBIDE y ROBERTO HOSNE

Secretarios de Redacción:

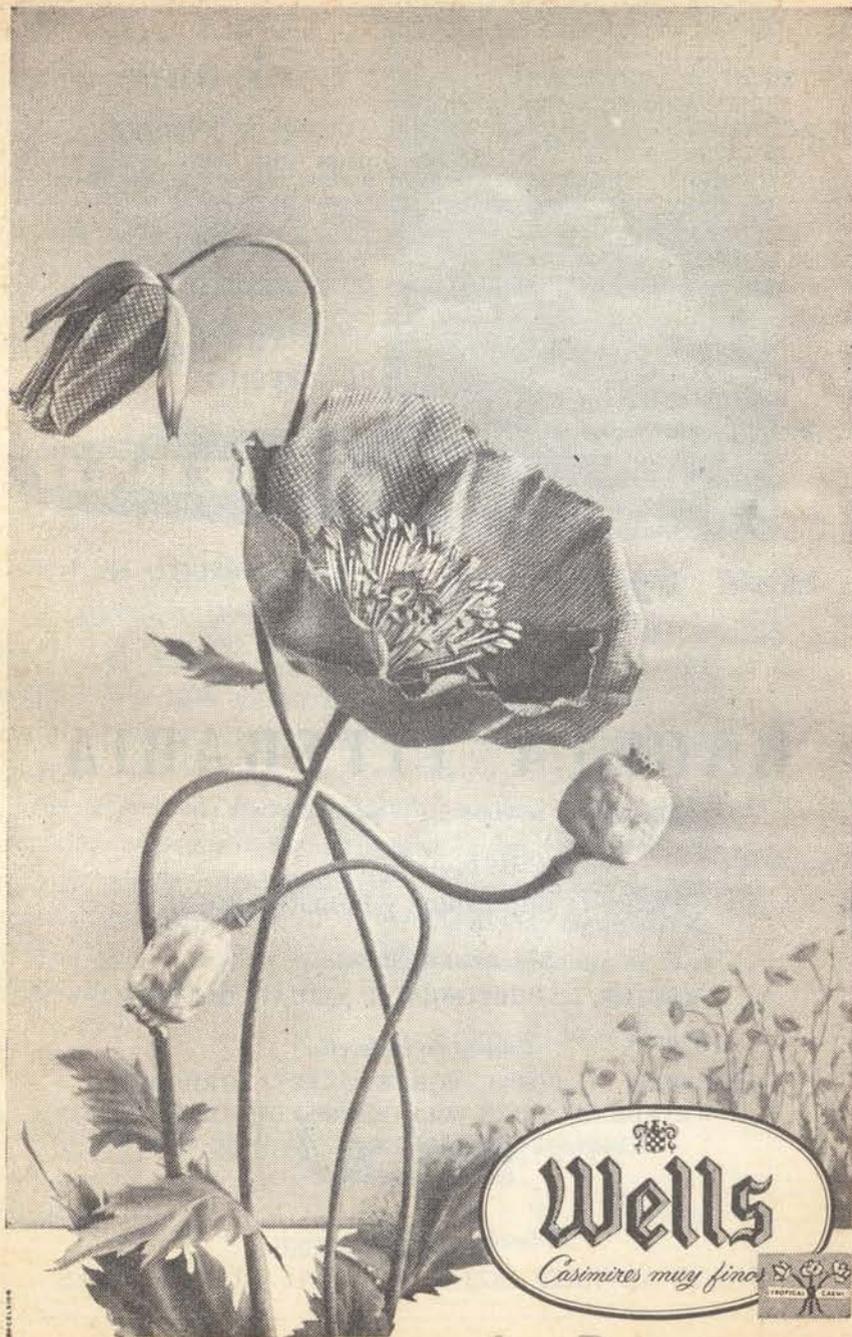
HECTOR L. BUSTINGORRI y JUAN OLLER

Consejo de Redacción

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

Redacción y Administración:

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



FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 526.683

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto \$ 15.— m/arg.

<i>Suscripción Argentina y países limítrofes</i>	<i>Otros países</i>
1 año . . \$ 80.— m/arg.	1 año 4 dólares
2 años . . „ 145.— „	2 años 7 „
3 „ . . „ 200.— „	3 „ 10 „

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

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

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

SUMARIO

Un relato inédito de Barbieri, por <i>Juan Carlos Ghiano</i>	3
El Intruso, por <i>Vicente Barbieri</i>	8
Dos cuentos, por <i>Alberto Moravia</i>	
El terror de Roma	75
El tesoro	87
<i>Letras Argentinas</i> : Homenaje a "Nosotros" y a Giusti, por <i>J. C. G.</i>	93
<i>Letras Francesas</i> : "La Loi", de Roger Vailland, por <i>Félix Gattegno</i>	101
<i>Letras Inglesas</i> : "La Ordalía de Gilbert Pinfold" de Evelyn Waugh	104
William Golding, por <i>J. R. Wilcock</i>	106
<i>Letras Italianas</i> : Apuntes sobre el Neorrealismo, por <i>Atilio Dabini</i>	108
La Visión del Arte de Malraux, por <i>Romualdo Brughetti</i>	114
<i>Teatro</i> : Presencia de Gloria Alcorta en el teatro rioplatense; "Sophie ou le bout du monde"; "Los elegidos"; "Así en la tierra como en el cielo", por <i>Omar Del Carlo</i>	121
"Tupac Amaru"; "Las Aguas del mundo" por <i>Tulio Carella</i>	129
Cine, por <i>Estela Canto</i>	134
Discos, por <i>Juan Pedro Franze</i>	142

LIBROS

<i>Bernardo Canal Feijóo</i> : "La segunda esfinge indiana", por <i>J. Imbelloni</i>	152
<i>Carlos Alberto Loprete</i> : "Revelación y acogimiento de la obra de arte", por <i>Luis Juan Guerrero</i>	157
"Anotaciones para un bestiario", por <i>Oswaldo Rösler</i>	158
"16 tatarabuelos", por <i>Daniel Rodríguez</i>	159
"El problema moral", por <i>Ángel Vassallo</i>	160
"Mujer imperial", por <i>Pearl S. Buck</i>	161
<i>F. J. Solero</i> : "El Mal", por <i>Elisabeth Labrousse</i>	162
"El Conde Luna", por <i>Alexander Lernet-Holenia</i>	164
"La Palabra", por <i>Georges Gusdorf</i>	166
<i>Celia de Diego</i> : "Gente sencilla", por <i>Roberto Hosne</i>	167
<i>Narciso Pousa</i> : "La obra de Platón", por <i>Pierre Maxime Schuhl</i>	168
"Nuevo tratado del paralelismo", por <i>Rafael Dieste</i>	169
"Historia de la filosofía medieval", por <i>J. M. Verweyen</i>	170
<i>David Martínez</i> : "Poesía norteamericana contemporánea" por <i>William Shand</i> y <i>Alberto Girri</i>	171
<i>Juan Carlos Zentner</i> : "Domingo sin fútbol", por <i>Luis Mario Lozzia</i>	173
<i>Raúl H. Burzaco</i> : "Cosas de hombres", por <i>Douglas Fairbairn</i>	175
<i>J. C. G.</i> : "Manual de Zoología Fantástica", por <i>Jorge Luis Borges</i> y <i>Margarita Guerrero</i>	176
"El rostro perdido", por <i>Gregorio Scheines</i>	178
<i>Susana I. Thénon</i> : "Bandera de amor", por <i>Emilio Rubio</i>	180
"El habitante y su esperanza", por <i>Pablo Neruda</i>	180
Marginales, por <i>O. del C.</i>	182
Libros recibidos	186

JUAN CARLOS GHIANO

Un relato inédito de Barbieri

VICENTE Barbieri había publicado siete libros de poemas cuando apareció su primer relato, en 1945. Ignoro a qué se debe esta postergación de la obra en prosa; no obstante, podría señalar dos hipótesis. Quizá Barbieri desconfiase de un instrumento que en sus premiosos años de periodista lo había fatigado en cotidianas entregas; quizá creyese —como Gide, entre otros— que la prosa es el medio de expresión adecuado a la madurez, el más apto para confirmar las ideas que certifican ya un concepto del mundo y un compartible balance de experiencias. La verdad es que sus dos relatos —El río distante, y Desenlace de Endimión, de 1951— renuevan intensas referencias autobiográficas y dan, inclusive en personajes accidentales, un lúcido resumen de los temas interpretados en su lírica.

Toda la literatura de Barbieri aparece atraída por dos fuerzas espirituales, dos mundos y dos edades que sólo en algunas de sus últimas estrofas alcanzaron un enfrentamiento sin inquietudes agónicas. Una era la provincia de la infancia, esa tierra campera del Oeste junto al río Salado, donde el poeta había vivido su niñez maravillosa y su adolescencia contemplativa, dulcemente aprisionado por la comarca y sus habitantes, entre reflejos de antiguas pompas y consejas de seres que se desvanecían rilkeanamente. La otra era el mundo de la juventud y la madurez en una ciudad difícil, donde los hombres sensibles se lastiman con las contrariedades cotidianas, y donde la apretura de las casas y de las calles mezquina esa parcela de cielo que Barbieri necesitaba repasar cada jornada.

El río distante se instala plenamente en aquel mundo de goces y quietudes; Desenlace de Endimión nos introduce en el apretado trajinar de la ciudad, pero está viviendo sus días un adolescente aún defendido por el iluminado recuerdo de los años anteriores. La primera novela, definida como "Relatos de una infancia", justifica el tono autobiográfico con palabras de Rousseau, en invitación que Barbieri nunca desdeñó: "Hay que volver a la juventud, a la sencillez de la infancia". El sentido del tono narrativo encuentra su modulación en una cristalina estrofa de Jorge Guillén, anotada como epigrafe:

Tiempo en profundidad: está en jardines.
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia
De muchas tardes, para siempre juntas!
Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes.

Coincidencias entre una edad evocada y un anhelo poético que se proyectan desde un lugar, otorgando inalterable prestancia a los objetos que sostienen las dulces memorias: "Un río inolvidable, una clara corriente agrícola, un sereno pasar hacia ignoradas bahías; eso fué nuestra niñez. ¿Recuerdas? Nuestro querido río está ahí, distante, con todas sus cosas, y contigo. Dichoso tú, que aún lo ves todos los días. Dichoso tú, que vives ahí, sereno y propio". Queja del hombre extraviado fuera de su comarca, del peregrino que sólo podía regresar en las cifras de su dicha, tan borrosas para aquellos que seguían junto a esas cosas.

Los sucesos que integran la evocación —larga e inconclusa elegía, por momentos de puro tono celebrante— sitúan la casa, el río y el campo de la infancia, pero también definen la conciencia del poeta que es José María, única persona ahondada en los avatares menudos del relato. De este paralelismo, como en la quietud de una galería de espejos que se multiplican con sus enfrentamientos, crecen las verdades que pueblan la casa y su contorno, "extraordinarias", mágicas para el que vive apresado por ellas y no desea liberarse del encantado sueño. Lo que el narrador recuerda de ese personaje, "que se dejaba estar, maravilloso y solo", es como el ritmo de un vals eterno, prevenido y comentado por lo que el niño imaginaba en su infancia y el adulto resguarda en su madurez. El mundo infantil sólo puede apreciarse en las medidas recreadas por la vida de José María, con la misma integridad de belleza y de fantasía que Alain Fournier dió al héroe de *Le Grand Meaulnes*.

El río distante es una novela donde cada episodio vale más, para el narrador, que la totalidad del asunto, ya que los deteni-mientos de su memoria intensifican las diversas tensiones poemáticas del relato en sacrificio del asunto. Esta detención de motivos se acentúa en *Desenlace de Endimión*, donde el lírico dominó casi constantemente al narrador. El extenso relato del sueño autobiográfico —"con la biografía de la carne y la biografía del espíritu" como ha señalado José Luis Ríos Patrón— es la síntesis de todos los temas de Barbieri, en la unidad que

recuenta angustias como esperanzas, luchas como goces, en un mundo inclemente y acechante hasta en los hechos vulgares. El protagonista se presenta desmenuzando entre sus dedos un terrón de tierra, y esta imagen inicial prepara el desmenuzamiento sin fatigas de todo el relato, ese ir desintegrando los reclamos de su cuerpo y de su alma en las ansias de horas inexcusables, que acaso ansiaran el total reposo del amado de Selene.

La actitud lírica demora el ardor del mensaje que Barbieri puso en la entraña del relato, como si el peso dispar de las muchas intuiciones particularísimas no alcanzara el equilibrio que el poeta manifestaba ya en sus estrofas de aquellos años; el extravío lírico suele reemplazar al tema narrativo, desconcertando la unidad del libro.

Superados los hermetismos con que se interpretan fábulas literarias, consejas populares y sucesos personalísimos (desde la vigilia a los sueños), puede gozarse la imposición del recado que rubrican las palabras finales:

"Entonces tú (el que reposa a la sombra de esos árboles tan antiguos y en cuya boca se advierte el gesto de haber mordido los amargos frutos de los viejos nogales), tú, entonces, te vuelves a mí para dirigirme una pregunta nueva.

"Después de haberme escuchado sin prisa, no obstante estar de viaje, has de preguntarme aún. Y yo tan sólo podré responderte que he soñado largo tiempo, que hasta aquí hemos llegado llenos de gestos y de interrogaciones, y que lo demás te lo dirán tus propios sueños: dentro de tu cabeza, debajo de tu piel, encima de tus hombros, después de tu paciente madera y más allá de tu lienzo final".

El desenlace de esta entrega es la cifra, en amor y también en posible reposo, de la pausa a que alude el símbolo mitológico: Endimión, rendido por Zeus en un sueño que lo rescata de toda contingencia. En el refuerzo simbólico, Barbieri sacrificó las variantes posibles del relato a la insistencia con que definía un espíritu; en este desvelamiento los estímulos literarios son tan valederos como los hechos inmediatos ya que coinciden en la manifestación de una unidad, la del hombre que no acaba de encontrar su destino.

Muy distinta es la actitud temática y verbal con que Barbieri trató de expresar otro misterio en las páginas del relato inédito, *El intruso*, escrito en 1954. Una frase de Enrique Heine recuerda, como epígrafe, la condición de ese huésped sobrenatural

que centra el asunto: "Un sombrío visitante puede entrar sin haber sido invitado por nadie..." Las palabras del autor de *Espíritus elementales* significaron para Barbieri algo muy parecido a la frase anotada por Rilke, uno de sus poetas predilectos, en las líneas de un cuento: "Nuestro Señor toma extraños huéspedes en sus vidas". Son esas presencias inusitadas las que mueven las conductas de las personas; un intruso decide el destino de Adolfo Duini, el protagonista de Barbieri, que cuenta sus avatares en minuciosa y fidelísima primera persona. Historia anotada significativamente por Víctor B., uno de los personajes tangenciales, en cuyas palabras ha puesto Barbieri tantas ideas de esa etapa de su vida emotiva.

La cita de Heine, como las repetidas referencias a la película *A la hora señalada* (*High noon*, que realizó Fred Zinnemann con Gary Cooper en el protagonista y un inolvidable motivo musical de Dimitric Tiomkin) indican una nueva actitud en el relato, quizá una renovadora etapa de transición en que se situarían *El intruso* y ciertos pasajes de *Facundo* en la ciudadela, la pieza dramática estrenada después de la muerte del poeta.

Barbieri se había preocupado intensamente por la verdad del lenguaje poético, que quería adecuar al ritmo de la sangre, latir que es la propia existencia; de la misma manera se preocupó por la autenticidad del lenguaje de los protagonistas de sus relatos y por las peculiaridades distintivas de los personajes de su drama. Si en *El río distante* y en *Desenlace de Endimión* había sido fiel a las perplejidades de poeta del narrador autobiográfico, tan hecho a las medidas de su intimidad, en la novela de 1954 se reserva un papel marginal, el de Víctor B. —apenas enmarcado bajo sus mismas iniciales— y recrea el lenguaje gráfico y demorado de Adolfo Duini, ese empleado vulgar y sociable que va afirmando la confianza en sus posibilidades expresivas a medida que avanza el ritmo del relato, tan cargado de las suscitaciones de la ciudad enemiga donde pasó la madurez de Barbieri. La imprevisión de magia de este hombre lo lleva a aceptar necesariamente la presencia del intruso, hasta llegar al desenlace que anota su fiel V. B.: "¡Afortunado Adolfo! Ya no es víctima de oscuras cavilaciones, porque donde se encuentra no hay intrusos. Me lo dijo ayer. Y asegura que ahora es poseedor de la felicidad inextinguible". Palabras nacidas de la misma intensidad que manifiestan las últimas de *Facundo* en el drama escrito hacia la misma época: "¡...el diablo nos va a llevar a todos!".

No fué éste el último balance de Barbieri: en poemas y en breves ensayos, en las pocas páginas que escribió después de setiembre de 1955 (tan atareado por las actividades adonde lo llevó la Revolución), alentaba con una confianza distinta, que injertada en la caridad parecía dirigirlo a rutas de una religión sin desmedros, sobre la combatida fe de siempre.

El intruso aparece así como un momento fundamental de la etapa menos numerosa de la obra de Barbieri, cuando los dolores del propio cuerpo y la densa soledad personal se aumentaron con los malos años que atenazaban a la República. Etapa en que los malos vientos del presente parecieron aventar las más queridas memorias de la comarca ya sin tiempo, la de su infancia en el Oeste. En lenguaje áspero, por pasajes desconcertantes para quien ame sus novelas anteriores, siguiendo las vacilaciones y los tropiezos de un hombre simple —con cobardías y felicidades, malos recuerdos y una turbada existencia—, sorprendido por el misterio, se cuenta *El intruso*, no definiendo a los personajes, sino haciéndolos vivir para que se integren en sus realidades.

A un año de la muerte del poeta, 10 de setiembre, Ficción se honra publicando este relato y rinde así a Barbieri el mejor homenaje, el de las propias y memorables palabras.

“El Intruso”

“Un sombrío visitante puede entrar sin haber sido invitado por nadie...”

(E. H.)

I

Fué el lunes, al volver del cine. Nos había invitado Víctor, pero mi mujer no pudo ir, porque su madre había venido del campo a pasar unos días con nosotros.

Podíamos haber llevado a mi suegra al cine; pero, ¿para qué les voy a mentir?, confieso que fui cautamente pesimista en la apreciación de la película que íbamos a ver: aludí a juicios periodísticos desfavorables (imaginarios, desde luego), a fin de que las mujeres, particularmente mi suegra, se quedaran en casa. A los hombres nos gusta a veces charlar solos; es cosa corriente.

De manera que fuimos Víctor y yo. El me había hecho grandes elogios de la cinta, que al fin y al cabo no resultó más que una de vaqueros: con tiros y todo. Sin embargo...

Yo siempre he sentido aversión por los telegramas: me crisan. Nunca he podido acostumbrarme. Basta que me digan: “Un telegrama para usted”, y ya estoy sobresaltado. Y a veces ni siquiera es necesario que sea para mí; oigo decir: “un telegrama”, y en seguida comienzo a pensar en ... en qué sé yo qué cosas. Me parece que siempre anuncian algo malo. En ocasiones no es más que una pavada: “Les deseamos felices fiestas. Laura y Miguel”. O esto: “Llegaré el sábado en el tren de las once”. En el tren de las once... *Sí: en el tren de las once.*

¿Ven ustedes cómo ha empezado a inquietarme el asunto ese del telegrama?

Porque el caso es que el lunes, al volver del cine, lo encontré abierto sobre la mesita del *hall*, y apretado en un ángulo con ese cenicero de vidrio que Elena compró en un bazar de la calle Maipú.

Agarré el papel con manos temblorosas (repito que no he podido acostumbrarme nunca) y vi que no tenía más de siete palabras, incluida la firma: *Llegaré el sábado a las once. Hermene.*

Ese es el texto exacto; no decía nada del tren, pero, claro, es sabido que vendrá en el tren. El telegrama estaba dirigido a mi mujer. Esto fué, como he dicho, el lunes a la noche, y mañana —mañana ya— será sábado. Dios sabe que he recurrido a todo lo que humanamente se me vino a la cabeza, pero en vano. Mañana será sábado. Sábado, ni más ni menos.

Pero será mejor que cuente todo como fué. Desde el principio, naturalmente.

II

Soy en realidad un hombre sociable, aunque muchos de mis conocidos me tengan por un temperamento retraído. Lo que ocurre es que uno a veces no se manifiesta tal como es. ¿Me explico?

Digo esto, porque para contar todo desde el principio es bueno que se sepa que yo me trato con muy poca gente; dos o tres amigos: ¡de los mejores, eso sí! Mis relaciones de oficina, algún vecino antiguo, parientes —¿cómo evitarlos?—, y pare de contar. Soy enemigo de las complicaciones. De la gente del barrio, poca: buenos días y buenas tardes, y de ahí no se pasa. ¿Para qué más?

Aclaro: yo tengo, aparte de las relaciones que diríamos de la casa, un reducido grupo de amigos, si se les puede llamar así. Ese grupo está formado por el gordo Benavidez: un hombre serio, de unos cincuenta y cinco años, casado y con tres hijos; Velázquez, el del Banco Hipotecario; y don Andrés, el jubilado de aquí cerca. (Sobre este don Andrés ya les voy a contar cosas divertidas). Con estos amigos acostumbro a reunirme dos o tres veces por semana en el café *Tulipán*, de Esmeralda y Libertador, para hacer una partidita de dados y charlar un rato. Los dueños son unos japoneses muy ceremoniosos; a veces uno de ellos se sienta a nuestra mesa para unirse a la partida. Hay que verlo al japonés: parece un prestidigitador cuando revolea el cubilete y lo levanta en el aire, boca abajo, sin que se le caigan los dados, con una habilidad increíble. Siempre me gustó ese café porque en él no había ninguno de esos aparatos de colores, que sirven para tocar discos y para dejar sordos a los concurrentes...; ¡pero hace pocos días colocaron uno! Es inútil, las cosas buenas no duran.

No, no me he olvidado de Víctor, sino que lo he dejado para el final porque él es, en cierto modo, una amistad diferente. Víctor es amigo de la casa, conoce a mi mujer, en fin, y a veces suele venir a comer con nosotros. En cambio, él nunca participa de nuestras partidas de dados. ¡Yo no sé! Es diferente. Tengo para mí que Víctor se burla un poco de mis amigos del café; por lo menos una vez me dijo que nos había visto reunidos, al pasar, y que todos teníamos un aire bárbaro de hombres casados. Bueno, pero es que Víctor tiene cada ocurrencia... Ya les contaré. También debo confesarles que yo aprecio mucho a Víctor (no me pongan en apuros, porque tendría que decir que lo aprecio más a Víctor que a cualquiera otra persona de mi relación). Pero insisto: es una amistad diferente. Yo quiero a Víctor porque es una persona que sabe mucho: mi mujer opina lo mismo; hace por lo menos veinte años que lo conozco. Creo que no me lleva más de dos años, pero a veces me parece que fuera para mí una persona mayor, y sin embargo, ¡qué cosa!, a veces parece un chiquilín comparado conmigo.

Yo me casé tres años después de conocer a Víctor; en esos años él me hizo una de esas gauchadas que no se olvidan. Si no fuera por no aburrir a ustedes, les contaría el caso; pero yo creo que no hace falta. Sigamos adelante. Aunque tendrán que perdonarme más de una vez si me distraigo. A menudo me ocurre que comienzo a hablar de algo y las cosas se me mezclan de tal manera, que al rato ya no sé de qué estaba hablando.

Hablaba de Víctor, de mis amigos y, naturalmente, también de mí. Bueno, el caso es que no son muchas las personas a quien trato íntimamente. Es natural que conozco a mucha gente, pero si uno fuera a...

En el barrio hay varios tipos raros, como por ejemplo el loco del Pasaje Seaver, al que le dicen Alfonso Trece. Yo no podía darme cuenta de la razón de ese nombre; el pobre infeliz no tiene nada de parecido con el último borbón español: es bajo, gordo, bastante tartamudo, y anda siempre hecho una calamidad de sucio. Un día se lo pregunté a uno de esos muchachos que se pasan el día en la esquina, y me dijo que le decían así porque era el número trece de una familia de Alfonsos; que la madre no quería tenerlo y le decía al marido: "Mirá, Alfonso, que ese número trae yeta". Pero, según parece, el padre no creía en esas cosas, y el muchacho salió retardado, "retardado de pie a cabeza", según agregó mi informante. ¡Háganme el favor! Lo mismo que en algu-

nas dinastías, se me ocurre a mí. Pero es claro que ese pobre retardado no puede ser incluido entre las personas conocidas, y menos entre las que uno trata; (además... no me gustan los locos: me crisan). Otro tipo raro es don Andrés, pero raro de otra manera, aunque... ¡quién sabe! Claro, don Andrés tiene esas cosas... pero... no, no: en lo fundamental, es un hombre como yo y como usted, quiero decir, que sabe lo que se propone. Un poco más allá, casi en la esquina, lo tenemos al de la tienda "Ropa Obrera", que —Dios me perdone— tiene, si no me equivoco, no uno sino dos corsos de contramano en la cabeza.

Pero... ¡Caramba, les estoy hablando de todo el mundo y me parece que ya es tiempo de que les hable de mí mismo!

III

Es, por lo general, bastante difícil, según me han dicho (creo que lo dijo Víctor), hablar de uno mismo. Parece que incluso a los novelistas les cuesta un trabajo bárbaro. Pero como yo no estoy escribiendo una novela... Bueno, hombre, con decir cómo fué todo, con decir la pura verdad, no me será tan difícil creo yo.

Por otra parte, tan manco no soy en eso de agarrar la pluma y ponerme a contar cosas: ya una vez en el diarito de mi pueblo —Pehuajó— escribí unos cuentos, y, según decían los entendidos, estaban bastante bien. El director del periódico era un gallego patilludo y charlatán. Se llamaba "El Orden" (el periódico, no el gallego).

Pero, ¿no ven?... Ya me distraigo otra vez; se me hace un verdadero embrollo. No, tan fácil no es, dígame lo que se diga. Empecemos de nuevo, y ahora en serio, como Dios manda.

Pero ahora me pasa lo siguiente: no sé qué decir de mí. ¡Tendría tantas cosas para contar! Sin embargo en este momento no se me ocurre ninguna. ¿Será ese asunto del telegrama, que me tiene tan preocupado? ¡Al diablo!

Yo nací (creo que ya lo he dicho) en Pehuajó, allá por donde el diablo perdió el poncho. Ustedes saben cómo son esos pueblos; no hay horizontes. Aparte de ir al tren, hablar con el boticario y con el jefe de correo, recibir por suscripción una revista de Buenos Aires, algún circo que llega de vez en cuando, estudiar tendería de libros o dibujo por correspondencia... ¡En fin, es para morirse!

Yo me vine a la capital cuando tenía dieciséis años, y ahora tengo cuarenta y cinco. Me parece mentira. Me casé, y, gracias a Dios, las cosas no fueron del todo mal. Es decir, hasta que... Pero no perdamos el hilo, ¡atención! Elena, mi mujer, es una buena muchacha. Mi suegra se llama Lina, doña Lina. ¿A ustedes les parece que ése es un nombre para suegras? Yo creo que no. A mí se me ocurre que Lina es nombre para mujeres jóvenes, y mi suegra parece haber sido suegra toda su vida, aunque Elena es la única hija mujer que tiene. (Jorge, el hijo varón, era un chiquilín de pantalón corto cuando nos casamos Elena y yo). Bueno, como les decía, aquí me empleé en una repartición del gobierno, donde llevo una punta de años. No me quejo, ¿por qué habría de quejarme? He engordado un poco, algo se ha ahorrado (no mucho desde luego: apenas lo necesario para un caso de apuro), y si no fuera porque no tenemos hijos (y ahí está el único problema, que mi mujer se obstina en magnificar inútilmente a cada dos por tres) seríamos un matrimonio modelo. Pero en esta vida (creo que me lo dijo Víctor) no se puede tener todo. Si Dios no quiso darnos hijos, ¿para qué vamos a amargarnos la vida, como yo le digo a mi mujer? No es el caso de andar a cada rato con que quién tiene la culpa, con que patatín y que patatán... (Aunque sobre éste particular yo tendría un argumento decisivo, pero es claro que no puedo esgrimirlo ante ella).

¿Dónde iba? Ah, sí. Con los pesitos ahorrados, yo tenía el propósito de hacerme una casita en Adrogué, o en Martínez (esto lo hemos discutido varias veces con Elena; incluso con mi suegra, que en todo mete la cuchara). Y digo que *tenía* el propósito, porque ahora, no sé: después de *esto*, mejor dicho, después de lo que puede ocurrir... Piensen ustedes que hace diecisiete años que estoy casado. Los primeros años fueron, ¿cómo les diré para que me comprendan mejor?, fueron... más románticos. A mi mujer, con la esperanza de un hijo, todo se le hacía más fácil. Aquellos años eran lo que se dice difíciles, para nosotros, desde el punto de vista económico; pero, como digo, había eso de las esperanzas, de los años por delante, qué sé yo. Con el tiempo vino un poco de comodidad, pero se fué alejando la esperanza del hijo. Mi mujer comenzó a decirme que yo me aburguesaba, que adquiría costumbres sedentarias, que esto y que aquello. Menos mal que mi suegra vive en el campo, allá cerca de Luján, que si no, ¡habría que ver cómo la ayudaría con sus razones! Porque en eso, mi suegra... ¡Hay que conocerla!

Ahora tengo que volver atrás. ¿No ven? No es nada fácil contar algo con orden. ¿Qué remedio? Cierro los ojos y atropello: que salga como salga. Adelante.

Cuando nos casamos yo tenía veintiocho años y mi mujer veintidós. No hacíamos una mala pareja, todo lo contrario. Ella era rubia, delgada; bueno, no tan delgada: era rellenita, como tiene que ser una mujer para gustar; por lo menos, a mí me parece que la mujer tiene que tener sus cosas. Claro que no como le gustan a Lanfranco, que prefiere el tipo pesado; pero Lanfranco es un individuo ordinario, ya se lo dije una vez; un poco en broma, pero se lo dije. Mi mujer era una linda muchacha, y todavía lo es; no me parece que esté mal que yo mismo lo diga. Siempre fué una muchacha seria. No quiero que se me tome por un ingenuo, pero estoy seguro de que antes de conocerme ni siquiera tuvo novio. Aquello del primo Hermenegildo, se puede decir que no pasó de cosa de muchachos: se criaron juntos, las familias vivían patio por medio; favorecían, en fin, las posibles relaciones...

Pero, no, no: aquello no fué nada serio. Me consta. Además, ese Hermenegildo (Meregildo, como dice mi suegra) no puede ser tomado en serio. *Llegaré el sábado a las once. Hermene.* ¿Qué puede esperarse de un individuo que firma Hermene? ¡Pero ya estoy otra vez con ese maldito telegrama! Sigamos con lo que estaba diciendo. Con lo que estaba diciendo... Con lo que estaba... (Esto me hace acordar de que tengo que llamar a larga distancia y hablar con Ofelia, para terminar de una buena vez con ese otro asunto).

Pero... ¡miren ustedes si no es como para ponerse a llorar! ¿Cómo diablos voy a contar bien las cosas así? ¿Y por qué me acordaré ahora de ese maldito llamado telefónico? ¿Por qué? Me parece que ya me estoy dando cuenta: me puse como un tonto a repetir, con el lápiz, esa frase, *Con lo que estaba diciendo*, y así me acordé, inconscientemente, de que a veces uno, cuando habla por teléfono, hace anotaciones y rayas y dibujitos (sobre todo, redondeles y triángulos) en el primer papel que tiene a mano. Ese fué el asunto. Bueno, sigamos con lo que estaba diciendo. Sí, con lo que estaba diciendo...

Desde chico me ha pasado a mí eso de dejarme llevar de un lado a otro por las más diversas y confusas cavilaciones. Nunca he podido corregirme. Cuando tenía ocho años (al siguiente murió mi padre), allá en Pehuajó, sabía venir a nuestra casa, con mucha fre-

cuencia, un señor de apellido Carreño. Venía a cualquier hora, y allí se estaba en el patio o en la cocina, charlando y tomando los mates que mi madre le cebaba. Luego llegaba mi padre, saludaba apenas, con un *buen día* o *buenas tardes*, y pasaba a las piezas interiores y se recostaba un rato, como sin importarle la presencia de aquella visita. Yo odiaba a ese hombre como tal vez no se den ustedes cuenta. Lo odiaba casi con temblores de rabia: una mezcla de odio y de miedo. Cuando mi madre decía: "Levante eso del suelo y alcáncesele al señor", yo odiaba a ese hombre gordo, odiaba sus zapatos anchos —anchos sobre todo en los tobillos—, sus medias negras con rayas coloradas; odiaba la sonrisa de ese hombre, con un odio que era casi un espasmo. Si él, por ejemplo, hubiera dicho, sin dejar de sonreír: "No, señora, no le hace, déjelo al chico que juegue", hubiera sido distinto. Pero aquel hombre de sonrisa ovejuna me miraba desde lo alto del respaldo de su silla, dejaba de sonreír y, con una seriedad que me helaba la sangre, esperaba a que yo cumpliera lo ordenado por mi madre. Después volvía a su sonrisa, a sus movimientos afirmativos de cabeza, a sus cigarrillos, siempre con la pierna cruzada, bien a la vista sus zapatos grandes y sus medias de rayas coloradas. Es muy posible que mi odio hacia aquel hombre naciera de algún oscuro anticipo anímico: a los dos años de la muerte de mi padre, ese hombre se casó con mi madre. Yo pasé un tiempo largo (entonces no sabía por qué, aunque siempre relacioné el hecho con los zapatos y la sonrisa del hombre gordo) en la casa de una tía, hermana de mi padre, en la costa del Saladó, hasta que, adolescente aún, me vine a Buenos Aires. Ahora pienso que aquel hombre me odiaba a mí tal vez tanto como yo a él. Ya no pertenece al mundo de los vivos (mi madre, la pobre, tampoco), pero a veces su solo recuerdo suele crisparme el cuerpo con un involuntario recorrido de odio lejano.

Una noche, en casa, le conté todo a Víctor. Mi mujer se había retirado ya, y los dos charlábamos, fumando. Era una noche espléndida de enero. Yo me extendí, casi como en un desahogo, sobre el asunto, y cuando concluí de hablar lo miré a Víctor. No me contestó; tenía los ojos cerrados, la cabeza echada hacia atrás. "¿Te dormiste?", le pregunté, sospechando que lo largo de mi relato lo hubiera fatigado. "No", me contestó, "estaba pensando". Y agregó: "Pensaba en la fuerza que tiene el alma inmortal del hombre". Esas fueron, más o menos, sus palabras. No sé qué habrá querido decir con ellas; tal vez ni se relacionaban con lo que yo

había estado contándole. Ya he dicho que Víctor tiene muchas cosas raras. Pero dejemos esto.

Como decía, hace ya diecisiete años que nos casamos Elena y yo; con más exactitud, se cumplirán los diecisiete años en noviembre, esto es, dentro de tres meses. Sin embargo, ¿creen ustedes que puedo decir que la conozco lo que se dice bien a fondo? No, señor, no puedo decirlo. A veces me quedo mirándola —además porque me resulta adorable mirarla—, y la veo andar de un lado para otro, por la casa, en silencio, o hablando conmigo de esas cosas que se hablan en un matrimonio... , la miro, y en ocasiones me parece desconocida. Pienso —me da por pensar, mirándola así, ¿cómo diré?, tan en otro mundo— en cuáles habrán sido sus pensamientos cuando se casó conmigo, cuáles serán los que ahora tiene, y, sobre todo, cuáles habrán sido sus ideas antes de conocerme. Y entonces es cuando me parece que empieza a fallar mi raciocinio, porque me da por imaginar una sarta de pavadas: qué haría en aquel tiempo, si habrá... si habrá tenido relaciones con algún otro hombre, etcétera, etcétera. Bueno, esto me da vergüenza hasta de pensarlo, y me digo casi con rabia cada vez que se me viene a la cabeza: "si serás bruto, Adolfo". Pero de vez en cuando vuelve esa cavilación y se me mete en el mate como un intruso. Como un verdadero intruso. Ya se imaginarán ustedes que de esto no le he dicho nada a Víctor; si se lo digo, me da un reto bárbaro. Recuerdo que una vez me dijo: "Tu mujer es un ángel". Y medio en broma, palmeándome un hombro, agregó: "No te la merecés". Naturalmente que estoy de acuerdo con él: uno a veces no está en condiciones de apreciar cabalmente lo que tiene. Yo creo que esas ideas mías se deben a una deficiencia psíquica. ¿O no?

Pero, miren lo que son las cosas: el domingo, (es decir, el día antes de la llegada de ese estúpido telegrama) estaba yo revolviendo unos cajones y encontré el recorte. Hacía años que no lo veía. Tiene fecha del 16 de octubre de 1934, anotada con tinta y con mi letra de entonces. ¡Ya ni sospechaba de que anduviera todavía por ahí! Creía haberlo tirado. Porque ese recorte tiene su historia. Ese año conocí a Elena y en esa fecha, precisamente, fué que se publicó en un periódico de Luján el estúpido acróstico (Víctor me dijo después que así se llaman esos versos). Ahora mismo tengo el recorte aquí, sobre la mesa. Leyendo de arriba abajo, las letras mayúsculas forman el nombre y el apellido de

mi mujer (de la que todavía no era mi mujer, porque nos casamos dos años después), y dice así:

*E s tu mirar estrella atardecida,
L uz de un tiempo de amor y de belleza.
E n tus ojos, la lumbre florecida
N ubes de amor disipa y despereza,
A mor que brilla en un fulgor de vida.*

*S oy el que canta tu belleza griega
A nte el altar de mi cariño puro,
N oble doncella que mi vista ciega.
T engo en mi corazón, cual tras un muro,
O sculos que la vida a mí me niega,
S ollozos de pasión, dolor obscuro.*

Hermene

Luján, Primavera de 1934.

¡Disipa y despereza! ¿Se dan cuenta? A mí me parece que no vale nada. Cuando se lo mostré a Víctor (yo a Víctor le he confiado muchas cosas) se rió muchísimo, se rió hasta que le dió una puntada en el costado. Pero así y todo... A una mujer siempre le gusta que le digan cosas de amor. Claro que Elena fué siempre una muchacha seria, ya lo dije; pero en ese tiempo era tan joven-cita, y, ¡es natural!, un poco romántica también. Además, en esos pueblitos... Con seguridad que por unos días estuvo de actualidad entre sus amiguitas. Ahora se enoja cuando le hablo (muy de tarde en tarde, naturalmente) del acróstico ése del primo. Dice que es una tontería de mi parte acordarme todavía de eso, que soy un hombre celoso y de la peor clase de celoso que se conoce. ¡Bah! ¿yo celoso? ¡Háganme el favor!

Aquí está el recorte; lo tengo sobre la mesa. Arriba dice: "Sociales", y más abajo, el título del acróstico: *Amor peregrino*. Lo doy vuelta; al dorso se alcanza a leer. *Ruiditos de cuna. El hogar de los esposos Longobardi - Acuña se ha visto alegrado con la llegada de un nuevo heredero del sexo femenino que responderá a los nombres de Amelia Beatriz. Tanto la recién llegada como la feliz madrecita gozan de perfecta salud. Nuestros plácemes.*

Recuerdo a esa gente. El gringo Longobardi tenía un taller

mecánico a dos cuadras de la Basílica; se casó, en efecto, con la hija de don Pablo Acuña, el contador del Banco. ¡Lo que son las cosas! Me supo gustar esa muchacha. Se llamaba María Luisa.

Ahora bien, recapacitemos: si no tuvieron nada, ¿cómo iba él a dedicarle esos versos y hablar de todas esas cosas? Eran jóvenes, los habían criado juntos, en fin, yo no sé... Pero después de todo, ¿a mí qué me importa? El que se casó con ella fuí yo, y no él. ¿Y por qué estoy ahora haciendo todas estas consideraciones, con este maldito recorte en las manos, en vez de tirarlo al fuego de una vez? Claro, el caso se vincula con el telegrama: el primo Hermenegildo —¡Hermene! ¿Se dan cuenta del nombrecito?— llegará mañana sábado. El asunto no tiene nada de particular; después de todo, es un pariente como cualquier otro. Víctor me diría eso mismo, además de tratarme de idiota.

Pero es que las cosas, a veces, se producen de un modo... Yo mismo podría decir bastante en ese sentido, y les confieso que, en lo que a mí respecta, no estaría en condiciones de tirar la primera piedra: ¡a qué hacerse el puritano ahora! Por lo pronto, guardaré ese estúpido recorte... ¡donde jamás en la vida puedan encontrarlo, naturalmente!

IV

¿Será posible que cosas al parecer sin ninguna importancia lo tengan a uno días y días pensando? La verdad que algo de eso me pasa a mí con aquella película. Cuando fuimos con Víctor, el lunes pasado, a ver esa *novedad* (según él), yo le dije "sí, sí", nada más que por acompañarlo; siempre estoy a gusto con Víctor. Porque nunca me agradaron las cintas de vaqueros, a excepción de aquellas de William S. Hart, que me estremecían cuando tenía ocho o nueve años. ¡Ese sí que sabía manejar un par de revólveres! Se ponía serio, y adelante con todo. Pero esos *cow-boys* que vinieron después, francamente, me llenan hasta la coronilla. Con ese estado de ánimo fuí al cine aquella noche.

Trabajaba Gary Cooper. El argumento (ustedes lo recordarán) es el siguiente: El *sheriff* de una pequeña ciudad del Oeste (unas cuantas casas y la calle principal) se ha retirado de su cargo, y, en el instante en que empieza la película, las diez y media de la mañana, se está casando. En ese momento llega un telegrama —sí, un telegrama— a la estación ferroviaria, anunciando que

cierto pistolero, a quien el *sheriff* había hecho condenar a cinco años de presidio, ha sido indultado. El pistolero se propone venir a cobrarse la cuenta y avisa a sus compinches que en el tren de las doce llegará al pueblo; sus hombres, todos de doble juego de revólveres en el cinto, se instalan en el andén de la pequeña estación. Ante esta noticia, el *sheriff* interrumpe la aún no comenzada luna de miel, sin cuidarse de las protestas de su flamante esposa puritana. Luego viene la comprobación de la repugnante cobardía de la gente del pueblo, que se niega a secundarlo y que lo deja solo. Mientras tanto, una musiquita obsesionante, una real balada agorera (como la llamó un cronista), sirve de fondo a la película, anunciando lo que vendrá a la hora señalada. Es una melodía pegadiza: como un pedido de ayuda, como si uno también se encontrara en el más completo abandono o ante la inminente llegada de alguien a quien no se ha invitado. Víctor estuvo repitiendo el estribillo durante todo el tiempo de regreso a casa:

*Do not forsake me,
O my darling!...*

Después de la llegada del individuo, el tiroteo, la muerte del maleante, la reaparición de los honorables vecinos (que habían permanecido encerrados en sus casas), y, finalmente, el expresivo gesto del *sheriff*, que los mira con asco, arroja al suelo su estrella de latón y se aleja del pueblo en compañía de su mujer, en uno de esos curiosos cochecitos que se usaban antes. Eso es todo. Ya les dije que se trataba de una cinta de vaqueros, con abundancia de tiros. (¿Serán Smith Wesson o Colt esos revólveres?). Bueno, fué eso y nada más. Sin embargo, ahora no puedo decir que aquello no tuvo ninguna importancia para mí... Tal vez no se deba tanto a lo que pasa en la película, sino más bien a esta desdichada coincidencia: la llegada del telegrama. Allí estaba, en el *hall*, apretado por el cenicero de vidrio. (Dicho sea de paso, nunca me gustó ese cenicero). Es evidente que mi mujer lo dejó ahí para que yo lo viera a mi vuelta del cine.

Víctor se despidió en la puerta de calle, yo tomé el ascensor y entré confiado. ¿Por qué iba a desconfiar? Y allí estaba... el intruso. Pero, después de todo, ¿qué demonios tiene de raro el telegrama idiota? Lo leí, fui al baño, me quité la ropa y me puse el pijama, tratando de no hacer ruido (eran más de las doce de la noche), y me dirigí al dormitorio. Mi mujer dormía. Estuve un

rato mirándola. Decididamente, Elena sigue siendo una muchacha linda. Dormía con el brazo izquierdo alrededor de la cabeza y con el ceño fruncido, como si soñara con algo muy serio; porque estoy seguro de que hasta en sueños Elena sigue siendo una muchacha seria.

Procurando no despertarla, me deslicé a su lado: tenemos cama común, ¡a mí que me dejen de eso de tener camas separadas! Apagué la luz y me quedé pensando en la oscuridad.

*Do not forsake me,
O my darling!...*

Según Víctor, esto quiere decir: "No me abandones, querida mía". A uno se le mete en las orejas y después sin querer lo está repitiendo:

Do not forsake me, ...

¡Al diablo con el "forsake me"! No sé en qué momento me dormí. Dormí mal. Soñé que estaba en la oficina y que había llegado una carta anónima. Según parecía, el jefe estaba muy disgustado, y, aunque no lo veía, yo estaba seguro de que el enojo era contra mí. Todos andaban de un lado a otro, y Pereyra, el ordenanza, me servía el café en forma desatenta y observándome con sorna; el café se derramaba sobre la mesa y manchaba los papeles, me caía sobre las rodillas... Lanfranco cruzó la oficina y se volvió y me hizo un gesto, como diciendo: "Ya verás qué lío". Me molestaba aquello, sobre todo una voz que se puso a repetir mi nombre por ahí: Adolfo Duini... Adolfo Duini... Adolfo Duini... Era una voz que me crispaba los nervios, una voz... ¿cómo decirlo? Yo diría que era una voz "sobradora", si se me permite. ¿Qué tenía que ver yo con esa carta anónima? Me asomé al balcón que da a la calle Las Heras y vi lo de siempre: el vigilante, el carrito de la fruta; el colectivo 218, que pasaba en ese momento. Pasó un muchacho en bicicleta, llevando un enorme sobre amarillo; no me miró ni hizo ninguna señal, pero yo sabía, *no obstante*, que ese sobre contenía una invitación para los funerales de Beltrame. Volví a la oficina, y observé que el idiota de Pereyra estaba contando algo en voz baja y que Lanfranco, Güida, Pérez, y hasta la pavota esa de Ana María, lo escuchaban con evidente interés. Pereyra hacía gestos de misterio y luego miraba hacia la puerta de la oficina del jefe y después hacia donde yo

me encontraba. De pronto vi que Ofelia estaba sentada ante su máquina de escribir; tenía la cabeza apoyada sobre los brazos y lloraba; después levantó los ojos y me miró con profundo desprecio. La voz desconocida (no muy desconocida sin embargo: algo de su acento me era familiar) volvió a repetir: Adolfo Duini... Adolfo Duini... Adolfo Duini..., y en eso me desperté. Tenía la boca seca; acaso un poco de fiebre. Transpiraba, y eso que la noche era bastante fresca. Mi mujer dormía tranquilamente. Encendí un cigarrillo y me quedé pensando. Serían las tres de la mañana, según me pareció. Ya despierto del todo, me hubiera gustado saber cómo seguía aquello. No sería raro que la carta la hubiese mandado ese imbécil de Lanfranco.

Porque esa oficina, Dios mío, es algo que no tiene nombre. Ni el diablo que se lo hubiera propuesto habría logrado reunir a los prójimos que allí hay. Para que ustedes se den cuenta...

Pero, mejor, les voy a hacer una especie de "fichero" de toda esa gente que me rodea durante las siete horas de oficina. Es más rápido, más administrativo.

EL JEFE. Un hombre gruñón, de edad indefinida, calvo. Ni ganas me dan de nombrarlo. ¿Para qué? Basta con que sea el señor Jefe. A veces pienso que lo engendraron entre las hojas de un expediente: tiene la misma cara y el mismo color de esas carátulas que se usan para los documentos en trámite.

EL ORDENANZA. Se llama Pereyra. Mezcla de mulato jugador de fútbol y de asistente de coronel. Es el único que parece realmente feliz en la oficina. Se roba la leche y el azúcar del café, y siempre anda con rifas. Tiene la mujer en el hospital. Entra, llevando la bandeja, con un paso de tango, y le sirve a uno como si le hiciera un favor.

ANA MARÍA. Tiene nombre de linda, y sin embargo no lo es. Más o menos cuarenta años, "todos desagradables", como dijo una vez Beltrame, que gusta de hacerse el chistoso. Hace apenas un año fué transferida a nuestra oficina, y allí está.

GÜIDA. Un vejete que no levanta la cabeza durante toda la mañana, atareado en su mesa. Parece que está separado de su mujer y que tiene que pasarle una pensión. Frecuentemente se queja de algo: del hígado, del corazón, de los huesos, del tiempo, de los transportes, del sueldo, de la calefacción...

PÉREZ. No podía faltar un Pérez en esa oficina. Y, como es lógico, todo se reduce al experimento siguiente: supongamos que yo lo llevo a uno de ustedes a la oficina y le pregunto, sin señalar

a nadie: "¿Cuál le parece a usted que es Pérez?". Usted dirá: "Aquél". Y, en efecto, ése es Pérez.

LANFRANCO. Éste sería el peor de todos, si fuera capaz de algo. Cada día está más gordo. Es incapaz de hacer una nota; habla mal del jefe todo el día, y después va y lo zalamerea en forma francamente repugnante. Eso sí: es más puntual que el reloj. Y desgraciadamente en esas oficinas lo único que se tiene en cuenta para el "concepto" es la puntualidad. Basta llegar siempre a hora, y ya puede uno ser un inútil. Así anda el mundo. ¡Háganme el favor!

BELTRAME. Medio rengó; arriba de los sesenta. Parece que en un tiempo escribió versos. Ha sido secretario de una intervención federal. Cada vez que paso junto a su mesa, está leyendo un diario; contesta al saludo sin levantar la cabeza, como si no reparara en uno, y luego se hace el sorprendido: "¡Ah! ¿qué tal? ¿cómo le va?" Sin embargo, todos sabemos que no se le pierde un movimiento ni se le escapa detalle en la oficina; no entra o sale una mosca sin que él lo sepa. Es jefe de la Mesa de Entradas.

OFELIA. Aquí llegamos al asunto escabroso. Es una espléndida mujer, joven (tiene veinticinco años), con un cuerpo que ya lo quisieran más de cuatro que andan por ahí, digamos, por Florida o por Santa Fe. Sobre todo los ojos: valen un Potosí. Su pelo es una gloria de pelo castaño. (Yo estoy hablando de ella como si todavía estuviera en la oficina; pero no, no está. A veces me doy vuelta y miro su silla y su mesita, ahora desocupadas, y me parece que la voy a ver de golpe. Es extraño que no hayan ocupado aún su sitio; pero el jefe dijo una vez que no, que había que guardarle su lugar "para cuando Ofelia volviera". Era, además, una buena empleada. Claro que yo sé que Ofelia no volverá nunca. Es difícil, muy difícil). Pero este punto requiere capítulo especial.

V

Fué un asunto muy difícil, quiero decir, es *todavía* muy difícil. Presiento que me va a costar bastante hacerme entender. Hay cosas que por más vueltas que se le den...

La dificultad reside en eso, precisamente: en que es difícil. Víctor me observaría sin duda que esto que acabo de anotar es una tontería. Sin embargo, no lo es: puede parecer una tontería, pero

no lo es. No, señor, no lo es. Tengo que repetir muchas veces lo dicho, para convencerme, porque nunca me fué fácil combatir una idea de Víctor, aun en ausencia de él: nunca me fué fácil enfrentarme a él ni siquiera con el pensamiento, que es donde uno mejor discute las ideas de los demás. De veras, a veces me ocurre que emprendo un largo diálogo imaginario con una persona cualquiera (mi mujer, mi cuñado Jorge, Lanfranco), y siempre logro llevar la discusión de tal manera que aplasto hasta los más sutiles razonamientos del interlocutor. Pero tratándose de Víctor, nunca pude lograr igual resultado. Es raro, ¿verdad?

Observo que vuelvo a hacerme un lío. Recapacitemos. Me proponía hablar de Ofelia. Es difícil, pero tengo que hablar de ella. Esa noche, a la vuelta del cine, y luego cuando desperté de aquel mal sueño, me quedé pensando casi hasta el aclarar, con las manos puestas bajo la nuca, inmóvil, mientras mi mujer dormía. Sí, señor; el caso de Ofelia es difícil: muy difícil para mí, que tengo, además, que contarlo. Porque después de todo, acaso pueda contarse con cuatro palabras; pero yo sé que me va a costar mucho tener que decir esas cuatro palabras.

En resumen: fué como tenía que ser, ya que parece que el diablo había dispuesto que aquello pasara. ¿Y a quién iba a elegir el diablo? Con seguridad que ni a Lanfranco ni a Pérez, ni menos a Güida o a Beltrame. Tenía que ser a mí. Por otra parte, a veces uno hace hasta lo imposible para que el demonio lo elija. Un día tuvimos que quedarnos solos en la oficina, hasta tarde, por un trabajo atrasado. De esto hace un año: no, todavía no, el mes que viene se cumplirá el año. Ella siempre andaba a las vueltas con Bécquer y otros ("Mientras las ondas de la luz al beso palpiten encendidas"). Al oírla, se me ocurría que esa mujer pensaba que a las ondas había que besarlas de un modo... Bueno, esa tarde, de repente, va y me pregunta qué pensaba yo del amor platónico. A mí se me ocurrió que había de ser pura cursilería. De manera que le dije que el amor platónico no me gustaba mucho, que yo, en fin... Y ella va y me contesta: "Yo pienso lo mismo, yo creo que el amor entre hombre y mujer debe ser completo y sin ataduras de ninguna clase".

Y al decir esto me miraba con aquellos ojos, y su cabello parecía brillar con fugaces chispitas cálidas.

Yo les pregunto: ¿qué hubieran hecho ustedes en mi lugar? Contéstenme sin rodeos... Comenzamos a vernos dos o tres veces por semana en el departamento que ella tenía en la calle Viamon-

te, casi al llegar al Bajo. Vivía sola, porque es de Rosario; allá creo que no tiene más que a una tía vieja, amarrete y sorda. ¡Si les fuera a contar todas las cosas de esta mujer! A veces parecía jugar conmigo al novio; otras ocasiones... ¿Eh?

Así pasaron más de seis meses.

Lo cierto es que ese maldito asunto terminó por sacarme estas canas que mi mujer dice que me quedan tan bien. ¡A cualquiera se las doy! Porque el caso se complicó seriamente. Sí, señor. ¡Un descuido... y Ofelia quedó embarazada! Una tarde que fuí a verla a su departamento, ella me recibió loca de alegría, colgándoseme del cuello, besándome y diciéndome que tenía una noticia maravillosa que comunicarme. ¡Fijense ustedes! Iba a tener un hijo.

Yo, es claro, reaccioné como ustedes pueden suponer. Eso no era posible. Había que tomar medidas. Ella, primero pareció desencantada, atónita; lloró, pataleó, se tiró en el sofá hecha una lástima. Luego se levantó convertida en una furia y comenzó a insultarme. Dijo que yo era un canalla, que su hijo era el fruto de nuestro amor, que lo iba a defender aún a costa de su honor y de su vida, que patatín y que patatán... ¡Imagínense ustedes mi situación! Yo pensaba en mi casa, en mi mujer, en Víctor, en mi cuñado Jorge... ¡hasta de mi suegra y de Lanfranco me acordé en ese momento!

No les será difícil hacerse una idea de lo que fué aquello esa tarde. Intenté todo lo posible, desarrollé todos los argumentos: los más razonables. Fué en vano. Aquella mujer estaba como enloquecida, y hasta llegó a amenazarme con hacer público el asunto. Yo sentía correr un sudor frío por la espalda. ¡Llegó a proponerme huir juntos y dedicarnos a nuestro hijo! Porque decía *nuestro hijo*, como si ya estuviera en el mundo. Yo le dije bien claro que eso no había ni qué pensarlo, que hiciera el favor de comprenderme, que yo tenía casa y familia... El último argumento que se me ocurrió fué —lo reconozco— poco acertado; llegué a plantearle una duda: ¿quién me aseguraba que el niño era mío? ¡Para qué se lo habré insinuado! Creí que algo terrible iba a ocurrir ese día en el departamento de la calle Viamonte.

Tres días después de esa escena (llegó hasta tirarme con un cenicero de vidrio, pesadísimo, y hasta intentó abrirse las venas con una Gillette), ella huyó a Rosario, dejándome un papel con sólo seis o siete líneas escritas con lápiz. No las transcribiré: per-

mítanme que no lo haga. Decía más o menos, que se iba con su hijo, al que nunca enseñaría el nombre de su padre tan infame, etcétera, etcétera. ¡A veces las mujeres son demasiado tercas! Tengo entendido que la primera maternidad las pone fuera de todo razonamiento. Acaso después Ofelia comprenda mejor la situación.

Hablé con el jefe (fingiendo, claro está, que ella me había rogado que lo hiciera) a fin de conseguirle una licencia por seis meses, sin goce de sueldo. La cosa se hizo, y parece que nadie en la oficina sospechó la verdad del caso. Aunque creo que ese zorro de Beltrame... Bueno, quizás no.

Ahora, desde que se fué, no sé nada de ella. Ni contesta a mis cartas. He podido averiguar su dirección y su número de teléfono (el de su tía, en Rosario) y un día de estos la llamaré, porque, como es lógico, tengo que hacerle llegar algo de dinero. Pero sospecho que se negará a atenderme. ¡Las cosas que hay que pasar en este mundo!

VI

Soy un convencido de que en este mundo no se puede tener tranquilidad. Cuando miro esos amplios y claros dibujos de los avisos de los diarios, en los que se ve a un hombre de sonrisa feliz, sentado junto a una hermosa chimenea, con la esposa joven y bella a su lado y sus hijitos jugando en el suelo con esos libros encuadernados que contienen vistas de las maravillas del mundo..., cuando veo eso, pienso que en realidad me hubiera gustado alcanzar una tranquilidad semejante. Pero... ya se sabe que lo ideal es inalcanzable. Creo que lo leí en un libro de Lin Yutang. (Aunque Víctor desaprueba algunas de mis lecturas, a veces me gusta distraerme un poco con el chino ése, o con Somerset Maugham. Siguiendo el consejo de Víctor, en el sentido de mejorar mis lecturas, le dije que había comenzado a leer a M.G. Se puso serio, y, después de pensar un rato, me aconsejó no leer por unos días. "Para desintoxicarte —dijo—, porque esas cosas desabridas arruinan mucho el estómago". Y con aire burlón agregó: "¿Te parece bueno comer todos los días zapallo hervido?". ¿Ustedes se dan cuenta?

"La absoluta tranquilidad puede estar hasta en el huerto de los olivos; allí también hubo gente que durmió sin desvelarse",

me contestó Víctor, un día que le hablé —no mucho— de estas cosas. Pero, ¿cómo puede ser el huerto de los olivos un lugar de tranquilidad? No quiero discutir con Víctor; ya he dicho que no puedo discutir con Víctor. El es inteligente, y yo no lo soy. Además, de las cosas que dice, si comprendo el diez por ciento puedo darme por satisfecho. Sin embargo, algo me hace pensar que cuando él habla, todo tiene un sentido: lo que hace falta es interpretarlo.

Hasta la llegada de ese estúpido telegrama, mis últimas preocupaciones se habían repartido entre Ofelia y Víctor. Claro que mis preocupaciones por Víctor son de una naturaleza diferente, más antigua, casi una costumbre: no es necesario que lo diga. Víctor vive solo, es casi un misántropo. Se rodea de libros. Yo creo que a los únicos que trata íntimamente es a Elena y a mí. Yo me doy cuenta (días pasados se lo decía a mi mujer) de que Víctor se halla en nuestra casa como en su hogar. Una vez le pregunté por qué no se casaba. Es natural: un hombre como él necesita de una mujer que lo cuide y lo acompañe. Elena me miró con desagrado. ¿Habría yo dicho algo inconveniente? Soy, lo reconozco, poco hábil para llevar una conversación; mi mujer me lo dice siempre. Me miró unos instantes con ojos duros; sin embargo, en seguida reconoció que yo tenía razón, y ella misma le dijo a Víctor que, en efecto, él necesitaba una buena mujer, una mujer que supiera quererlo y comprenderlo. Me parece que recalcó esto. Al hablar le temblaba la voz. ¡Queremos tanto a Víctor en casa! Él no contestó nada; se limitó a tamborilear con los dedos en la mesa, mirando hacia lo lejos con la ventana abierta. ¿Saben lo que se me ocurre? Que Víctor se ha acostumbrado de tal manera a nosotros, que ya le sería imposible dejarnos, como tendría que ocurrir, naturalmente, si se casara. Esa noche, mientras nos acostábamos, se lo dije a mi mujer; pero ella me contestó que eso era otra de las tonterías que a mí se me ocurren frecuentemente. Me pareció que estaba de mal humor. Acaso se deba a disgustos con su hermano Jorge, que de vez en cuando nos proporciona alguna contrariedad.

No les he hablado hasta ahora de Jorge, porque, francamente, casi ni es necesario. Joven, soltero, un poco tarambana, y encima con un buen empleo (mejor que el mío, por desgracia). Vive solo y creo que está por casarse. Digo *creo*, porque, al revés de lo que hace él con respecto de mí, yo nunca me meto en sus asuntos. Estudia medicina hace una punta de años. Ayer no

más, sin ir más lejos, tuve que ponerme serio con él. Porque se cree muy chistoso, y yo, francamente, pocas veces le encuentro gracia a sus salidas. Resulta que a mediodía tuvimos una discusión con Elena. Parece fatal, pero cada vez que mi suegra está de visita tenemos algún entredicho mi mujer y yo. Aclaro que esta vez mi suegra no tuvo nada que ver en el asunto.

Ocurrió que el día antes, esto es, el miércoles, tuve que invitar a almorzar a un señor de apellido Faustín, un tipo ya maduro pero con aires de picaflor, lleno de atenciones y reverencias. Lo invité, retribuyendo una gentileza que tuvo con nosotros el año pasado en Mar del Plata. Es abogado. Bueno, resulta que ayer, como a las once y media, llega un mensajero a casa con un gran ramo de flores para mi mujer, con una tarjetita: *Alejandro Faustín*.

Una palabra saca la otra (a mí se me puso que me parecía extremada esa atención, tratándose de una mujer casada), y lo cierto es que tuvimos un disgusto tremendo. Mi suegra... ¿cómo iba a perder la oportunidad de meter el pico? En eso llegó Jorge y el muy pavote lo tomó todo a risa, como siempre. Por ahí va y me dice: "¿Así que tenés miedo de que Alejandro repita el rapto de Elena?". Y, después de una de sus carcajadas guarangas, agregó: "No tengas cuidado... ¡vos no sos rubio!".

¿Qué habrá querido decir con eso? Es cierto que yo no soy rubio, pero tampoco me he preocupado nunca por eso. ¡Háganme el favor! Mi suegra se reía y decía: "¡Pero, Jorge! (A ella siempre le hacen gracia las tonterías de su hijo; se ríe y dice "¡Pero Jorge!"). Más que gracias, son quebraderos de cabeza lo que nos trae.

Consideren cómo será, que una tarde —de esto hace como quince días— llegué a casa una hora antes de lo habitual (en la oficina no me sentía bien) y, ya en la puerta de nuestro departamento, oí voces: voces serias, como de discusión. Saqué mi llave y abrí (como en ocasiones me gusta hacer) sin ruido. Después cerré lo mismo. Ya en el *hall*, conocí que las voces eran de Víctor y Elena. En eso oí un sollozo. "Algún otro disgusto", pensé, y me apresuré a entrar. Allí en la sala estaban Víctor y Elena; ella, sentada en el sofá, se tapaba la cara y lloraba; él se paseaba, murmurando algo de tono convincente. Alcancé a oír que ella decía: "Te olvidás de mi situación". Me sorprendí, pues que ignoraba que Elena se hubiera animado a tutear a Víctor: nunca quiso hacerlo, por más que se lo pedí muchas veces. ¡Hace

tanto tiempo que nos conocemos, y somos tan amigos! Mi mujer se puso de pie, algo confundida, según me pareció, y Víctor se detuvo, mirándome. "Buenas tardes —dije—, ¿llegaste antes que yo?". Pero antes de que Víctor pudiera contestar, Elena comenzó a contarme precipitadamente lo ocurrido durante mi permanencia en la oficina. Era ese desconsiderado de Jorge, otra vez con sus líos de la novia y los futuros suegros. Había tenido esa tarde una pelea con ellos, y Elena había pasado un gran disgusto. Dijo que tuvo que recordarle a su hermano: "Te olvidás de mi situación". Era lo que estaba contándole a Víctor cuando yo llegué. Procuré calmarla y Víctor me dijo que había hecho lo mismo. En fin, que fué otra tarde mala, por culpa de ese estúpido de Jorge. Después le dije a mi mujer que esas cosas de familia hay que ventilarlas en privado, que no hacía falta de enterar a Víctor (ya vió ella lo nervioso que estaba él, que ni quiso a quedarse a comer con nosotros, pretextando no sé qué ocupación), que aunque sea como de la casa, se trata, después de todo, de una persona de afuera... Ella me contestó, como siempre, que me fuera al diablo. Esas cosas de Jorge la ponen de un humor imposible. Y creo que con esto queda dicho quién es mi señor cuñado.

Estas cosas de familia son agotadoras. Fíjense ustedes que por la tarde del mismo día del caso del Faustín ése —precisamente ayer, jueves—, al volver a casa escuché una conversación entre mi mujer y su madre (doña Lina se volvió, por fin, a su pueblo esta mañana). Estaban en el dormitorio y sin duda no me oyeron llegar; yo siempre procuro llegar sin ruido. ¿A título de qué va a entrar uno haciendo bochinche? Me quedé en el *hall*, escuchando.

Decía mi mujer: "Ya sabe usted, mamá, que Adolfo es así. Lo conozco demasiado, y... (*Cerró de golpe una ventana y yo perdí el final de la frase*)... Ese asunto de la venida de Hermegegildo lo tiene preocupado. Inútilmente, como es natural, pero en eso de crearse problemas, Adolfo es como mandado hacer".

Mi suegra contestó: "Estupideces, nada más que estupideces (*¡Hay que ver con qué suavidad de juicio opina esta señora cuando se trata de mí!*), porque en cuanto a Meregegildo, ya quisiera tu marido..."

Dijo mi mujer: "Es lo que yo digo. (*¿Ah, sí?*) Pero ya verá usted, mamá, cómo todavía eso me trae algún disgusto. Yo le decía a Víctor, días pasados... (*Algo cayó al suelo con estrépito. ¡Lo*

único que faltaba es que lo enteren a Víctor de estas cosas!)... Le decía del carácter raro que le noto a Adolfo desde hace casi un año... Para mí que anda en algo de lo que no estoy enterada". (¿Y eso? ¡Atención!).

Mi suegra contestó: "¡Mirá lo que son las cosas! Yo te iba a decir lo mismo. Con seguridad que no es nada bueno. (¡Claro, cómo iba a fallar!) ¿No te has preocupado, como quien no quiere la cosa, de averiguar si...?"

La vieja —me gusta decir *la vieja*, casi como revancha— bajó tanto la voz que no pude oír nada. Me di cuenta de que cuchicheaban. Oí el ruido del sofá como de alguien que se sentara pesadamente. Después volvió a hablar alto mi mujer: "¡No, no me parece! ¿Cómo iba a andar en cosas así, después de tantos años de...? No, mamá, no me parece que sea por ahí la cosa. Usted sabe que Adolfo es muy celoso: él dice que no, pero yo sé que sí lo es. A lo mejor..."

Mi suegra inquirió: "¿A lo mejor qué?"

Dijo mi mujer: "A veces me parece que lo espía a Víctor..." (¡Lo único que faltaba! ¡Mire que atribuirme esas actitudes con un amigo como Víctor! ¡Qué poco inteligentes son las mujeres!

Mi suegra tuvo algo así como un gruñido; hizo: "Hum...", como si dijese: "¿Y quién te dice que no anda por ahí la cosa?"

Dijo mi mujer: "Sin embargo... no. Más bien sigo creyendo que es ese asunto de Hermenegildo lo que lo tiene así. La noche que llegó el telegrama... él había ido al cine con Víctor, ¿recuerda?... bueno, esa noche pude observarlo; él me creyó dormida. Estuvo desvelado. Miró varias veces el telegrama, y después me observaba con gesto de preocupación. Yo fingía dormir. A eso de las tres de la mañana se puso a fumar, cosa que no hace nunca a esas horas..." (Otra vez la ventana; mi suegra pareció levantarse y caminar por el dormitorio).

Mi suegra contestó: "Bueno, mi hijita vos sabrás. En esas cuestiones de casados, lo mejor es que cada uno..." (¡Lo de siempre! Después de sembrar la semilla de la discordia, se lava las manos; dice: "Vos sabrás", y asunto concluido).

Dijo mi mujer: "Sí, pero usted comprende, mamá. Mañana llega Hermene (¿Ahora ella también le dice Hermene?), y, no sé... Si Adolfo va a andar con esas cosas, casi sería preferible que Hermenegildo no viniera, digo yo..." (Eso sería lo más acertado).

Mi suegra contestó: "¿Y por qué no va a venir? Es tu primo, es el hijo único de mi difunta hermana Severina. Vos la conociste; era un alma de Dios. (Algo sé de esa alma de Dios, y creo que fué una vieja histérica). Sabés que sus últimos años los dedicó a la doctrina evangélica, y cuando se sintió morir llamó a todos los parientes y amigos al lado de su cama y comenzó con uno de esos cantos que sabía cantar junto con los otros hermanos —porque entre ellos se llamaban hermanos— de su congregación. Y mi hermana Severina murió así, como un ángel; murió cantando". (La vieja estaría chiflada, digo yo).

Dijo mi mujer: "Sí, sí, mamá... (Elena contestaba distraída; se notaba en su voz). Pero créame que Adolfo me preocupa".

Mi suegra contestó: "¿Por lo de Meregildo? ¡Bah, bah, no seas zonza! Claro, el pavo de tu marido no puede olvidarse de que vos y Meregildo se criaron juntos y que hasta fueron un poco novios... ¡Me parece que los veo! Formaban una pareja lindísima. ¡Porque hay que decir que Meregildo es buen mozo! El ideal de mi pobre hermana Severina, y te aseguro que a mí también me hubiese gustado, habría sido que vos y Meregildo... (Naturalmente, ya lo sé, señora, ¿cómo iba a ser de otro modo?). Me han dicho que está de lo más elegante. Ah, siempre fué un gran muchacho Meregildo. Supo labrarse una posición; es serio, todavía joven... ¿No sabés por qué no se ha casado? Oh, sí, Meregildo fué siempre un poco romántico..." (Un poco tonto, digo yo; eso es lo que fué siempre).

Algo dijo mi mujer, que no alcancé a oír, y mi suegra siguió hablando: "Comprendo que tu marido se sienta un poco molesto con la venida de tu primo... Sí, los hombres están siempre celosos de los primos".

Dijo mi mujer: "¡Si supiera usted las cuestiones que me ha hecho Adolfo por Hermene! De vez en cuando se acuerda de él y comienza con que esto y con que aquello... ¿Se acuerda de unos versos que Hermene me supo escribir? ¿No se acuerda? Bueno, fué cosa de muchacho, allá en Luján. El asunto es que Adolfo los tuvo recortados del diario donde salieron, durante no sé cuantos años; de vez en cuando, si andaba con ganas de pelearme, los sacaba a relucir. Hace tiempo que no los recuerda; parece haberse olvidado de ellos".

Mi suegra contestó: "¡Qué pavada! Digo, me imagino... Pero mirá que Meregildo sabía hacer versos lindos, ¿no?"

Dijo mi mujer: "Mire, mamá: lo que me preocupa es que

ahora, precisamente ahora que Hermenegildo está por llegar, Adolfo no dice nada del asunto. Y eso me inquieta. Preferiría verlo como otras veces, protestando y diciendo un montón de tonterías. En cambio, nada ha dicho de la llegada del telegrama. Lo leyó y se calló la boca. Al otro día le pregunté: *¿Viste el telegrama?* Me contestó: *Sí, lo vi.* Y nada más. *¿Qué te parece?* le pregunté. *Me parece bien,* contestó. Después no habló más sobre el asunto, ni desenterró el famoso recorte del acróstico...

Mi suegra preguntó: *¿Del qué?*

Dijo mi mujer: "El acróstico. Los versos aquellos de Hermene".

Mi suegra contestó: "Ah, sí. Hum...".

Yo permanecía de pie junto a la mesita del *hall*. De pronto me di cuenta de que la mano derecha, que tenía fuertemente apoyada en el cenicero de vidrio, se me había dormido. Fuí en puntas de pies hasta la puerta, hice ruido con las llaves, tosí, y las voces se callaron de golpe.

Entré como si tal cosa.

VII

Es una verdadera vergüenza que haya olvidado por tantos días a mis amigos del café. Desde el martes pasado que no voy por el *Tulipán*. Pero... ¡es que las cosas, amigo, las cosas!

Ayer me habló a la oficina Velázquez, el del Banco Hipotecario, muy extrañado, desde luego; y hasta suponiendo que yo podía haber estado enfermo. El que en verdad estuvo mal, según me contó Velázquez, fué el pobre gordo Benavidez. Es el resultado de algo que todavía no les conté.

Resulta que don Andrés suele dárselas de quiromántico. Este don Andrés es un caso, un verdadero caso. Jubilado de la Dirección General de Tránsito desde hace varios años, se pasa las horas apostado (haga el tiempo que haga y así llueva o truene como con un sol que raja la tierra) bajo la recova del Paseo del Libertador, observando el tránsito de vehículos y peatones. No falla. Muy bien arreglado: de sobretodo y bufanda si hace frío, o de traje liviano si hace calor; pero ahí está él, parado al borde de la vereda o sentado en algún saliente de la pared, como cumpliendo todavía su misión de inspector de tránsito. ¡Miren que hay gente rara en el mundo! El portero de la casa donde

vivimos nosotros (a pocos metros de la de Don Andrés) terminó por llamarle *el señor Vereda*, porque dice que allí lo conoció y nunca lo ha visto en otra parte. Por temprano que uno baje a la calle, ya está ahí don Andrés; saluda muy solícito y sonriente, y luego vuelve la vista al motivo de su ya vitalicia preocupación, atento tan sólo a lo que pasa en la calle.

Bueno, este don Andrés suele participar de nuestras reuniones del café (supongo que se imaginará que por esas horas está franco de servicio), y le gusta adivinar la suerte por las líneas de la mano. Yo, francamente, no creo en esas cosas, pero... El caso es que hace unos meses más o menos, le leyó la mano al gordo Benavidez. Claro que lo tomamos a la jarana. Va don Andrés y le agarra la mano a Benavidez y después de observársela con mucha atención, le dice que en su vida se produciría un gran cambio dentro de poco. "Ya sé —dijo el gordo—, la jubilación". Don Andrés movió la cabeza. "No —dijo—, no se trata de la jubilación; es otra cosa: algo muy importante. Le recomiendo tomarlo con calma, porque usted sufre del corazón: su línea lo dice".

Naturalmente, el gordo se impresionó un poco; pero yo le dije que ésas eran ocurrencias sin fundamento alguno, cosas que hace la gente para pasar el rato. Don Andrés me miró, serio, y me dijo que abriera la mano izquierda. Yo me negué, como es de suponer. ¡Pavadas! Por otra parte, ¿qué tienen los demás que estar enterándose...?

Dije que lo mejor era seguir con nuestra partida de dados, que esas cosas no llevan a ninguna parte, en fin... Lo cierto es que la reunión se echó a perder un poco, porque el gordo Benavidez insistía en preguntar acerca de cuál sería el suceso importante que le anunciaban las líneas de su mano. Pero don Andrés no quiso decirle más que lo dicho. Y el zongo de Benavidez abría la mano y se la miraba, como si hubiera sido capaz de leerse él mismo su destino.

Pero lo más sorprendente (yo me enteré ayer por el llamado de Velázquez) está en que este miércoles, precisamente, le comunican al gordo una gran noticia: le había caído, como del cielo, una herencia importante (creo que medio millón de pesos) de uno de esos parientes ignorados que cierta gente suele tener por ahí. Contrariamente a las prevenciones de don Andrés, Benavidez lo tomó con mucha calma: resistió a la emoción y no pasó nada.

Así las cosas, todo fué bien... hasta que comenzaron las

discusiones del gordo con su mujer (no lograban ponerse de acuerdo en cuanto al destino que darían al dinero de la herencia), y entonces le sobrevino un ataque que casi se lo lleva al otro mundo. ¡Qué gente, Dios mío, qué gente!

VIII

Será siempre la Costanera un lugar grato en mi recuerdo. Pocos lugares hay en Buenos Aires que hagan descansar tanto mi espíritu. Porque ¡parece mentira lo que necesitamos a veces descansar el espíritu! Se lo decía a Víctor, días pasados. El se sonrió y no dijo nada: pero yo sé que está de acuerdo conmigo.

La noche aquella en que le conté esas cosas de mi infancia (ya he dicho que fué una hermosa noche de enero), como no daban ganas de irse a dormir, con una luna tan linda, le propuse a Víctor dar una vuelta por ahí. Salimos, y, caminando y caminando, fuimos a dar a la Costanera.

Yo no sé si a ustedes les pasa lo mismo, pero a mí me ocurre que si me doy vuelta para mirar la ciudad desde allá, me encuentro de pronto como en un lugar fantástico. Veré si acierto a explicarme. A lo lejos, la ciudad me parece otra ciudad, no la de todos los días. Las luces, tristes; los edificios como dormidos, y, en algún lugar, la respiración lenta de una usina o cosa parecida... No sé. Me quedaría una eternidad, quieto, allí. Y esos cafés con sus mesitas al aire libre y sus orquestas, y los juegos con las ruedas que dan vueltas y vueltas...

Nos apoyamos en el paredón y miramos el río. La vista se le queda a uno prendida de las aguas quietas, de alguna luz lejana que parece en el aire y a punto de apagarse, como una estrella que estuviera cayendo interminablemente. Esa noche, a Víctor se le dió por hablar de cosas extrañas. La claridad de la luna lo plateaba entero, y yo tuve que mirarlo dos veces para asegurarme que era el Víctor de siempre. Hablaba sin mirarme (que Dios me perdone, pero un momento llegué a pensar que hablaba para él solo). He retenido casi todo lo que dijo, porque siempre las cosas que él dice se me quedan grabadas profundamente en la memoria; tal vez no las comprenda todas, pero siempre me impresionan y estoy casi seguro de poder repetir las una por una. (Por otra parte, yo he sido siempre, desde niño, muy memorista. En la escuela ya lo era. Recuerdo que el maestro leía

rápidamente una página en verso o en prosa, y yo la repetía en seguida, como se me pidiera: desde el principio, por el medio o al revés, sin equivocarme en una palabra. Y en la mayoría de los casos no entendía ni jota de lo que estaba repitiendo. Dicen que eso no es bueno. Yo no sé. Sin embargo, es una condición que no todos la tienen. Digo yo, por lo menos, a mí me parece.)

Volviendo a Víctor, diré que antes habíamos estado tomando una cerveza en un café, al aire libre, y nos estuvimos riendo un rato de las cosas de un guitarrista criollo que presentaba su cancionista al público con un discurso lleno de rebuscamientos. Después del conjunto criollo (creo que se llamaba "Las Madreselvas"), pusieron discos. Se cantaba *Dominó*, y esa voz me producía tristeza: una voz de muchacha, una voz a veces cálida y a veces como de... de no sé qué. En una mesa cercana había una mujer muy hermosa. Estática, como indiferente a todo, de ojos grandes. Víctor dijo: "¿Oyes?, parece que es ella la que canta. En el disco se llama Doris Day, pero, ¿sabés lo que vamos a hacer? Vamos a adaptar ese nombre para la hermosa desconocida: la llamaremos Dora de los Días. Ella cantará *Dominó* para nosotros. ¿Qué te parece? A pocos metros, giraba la rueda grande cargada de muchachas y hombres jóvenes o maduros. Nunca he tenido ocasión de dar una vuelta en esa rueda. El tiempo pasa y uno se hace viejo... o casi viejo. Yo pensaba: ¿qué diría Víctor si le confiara que me gustaría mucho atreverme a dar ahora una vuelta? Junto con él, se entiende. ¿Se sorprendería? Pero el sorprendido fui yo, porque Víctor, como si calara en mi pensamiento, me preguntó: "¿No te gustaría dar una vuelta?" ¡Y dimos, no una, sino tres vueltas! Yo pensaba, divertido, en la cara que pondría el idiota de Lanfranco si me hubiera visto entonces. ¡Que se embrome!

Después de eso, fuimos, como ya he dicho, a apoyarnos en el paredón. Yo estaba alegre, y una infinita paz descendía a mi espíritu. Bueno, es verdad que la noche era magnífica. Los dos levantamos la cabeza y miramos la luna.

"A veces pienso —comenzó a decir Víctor, y entonces fué cuando lo vi blanco y extraño como una estatua—, a veces pienso que todas estas cosas ya las hemos vivido miles de veces y que somos algo así como el juguete constante, repetido, de una divinidad caprichosa. Esa rueda; la fugaz Dora de los Días; esa luna que nunca alcanzaremos, y que es nuestro camposanto ideal: ese grito de *Dominó*, que también es un disfraz desconocido... ¿Sa-

bremos algún día por qué hemos venido y qué motivo hay para que todas esas cosas existan? Yo creo que no lo sabremos nunca, y aquel que nos vigila ha de reír en este momento con su risa que jamás se extingue”.

Eso decía. Yo lo escuchaba como en un sueño. Porque, en efecto, sueño parecía todo a nuestro alrededor. Confieso que no le entendí mucho, pero me ocurría como cuando se lee ciertos libros, que uno no entiende bien, pero se da cuenta de que algo se nos impone, como si en las palabras hubiera un sentido —quiero decir, una intención— oculto pero verdadero. No sé si será eso, pero es lo único que acierto a expresar.

Inmóvil, sin mirarme (ya he dicho que parecía, por momentos, hablar solo), Víctor siguió diciendo: “¿Qué objeto tiene todo esto? Acaso no tenga ningún objeto, y tal vez resida en eso precisamente su grandiosa armonía, esa armonía por momentos horrenda del universo. Esa armonía donde, no obstante, cada uno y cada cosa tiene su diversidad. Y sin embargo, a pesar de esa diversidad, cada cosa parece que se ha repetido millones de veces. ¡Somos tan antiguos! ¡Pobre Adolfo Duini! ¿No se te ha ocurrido nunca pensar que puede darse el caso de que seas más antiguo que las pirámides?”...

¡Eso me dijo! Yo lo miré, pero no se estaba riendo: ni siquiera me miraba. Me hablaba a mí, sí, pero como si yo estuviera en otra parte. Eso me pareció. Él siguió hablando. Decía: “Yo, a veces, miro hacia atrás y me veo interminable e indestructible, condenado a ser (noté que quizá buscando la expresión justa recalcaba estas palabras con un levisimo ademán y con algo de la voz), *condenado a ser*, sin remisión. El recuerdo se agota, la memoria se detiene impotente; pero hay algo que nos advierte que más allá de todo esquema mental, fuimos y seremos. ¿Por qué se nos somete a este infierno? ¿Quién? Porque si no tenemos más remedio que ser, ¿por qué, entonces, ese desvalijamiento permatinaz, esa especie de estafa —en nuestro sentir— a que nos somete alguien seguramente poseedor del poder y la impunidad? ¿Quién? Hace un momento, mirando a la ensimismada Dora de los Días, recordé una de esas transacciones, convenios o avenencias, equivalentes a un intencionado despojo, a que suele someternos el destino”.

Calló, inmóvil. Yo miraba las aguas del río. Todo era semejante, en ese momento, a lo que Víctor decía. Así por lo menos me pareció a mí. La rueda, seguía girando; la ciudad a lo lejos:

una distancia enorme, casi sin límites, como en los sueños... ¡Las cosas que se le ocurren a uno junto a Víctor!

Después de su breve pausa, él volvió a hablar: “Se llamaba Griselda y tenía un año menos que yo, es decir, ocho. ¿Era rubia o morena? Ahora, a la distancia, puedo asegurar que era rubia, y puedo verla en las claras mañanas con follajes y gritos de niñas, con blancuras intensas, con dorados y plateados que ya nunca volveré a ver. Sí, Griselda pudo ser, fué rubia. Corría por los patios, en el patio de la escuela, riendo, despertando la adoración, y nadie existía con más presencia que ella. Yo la adoraba con esa angustia con que suelen ser adoradas por nosotros las niñas de la infancia: aérea, errátil, imposible. Ahora pienso que pocas estampas podrían darme una diafanidad igual y también una melancolía semejante, como la de aquellos veranos, aquellos otoños, en fin, aquellos octubres en que Griselda era todo el aire y toda la luz. Por eso siempre resulta triste ese trabajo inútilmente paciente con que intentamos reconstruir las dispersiones del alma, tal como una suerte de recortes pegados de muchas maneras diferentes...”.

Yo lo escuchaba como en un mareo; no sentía las piernas y me parecía estar en el aire. La blancura de la noche se hacía tangible y la voz de Víctor parecía sonar muy lejos, tan irreal, que de pronto creí que todo eso no era cierto, ¡qué sé yo!..., y sentí deseos de tomarlo del brazo y sacudirlo, llamándolo: “¡Víctor!, ¿estás despierto?”. Pero no me atreví. (Después me he roto la cabeza, tratando de explicarme cómo diablos he podido recordar todo lo que dijo, o casi todo. Porque son cosas, para mí, casi incomprensibles. ¿Será porque lo escuchaba como en un sueño? En los sueños es, precisamente, donde se me ocurren y me acontecen las cosas más extravagantes; pero en la realidad, no: a mí, a este hombre que es Adolfo Duini en carne y hueso, no le sucede nada raro en la realidad. ¿No habrá sido, al fin de cuentas, un sueño mi paseo con Víctor por la Costanera? Bueno, eso sería utilizar demasiado, y yo, francamente...).

“Yo sabía quedarme —prosiguió Víctor— los instantes eternos, mirándola, en aquel patio de la escuela, en aquel Edén ahora perdido para siempre. La miraba, en suma, porque ella era el centro de ese jardín admirable, donde había un vértigo de cabezas y risas y piernas y faldas y gritos de niñas tan tremendas y bellas: tan tremendas y bellas, tan audaces, que uno se

quedaba, cohibido, en cualquier rincón del patio, mirando ese desvanecimiento, ese jardín de transformaciones... Y era en medio de todo eso donde corría y saltaba y reía Griselda rubia, Griselda errátil, Griselda imposible. Una mañana, a la hora del recreo, contemplaba yo, fascinado, como sabía hacerlo siempre, los giros de las niñas, en cuyo núcleo era Griselda una risa inextinguible. En eso se me puso al lado Juan Bruno. Ahora lo recuerdo increíblemente, casi con espantosa nitidez. ¡Juan Bruno! Tenía los dientes casi negros. Quizás diez años. Gordo desde las pantorrillas hasta los cachetes rojizos; la nariz chata le daba aires de desvergonzado; todo él pujando por salirse de un ajustado trajecito de brin descolorido. ¡Juan Bruno, ahora te recuerdo patente!... ¡Y pensar que por aquellos días fué para mí algo como la mano del destino! Pero de un destino bastante venal, con el que se podía intentar una avenencia, un convenio, una transacción... Juan Bruno se detuvo junto a mí y, después de observar por unos segundos los juegos de las niñas, me preguntó de golpe: *¿Te gusta la Griselda? ¡Es mi novia!* Una ola sofocante me subió desde las suelas de los zapatos, me asedió el estómago, dejó mi pecho sin sangre, me quemó en las mejillas. ¿Qué iba a contestar yo? Nada. Al parecer tampoco le importaba mucho a Juan Bruno lo que yo pudiera contestar, porque sin esperar mi respuesta agregó: *Si te gusta, te la vendo.* ¿Qué iba a contestar yo? ¡Nada! Que Juan Bruno fuese novio de Griselda y que, además, tuviera facultades para *vendérmela*, eran cosas que no podían ser comprendidas y mucho menos contestadas de inmediato. La garganta se me secaba, y el patio, el jardín prodigioso, giraba en todas las direcciones del mareo. *Te la doy por dos monedas de veinte*, propuso el vendedor, *y un cuaderno de tapas duras.* Y, notando acaso mi turbación, agregó: *Bueno, pensalo y me contestás mañana.* Luego, como para disipar cualquier resto de duda acerca de su real valimiento ante Griselda, se lanzó corriendo en medio del grupo de las niñas y se detuvo junto a la diosa y cambió con ellas algunas palabras. Yo seguía clavado en el mismo sitio. ¿Qué iba a hacer? Nada. ¡Dos monedas de veinte... y un cuaderno de tapas duras! Por una cantidad de días, incalculable en aquellos tiempos, fuí una imagen patética. De bruces entre altos yuyos, con el codo en tierra y el mentón en la palma de la mano, me formulaba la pregunta universal: *¿Por qué, Dios mío?* Porque yo no quería efectuar aquella transacción: ¡dos monedas de veinte y además un cuaderno de

tapas duras! No me importaba tanto el caudal, aunque inaccesible para mí, sino que desde ese momento Griselda comenzaba a no ser Griselda, yo a no ser yo, ni el jardín portentoso podía seguir siendo ya el portentoso jardín. Había caído un alud, una sombra maligna; en fin: Juan Bruno había correteado entre las niñas, había proclamado su derecho de propiedad sobre Griselda aérea, sobre Griselda errátil, sobre Griselda única. No, yo no haría nunca ese trueque en metálico y en especie. Después el tiempo se impuso, como de costumbre. Griselda desapareció, desapareció Griselda. ¿Quién se la llevó? ¿El viento disgregador? ¿los trenes veloces? ¿los coches de ruedas crujientes? ¿las inquietantes bicicletas para niñas? ¿los pueblos diferentes? ¿las familias que se ausentan? ¿la juventud y las bodas?... Quizás todas esas cosas juntas. Ahora la figura de Juan Bruno cruza, sola, por un patio casi otoñal, húmedo y desierto". Sonrió, recordando. Luego agregó: "¡Juan Bruno! Su silueta redonda, queriendo salirse de su estrecho trajecito de brin. Él también es ahora un desaparecido. Pobre Juan Bruno llevado por el viento, ya sin pesadez...".

Yo hubiera querido decir algo, opinar, en fin, sobre esas cosas, pero confieso que no me salió una palabra de tantas como me habría gustado decir. Víctor había encendido un cigarrillo y fumaba con gesto de distraído. La prueba de que lo estaba, es que no me ofreció cigarrillos: nunca deja de hacerlo.

Arrojó lentamente el humo hacia arriba y volvió a hablar: "Otra vez, el destino se llevó mi fortuna y me dejó en las manos dos chocolatines".

Creí haber oído mal y lo miré, sorprendido; pero él repitió: "Sí, dos chocolatines. Iba de la mano de un tío materno, uno de esos tíos lentos y sentenciosos que casi todos hemos tenido. De pronto vi brillar algo en la vereda: ¡una monedita de diez centavos! Autorizado por el tío Severo, me lancé a ella y, con el disco reluciente en la palma de la mano y radiante los ojos, exhibí el feliz hallazgo. Mi tío me advirtió que la moneda tenía un agujero en el borde; que, por lo mismo, habría servido de amuleto, colgada al cuello de alguna persona, *sin duda una mujer*, dijo por lo bajo, sonriendo. Yo no podía comprender entonces por qué solamente las mujeres debían usar amuletos. El tío me explicó que era algo así como un objeto que da suerte, y que, salvo opinión en contra —la suya, seguramente—, podía usarlo todo el mundo, si así se le antojaba. Entonces yo pensé en pa-

sarle un hilo y colgármelo al cuello, como había visto hacer con las medallitas de santos; pero el tío me dijo que era mejor me comprara chokolatines con ese *hallazgo agujereado*; que eso sería *la mejor suerte*. Y así lo hicimos, en el primer puesto de golosinas que nos salió al paso. Pero... yo me despedí con pena de la moneda milagrosa, y no podía dejar de pensar que el vendedor de caramelos tendría más suerte que yo, ya que se supone que él sí le pasaría un hilo al amuleto y se lo colgaría al cuello: su negocio prosperaría notablemente y todo sería fácil para él... ¿Y quién te dice que no fué así? ¡La verdad es que me habían hecho cambiar mi amuleto por dos efímeros chokolatines!... De ahí me habrá quedado ese defecto de idealizarlo todo... especialmente lo que no me pertenece”.

Su voz había ido tornándose cada vez más baja, de manera que apenas pude oír sus últimas palabras. Después calló. Yo, les confieso, no sabía qué decir. Sólo acerté a murmurar ocasionalmente: “Sí, señor, así son las cosas”. Que es, me parece, como no decir nada.

De pronto vi que rozando el paredón venía hacia donde nos encontrábamos Víctor y yo, una persona (no podría precisar si era hombre o mujer) vestida con un dominó blanco con grandes lunares amarillos. Su rostro estaba enharinado, como el de los payasos, y en las mejillas tenía dos manchas azules. Avanzaba lentamente, como si se deslizara. Mi sorpresa fué tan grande que no acerté a decir nada. Víctor debió verlo también, porque volvió la cabeza y se quedó mirando en esa dirección. Por fin mi lengua pudo articular dos palabras, nada más que dos palabras; dije: “El intruso”.

Víctor me miró en silencio durante unos segundos; después dijo: “Piensas en el intruso: es natural, porque él es un huésped inevitable; tarde o temprano se hace presente sin que, en apariencia por lo menos, nadie lo haya invitado”. Y apuntándome al pecho con un dedo, agregó: “No hay más que intrusos en este mundo; yo, vos, todos lo somos”.

No estoy seguro, pero me pareció que sonreía y que trataba de disimular su risa tras el cigarrillo.

Me extrañaron sus palabras: ¿él, intruso? ¿yo, intruso? Esta suposición casi me hizo reír. ¡Sería divertido! En ese caso, alguien podría escribir un libro con el título siguiente: *Adolfo Duini, intruso*. Y yo, por mi parte, hasta podría hacerme tarjetas de visita (en relieve, desde luego) con esta inscripción:

ADOLFO DUINI

Intruso

Me hizo tanta gracia la idea, que largué la carcajada; pero me temblaron las manos y los labios. (Hoy atribuyo aquella nerviosidad mía a esa noche de tanta luna y un poco también a las cosas de que estuvo hablando Víctor). Mientras tanto, el insólito personaje de dominó seguía avanzando, siempre adosado al paredón. Calculé que ya tendría que haber llegado a donde nos encontrábamos, y así iba a hacérselo notar a Víctor, cuando éste dijo bruscamente: “Vamos”, y echó a caminar, casi sin esperarme, Yo lo seguí, sin atreverme a volver la cabeza¹.

IX

Fué, como queda dicho, el lunes al volver del cine, pasada la media noche. Allí estaba, apretado por el cenicero de vidrio. Dicho sea de paso, esta mañana desapareció el mentado cenicero; mi mujer me preguntó por él, pero yo —con toda tranquilidad, desde luego— le dije que no lo había visto y que maldito si me importaba que pudiera perderse o no. (La verdad que tuve la precaución de envolverlo en un diario entero antes de deslizarlo en las profundidades del incinerador). No le cayó muy bien a Elena la pérdida de ese chisme de vidrio, bueno solamente para tirárselo por la cabeza a cualquiera.

*Do not forsake me,
O my darling!...*

Yo quiero que ustedes me comprendan: por eso insisto. Cualquiera puede recibir un telegrama, hacer un llamado a larga distancia (se marca cero y se espera que la telefonista diga, como

¹ Esto ocurrió, como creo haberlo hecho notar, tiempo antes de todas esas cosas que me preocupan ahora y que estoy tratando de referir. Nunca volví a hablarle a V. del extravagante dominó de la Costanera, pero lo que más me extraña es que él tampoco me haya dicho nada. Porque estoy seguro de que él también lo vió. Si yo lo vi, él tiene que haberlo visto también. Las cosas se ven o no se ven.

de bajo tierra: "...arga distan..."); recibir, digo, cualquier telegrama, leerlo (tranquilo o inquieto, según corresponda), contestarlo, o no contestarlo. Además, en mi caso, ese telegrama ni siquiera venía dirigido a mí. Claro, era para mi mujer, y eso sería como decir que era también para mí...

¡Bueno, ya me estoy enredando otra vez! Ultimamente, aun que dijera la dirección "Sr. Adolfo Duini" tampoco tendría por qué preocuparme, ya que el dichoso telegrama no anuncia nada inquietante. *Llegaré el sábado a las once, ¿Y qué?* Me crispa los nervios, eso es todo. No hay otra cosa.

¿No les ha pasado a ustedes hacerse el propósito de no acordarse más de algo, en fin, de no pensar ni hablar sobre un asunto determinado, y si embargo, a cada rato, sin proponérselo, volver sobre la cuestión, ¡y dale!, sorprenderse a cada momento pensando en lo mismo? Una vez les pregunté a Lanfranco y a Pérez si a ellos sabía pasarles eso, y los dos me aseguraron que no. "Cuando no quiero pensar más en una cosa —explicó Pérez—, pues no pienso más en ella y se acabó". Este Pérez ha sido siempre un perfecto palmípedo. Lanfranco se limitó a decir una burrada, como de costumbre. Dijo: "Mirá, viejo; yo no tengo pajaritos en la cabeza". Ni pajaritos ni nada, digo yo. ¡Háganme el favor!

Porque este Lanfranco es de esa clase de tipos de los cuales uno nunca espera nada que valga la pena. A veces anda con un estribillo, repitiéndolo y aplicándose al primero que se le presente. Hace unos meses, a cada rato miraba en dirección de la mesa de Güida (que como se sabe, está solo, separado de su mujer, lleno de achaques y neurastenias), y canturreaba por lo bajo:

*Cuando manyés que a tu lado
se prueban las pilchas
que vas a dejar...*

Lo mismo que esa vez que yo preguntaba aquello de poder olvidar las cosas. Después de la estupidez que dijo, se puso a canturrear:

*¡Por cuatro días locos
que vamos a vivir!*

Él, todo lo arregla así. "La vida es un tango", dice, y se queda lo más campante. Y ya me está pareciendo que he hablado demasiado de este señor Lanfranco. En realidad, no vale la pena. ¡Francamente!

(Ya comenzó con su disco la vecina del departamento B. Todo el santo día se lo pasa tocando el mismo. Parece no tener otro, y en cuanto termina lo pone otra vez. Yo creo que ni lo saca del tocadiscos. Y otra vez, y otra vez... ¡Háganme el favor!).

Si yo insisto en señalar que fué el lunes, es porque tengo especial interés en dejar establecido que no soy responsable directo de lo que está sucediendo..., quiero decir, de lo que (y quiera Dios que no sea así) podría suceder. En realidad, nada: no es más que un decir.

Lo que pasa es que yo me preocupo demasiado por las cosas que a lo mejor no tienen ninguna importancia. Pero la verdad es que desde ese momento (el de la llegada del famoso telegrama), me parece que las cosas se han ido combinando en forma realmente endiablada. Anoche, sin ir más lejos, estuve pensando en todo eso: recapitulando, como dicen algunos. Ese individuo —me decía— vendrá en tren, naturalmente. Ahora bien: un viaje por ferrocarril, ¿es siempre seguro? A veces no. Ahí tienen ustedes las noticias de los diarios. Por otra parte, lo que no pasa en cien años puede pasar en un minuto.

Se me había ido el sueño y estuve dando vueltas en la cama, hasta que Elena me preguntó si me pasaba algo. Le dije que no, que estaba un poco desvelado, nada más. Procuré pensar en otras cosas, pero al rato ya estaba otra vez en lo mismo. Uno ve, por ejemplo, avanzar un tren en la noche: es imponente, ¿verdad? Parece un monstruo, con esa luz y ese resoplido, y sobre todo con ese avanzar que nada puede detener. Que nada puede detener... como no sea lo imprevisto.

Así es.

De entre los vagones destrozados y humeantes salen gemidos y ayes que ponen los pelos de punta. Todo es confusión, terror, oscuridad, y algunas personas buscan, llamándolos a gritos, a sus familiares o amigos... Y allí, caído junto al terraplén, bajo un montón de maderas quemadas y fierros retorcidos, *¡yace él!*

Di un brinco en la cama. Había comenzado a dormirme, y en el entresueño, en esa fantasía del casi-sueño, veía la escena terrible. Mi mujer se despertó y volvió a preguntarme qué me pasaba: "¿Querés que te prepare algo? ¿un té?"

Le dije que no, que ya me sentía bien. Cerré los ojos, fingiendo que volvía a dormirme. Y así, con los ojos cerrados, quieto y despierto creo que estuve hasta cerca de las dos de la mañana. Reconstruí varias veces la escena, sus diversas posibilidades. Y

el tren volvía a avanzar con su luz, con su jadear, su chacachán, chacachán chacachán... Avanzaba hacia ese sábado inexorable, y su chacachán se hacía cada vez más cercano, tan patente en mi oído, que ya parecía humano: *Hermene, Hermene, gildo, gildo, gildo...*, hasta romperse en un alarido que se confundió con la campanilla del reloj despertador, anunciándome que ya era hora de levantarse para cumplir —¡ésa es la cosa!— con las obligaciones de la oficina... donde no hay trenes, ni nada que se les parezca, sino expedientes, y notas, y rezongos, y café frío. ¡Bendito sea Dios!

X

Soy, lo repito, un hombre sociable. Me gusta la compañía de algunas personas, me acostumbro a ellas, y después me cuesta desprenderme de tales relaciones. Pero, la verdad que a veces uno tiene que retraerse un poco, quiero decir, cuidar un tanto su intimidad. Eso es: eso quería decir. ¿Me explico?

Es lo que he comenzado a hacer, aunque me duele en el alma, con mis relaciones del café. ¡Qué remedio! Yo lo siento mucho por Velázquez, que es un hombre serio, por el pobre gordo Benavidez, y hasta por don Andrés... Pero, cada uno tiene sus cosas, y... ¡bueno!

Hoy pasé disimuladamente por el *Tulipán*, y estuve un ratito espiando desde afuera por las cortinas amarillas. Allí estaban don Andrés y Velázquez; no jugaban a los dados: conversaban, muy serios, con el japonés "prestidigitador".

¿Por qué no estaría Benavidez? ¿Se encontrará enfermo, o...? En seguida pensé en el asunto de la herencia. Bueno, bueno, bueno. Me parece que para Benavidez se han concluido las partidas de dados en el *Tulipán*. ¡Qué gente, Dios mío, qué gente!

Ahí no más, en la esquina (Libertador y Esmeralda), una negra motuda y con zapatos de tacos torcidos charlaba licenciosamente con dos marineros.

XI

Es necesario que les haga una confesión: yo soy casi un canalla. A ustedes, que con verdadera paciencia me vienen siguiendo a lo largo de estas desordenadas confidencias, debo decírselo.

Ni a Víctor se lo he dicho nunca. Pero... ¿habrá pensado él alguna vez que yo puedo ser eso: poco menos que un canalla?

Cuando uno lleva algo dentro, algo que no es precisamente bueno, le parece que hasta los buzones de la calle se dan cuenta de ello. Uno pasa, por ejemplo, y hasta en la mirada de un desconocido parece sorprender una intención, como si lo miraran a uno pensando: "¿Ah, sí? ¿de manera que vos...? Claro que ésas son tonterías que se le meten a uno en la cabeza, cuando las cosas no andan del todo bien dentro del individuo. Sin embargo, yo nunca he sido muy aprensivo: no soy de los que por cualquier cosa... ¡Qué embromar, uno no nació para santo!

Pero, a la larga (cuando hay algo viejo que ha terminado por pudrirse en el pecho) la conciencia reclama (de vez en cuando, me parece) una confesión. No me refiero a una confesión arrojada delante de nadie, desde luego, sino de otra manera. Veré si puedo explicarme. Cuando uno va y se hinca delante de un cura, la confesión es, me parece, más fácil. ¿Ustedes no opinan así? Por ejemplo, vean: el cura lo escucha a uno, metido en su casillita, y luego le da como penitencia determinado número de oraciones. ¡Y listo! Bueno, en algunos casos, no tan listo, pero... Como quiera que sea la conciencia se alivia, y hasta puede el pecador volver a las andadas.

(Yo creo que sólo se interrumpe para cambiar la púa. Le pregunté a mi mujer sobre eso del disco de la vecina del B, y me contestó que sí, que algo había oído alguna vez. Parece no molestarle gran cosa. ¿Cómo, alguna vez? ¡Pero si esa mujer lo toca cincuenta veces por día! Ahí está otra vez. Siempre el mismo).

Sí, en eso de la confesión, el asunto no deja de ser delicado: como quiera que sea, uno a veces siente la necesidad de arrimarse a cualquier cosa y decirle: "¿Sabe?, yo hice esto y aquello...". Pero la verdad es que uno no siempre hace lo que quiere. Como me aconteció —lo juro— con el caso de Celina Bertone y Claudio Díaz. Podría decir ahora, a la distancia, que yo entonces era un muchachito (dieciséis años) y que a esa edad uno no sabe lo que hace. Pero lo cierto es que de cualquier modo fué bastante desagradable. Ocurrió cuando yo vivía en la casa de aquella hermana de mi padre, en el campo. Celina era una muchacha de veinte años, bastante linda. Se había agarrado un enamoramiento bárbaro con Claudio Díaz, un paisanito fantasioso, de más o menos su edad, al que todos consideraban un perdido, o mejor dicho, "una bala perdida". Claudio Díaz había llegado a la zona (la del parti-

do de Alberti, en la costa del Salado) hacía un año escaso. Se ocupaba en todo lo que se le presentase: peón de mano, mensual, etcétera, dedicándose a infinidad de oficios sin tener ninguna ocupación fija. Era bailarín como él solo: no había entretenimiento en el que no se hallara presente Claudio Díaz.

Bueno, pues, en una de esas conoció a Celina Bertone, la hija de un chacarero acomodado, viudo y con tres hijos varones, ya hombres. Todo el mundo los conocía y sabía que los hermanos Bertone eran muy unidos y de un carácter algo difícil. El caso —increíble— se desarrolló con la rapidez que la fatalidad suele poner en sus cosas. De entrada no más, los Bertone, el padre y los hermanos, se opusieron tenazmente a que el “bala perdida” de Claudio Díaz pudiera tener ninguna clase de relaciones con Celina.

Creo haber dicho que la muchacha era lo que se dice una preciosa. A mí me ocurría con ella (tengan en cuenta que yo era entonces un chiquilín) algo muy raro. En su presencia me quedaba sin sangre: era como si me encontrara ante algo tan maravilloso, que hasta perdía el habla. El cuerpo me comenzaba a temblar, y allí estaba, mirándola, sin atinar a nada. Ella, seguro, ni cuenta se daba; pensaría tal vez que era cosa de muchacho corto de genio. Yo la miraba, me extasiaba contemplando sus modales, su sonrisa, sus vestidos, que me parecían una gloria. A veces, desde lejos (nuestras casas quedaban a pocas cuadras y los campos de ambas estaban divididos por el camino real) la veía andar por el patio de su casa y sentía algo que ahora mismo no podría definir: una felicidad inefable y al mismo tiempo una angustia que me ahogaba, que me empequeñecía. A veces la adoraba y en ocasiones la odiaba. No lo sé. Es difícil dar con la palabra justa.

En cuanto a Claudio Díaz, cuando llegó a esos lugares contó con toda mi simpatía. Era como de esos individuos que se hacen querer de los jóvenes y aborrecer de las personas mayores. Todos los muchachos de por allá éramos amigos de Claudio Díaz, y yo, uno de sus más francos admiradores. Así estaban las cosas, hasta que...

¿Cómo me las voy a arreglar para contar todo como es debido? Bueno, Dios dirá. El caso es que Claudio Díaz estaba, por aquel entonces, trabajando en la chacra de mi tía. Era, para nosotros los muchachos, el sujeto más divertido del mundo. Y todo anduvo bien hasta que comenzaron sus entendimientos con Celina Bertone. Se corrió la voz, y pocas fueron las personas que vieron

con buenos ojos esas relaciones. En primer término, claro, la familia de la muchacha. Y en segundo lugar, y con toda mi alma, yo. Bueno, yo no tenía nada que hacer en el asunto, pero el caso llegó a torturarme tanto, que se convirtió, para mí, en un infierno. Las personas mayores (y el propio Claudio Díaz) nunca se dieron cuenta de lo que a mí me pasaba, y eso era lo que hacía que mi tortura fuera mayor. Puedo decir ahora (aunque entonces no lo sabía con exactitud) que estaba furiosa y lamentablemente enamorado de la muchacha. Y ella era ya una mujer y yo todavía un chiquilín. ¡Háganme el favor!

El padre de Celina era un hombre gordo, de cincuenta y tantos años (aunque representaba tener menos), muy parecido a Benavidez. Pero, claro, Benavidez es un hombre de ciudad y don Ramón Bertone (así se llamaba) era un hombre completamente de campo. Digo que se parecían, nada más que para dar una idea; porque en otras cosas se hubieran diferenciado del todo. Don Ramón era un hombre callado (Benavidez no lo es); de genio corto (el pobre gordo Benavidez, que Dios me perdone, es un gallina); es decir, que don Ramón Bertone era hombre de reacciones bruscas, aunque buena persona y vecino servicial... según decían entonces. Después de lo que pasó, el concepto de la gente varió bastante como es lógico.

Bueno, bueno, bueno. ¿Dónde estábamos? En...

(No sé que daría por saber qué diablos le pasa a la vecina del B, que hoy ha tocado su disco nada más que tres veces. Pero, ¡bah!)

Estábamos en que desde el momento en que me dí cuenta de las relaciones de Celina Bertone con Claudio Díaz, comenzó para mí un verdadero infierno. Claro que me cuidé muy bien de demostrar lo que sentía, y menos a él. Y lo más curioso es que me tomaba de intermediario o mensajero. Me decía: “Mirá, viejo, llevale este papelito a la Celina, ¿querés hacerme la gauchada?”. Y yo le hacía la “gauchada”. Cuando ya me iba, me decía, riendo: “¡Y cuidao, pendejo, no la vayas a leer por el camino!”. Las primeras veces resistí a la tentación, pero cuando hube llevado tres o cuatro de esos papelitos, ya no pude aguantar. Escondido tras una mata de yuyos, me ponía a leer aquellos mensajes, que eran simples hojas de cuaderno escritas con lápiz y dobladas en cuatro. ¡Las cosas que se decían aquellos angelitos de Dios! Fué entonces cuando comencé a sentir por Claudio Díaz un odio irrefrenable. Sin embargo, yo seguía haciendo de mensajero, rea-

lizando todos los mandados que él (y ella también) me encomendaba. Como decía, cundió la murmuración, y el padre y los hermanos, que eran tan violentos como don Ramón, le prohibieron a la muchacha concurrir a bailes y otras diversiones por el estilo, donde los novios pudieran encontrarse y hablar.

Ahora bien: éstos contaban con un confidente. Se trataba de una vieja criolla, de nombre doña Asunción, que vivía en un rancho que le habían dejado levantar en un rincón del campo de mi tía. Esta doña Asunción era una especie de curandera y qué se yo cuántas cosas más. Hasta de partera se desempeñaba en casos de apuro. Señora vieja, doña Asunción era fuerte y hombruna: de a caballo, tenía un picazo viejo, en el cual sabía recorrer los alrededores, donde siempre le ayudaban con algo. Llevaba —me acuerdo patente y es difícil que se me olvide nunca— un arreador de palo de guindo con una gruesa trenza, con el que se defendía de los perros, que la rodeaban cada vez que llegaba a alguna de las chacras vecinas. Doña Asunción protegió desde el comienzo las relaciones de los dos jóvenes. Le gustaban esas cosas. De manera que en ocasiones Celina hacía una escapada hasta el rancho de la vieja, con el pretexto de “llevarle alguna ayudita a la pobre doña Asunción”, y allí se encontraba con Claudio Díaz. La cosa, al principio, no se supo. Mejor dicho, no se hubiera sabido nunca, si...

Hay cosas difíciles de contar. Lo mejor en estos casos es contarlas de una vez, salgan como salgan. Por otra parte, esto es casi una confesión, y en materia de confesiones, lo mejor es, creo yo, la franqueza.

El asunto se fué haciendo cada vez más delicado. Los hermanos de ella habían jurado que en las primeras de cambio harían con el presunto conquistador de Celina un escarmiento en forma. Y eran individuos de armas en la cintura, y además algo dados al trago. De manera que tal vez por eso mismo (quizá porque el juramento de los Bertone hubiera llegado a sus oídos), Claudio Díaz decidió jugarse el todo por el todo: se resolvió a raptar a la muchacha.

Una tardecita (me acuerdo que era un domingo de Ramos) me llama muy misteriosamente y me dice: “Mirá, cuñado, esta nochecita me vas a hacer una gauchada muy grande. Tenés que llevarle un papelito a la Celina, y luego te vas atrás de las parvas de pasto de la casa de ella, esas que están del otro lado del monte, y esperás un atao de ropa que ella va a dejar allí. Lo llevás al

rancho de doña Asunción. Nada más. Desde ahora te doy las gracias, hermano”. Me dió el papel y me abrazó. “Alguna vez nos volveremos a ver y entonces te voy a hacer un buen regalo”, agregó. Luego se fué, disimulando. Yo me quedé clavado en mi sitio, con el papelito doblado entre los dedos. En ese momento hubiera matado por la espalda a Claudio Díaz, créanme ustedes, mientras lo veía alejarse. Sin embargo, seguía siendo para mí uno de esos hombres contra los cuales no podemos hacer nada. No sé si me explico. Víctor me hubiera hablado de no sé qué cuestiones psicológicas. Yo no sé.

Cuando pude entregué el papelito a su destinataria, y ya anochecido comencé a realizar la tarea que me había sido encomendada. Con la disculpa de poner unos anzuelos en el río, me dirigí hacia el sitio indicado. Casi en seguida llegó Celina. ¡La hubieran visto! Parecía haber llorado. Nerviosa, no atinaba a lo que debía hacer. Traía un atadito de ropas, envuelto en un pañuelo grande, y un paquete hecho con hojas de diario. A mí me pareció más linda que nunca con su vestidito celeste; era rubia, delgada. Dios me perdone. Agarré los paquetes, y ella me dijo no sé qué palabras, que supongo serían de agradecimiento, y luego... ¡me besó en la cabeza! Después salió corriendo para las casas.

Yo quedé allí, todo tembloroso, sintiendo todavía la proximidad de ella, la fragancia de sus ropas, qué sé yo... Luego, disimulándome entre los árboles y los yuyos, rumbié para el rancho de la vieja. Él le decía en el papelito cómo tenía que hacer para reunirse, casi a la medianoche, en lo de doña Asunción, para luego escapar juntos. Creo que pensaban irse al sur, donde Claudio Díaz tenía algunas personas de su familia.

Doña Asunción ya me estaba esperando. Tomó los paquetes y me dijo: “Bueno, muchacho, ahora andate, ¡y mucho ojo!”. Me dió un atado de cigarrillos recién empezado, y yo salí, agachándome, al amparo de los yuyales, como había llegado.

Ahora viene lo más difícil. ¿Cómo se me ocurrió cometer aquella canallada? Pero ya he dicho que quiero confesarme y así lo haré, me cueste lo que me cueste.

Esa noche esperé a que se hicieran pasadas las once, y luego me escapé de la casa y, cruzando campo, con el corazón que quería salirseme del pecho, fuí a dar al boliche del gringo Ferrari, que siempre permanecía abierto hasta pasada la medianoche, sobre el camino real. Yo sabía que allí estaba don Ramón Bertone, como de costumbre. (Ya había visto su alazán atado a un poste

del alambrado). Medio encandilado por la luz, entré en el rancho que servía de despacho de bebidas —había varias personas jugando a los naipes—, y allí vi a don Ramón, que charlaba con Ferrari, apoyado en el mostrador de cinc. *Lo llamé aparte y se lo conté todo*. Dios mío, el hombre me miró con una cara que parecía que ahí no más iba a darme unas cachetadas. Primero se puso pálido, después colorado, y los ojos se le querían salir. No dijo más que “bueno, bueno”. Yo iba a salir corriendo, cuando me preguntó: “¿Así que a las doce, en el rancho de esa vieja puta?”. Luego agregó: “Después te voy a regalar un potrillo por el favor que me hacés”. Y levantó un poco el rebenque, no sé si por un movimiento maquinal o qué, al tiempo que decía: “¡Y ahora andate!”.

No me lo hice repetir. Casi en seguida sentí el galope del alazán por el camino. A los tropezones, con las biznagas que me castigaban la cara, volví a cruzar campo, hasta las casas. El cuerpo me parecía ajeno; además, no podía pensar en nada, como si tuviera vacía la cabeza. Los perros me conocían, no ladraron; les hice: “Chicho, chicho”, y ellos, saltando y moviendo la cola, me acompañaron por el patio. Nadie se dió cuenta de mis andanzas. Me fuí a mi cama (en un cuartito de material, atrás de la cocina) y me acosté con la luz apagada. ¡Y dormí, señores, sí, dormí como un tronco!

Al otro día, muy temprano, me enteré del asunto. Dios mío. En la casa de mi tía, todo era comentarios. Así supe que en el camino que va para Bragado, a pocas cuadradas del rancho de doña Asunción, había pasado algo terrible. Andaba la policía por ahí, con sol alto. Resulta que don Ramón Bertone y sus hijos habían alcanzado a la pareja de novios, y Claudio Díaz había sido muerto a puñaladas. Uno de los Bertone, el menor, estaba herido de gravedad.

A mediodía me encontré, en la tranquera principal, con doña Asunción, que había sido llamada a declarar. Me miró y —les confieso— yo temblé. Desde a caballo y sin decir palabra levantó el arreador y me acomodó dos chicotazos tremendos, que me marcaron la espalda largo a largo. Todavía, cuando me acuerdo, siento el escozor de la trenza del arreador y la vergüenza me arde como una marca de fuego. De nuevo levantó el látigo, diciendo: “¡Mocoso entremetido!”. Yo escapé por entre los alambrados. Todavía me gritó: “¡Judas!”. Y la vieja feroz quedó allí, a caballo, con el arreador en el aire. Aún la veo así.

No esperé, desde luego, a recibir el potrillo prometido por don Ramón Bertone (intuía yo que él no habría estado, después de lo ocurrido, muy dispuesto a cumplir su promesa). Omnipotencias de la política (don Ramón era algo influyente) hicieron que los culpables entraran por una puerta y salieran por la otra, después de una breve estada en la cárcel de Mercedes. Por otra parte, como todo el mundo lo sabía, Claudio Díaz era un cualquiera, un “bala perdida”.

Después de mi desagradable encuentro con doña Asunción corrí a esconderme entre los yuyales, lejos de todo el mundo, y me pasé las horas tirado en el suelo, llorando, y repitiendo: *¡Si yo no quería!... ¡yo no quería!... ¡yo no quería!...* El sol dió toda la vuelta y comenzó a oscurecer, y yo seguía allí, repitiendo esas palabras, en forma maquinal, como un espasmo.

Esa misma noche huí de la chacra, y, tras muchos tumbos por ahí (en trenes de carga, bajo puentes y alcantarillas, qué sé yo), vine a dar a Buenos Aires, donde las cosas tomaron para mí un curso diferente.

Pasaron los años. Anduve en comisiones por el interior. En Luján conocí a Elena y luego me casé con ella.

Eso es todo. Pero, ¿por qué lo hice, si hasta el mismo momento de hacerlo no pensé que lo iba a hacer? ¿Dénme ustedes la penitencia que quieran, si es posible, después de esta confesión!

Como he dicho, pasaron los años. Una vez supe que a la muchacha la hicieron casar con un comerciante del Azul, un gallego que había hecho mucha plata cuando la guerra del catorce. ¡Pobre Celina! Me dió lástima. Porque uno al fin y al cabo no es lo que se dice completamente un canalla.

XII

¿Será necesario que les asegure que desde que se fué mi suegra estoy más tranquilo? Hay menos gente en la casa, y uno puede hacer sus cosas sin que lo anden espiando. En realidad, somos Elena y yo, nada más, aparte de una muchacha (Dora se llama) tomada por medio día, que prepara el almuerzo, hace la limpieza y se va. A mí que me dejen de tanta compañía.

Pero estoy hablando de tranquilidad, y sé muy bien que ya no puedo tenerla. Se acabaron esos días en que remataba mi jornada

con partidita de dados en el *Tulipán*. En realidad, mi tranquilidad se fué al diablo desde que comenzó aquello de Ofelia.

¡Ofelia!... Tengo ese asunto como una espina metida en la garganta. He tratado varias veces de comunicarme con ella por teléfono, pero ha sido en vano. Ya verán ustedes como esa cuestión me produce alguna complicación seria. Elena, no creo que sospeche la verdad del caso; aunque en aquella conversación con su madre dijo algo que todavía me inquieta... Ella sospecha que algo me pasa: eso es evidente. Las mujeres suelen tener, en estos asuntos, un olfato bárbaro.

No. Tranquilidad no es precisamente lo que puedo tener ahora. ¡Y mañana llegará ese otro! ¿Creían que ya me había olvidado de él? ¡Ojalá pudiera! Y no es que ese señor me cause pesadillas, digamos. Al fin y al cabo, es un infeliz cualquiera. ¡Hermene! Háganme el favor. Lo que ocurre es que, así y todo, la venida de ese individuo constituye, en este caso, el nudo de la cuestión.

Porque, fijense ustedes bien. *Llegaré el sábado a las once*. Una cosa que me preocupó desde el comienzo, es la siguiente: ¿Por qué mandó su telegrama con tanta anticipación? Ese es un asunto para considerarlo fríamente. Si su telegrama hubiera llegado, digamos, hoy, viernes, tal vez uno no hubiese tenido tiempo para hacer tantas conjeturas en torno de su inminente venida. Pero (es como yo digo) las cosas no se producen por azar. Tenía que venir ese telegrama precisamente el lunes: toda una semana, durante la cual se han ido acumulando cosas... cosas que los otros parecen no ver, pero que yo veo (no lo duden) a la primera mirada. Y no es que esté viendo visiones. ¡Francamente! Es, como digo, el nudo de la cuestión.

Una vez me dijo Víctor que todas las cosas tienen exposición, nudo y desenlace. Me parece conveniente (siempre en lo que a mí me atañe) agregar un elemento y modificar el planteo de esta manera: exposición, nudo, *nudo ciego* y desenlace. ¡Eso es! Nudo ciego.

Porque yo, señores míos, he llegado verdaderamente a eso: a un endiablado nudo ciego. Como ocurre en las conversaciones que, por más vueltas que le den, no tienen salida y lo mejor que se puede hacer es cortar por lo sano, diciendo ¡chau!, y listo. Como esa conversación que sostenían una vez, en un café de la Avenida, Víctor y un señor cuyo nombre no me acuerdo, sobre cuestiones de lo real y lo irreal; o algo así. Yo estaba presente, y

les confieso que la discusión me pareció completamente inútil, porque no conducía a nada concreto. El individuo aquel (un señor muy bien puesto, de bigote recortado) decía: "No podemos verificar la presencia de los ángeles y, en cambio, podemos verificar una cucaracha en su peso, color y dimensiones". Y Víctor le contestaba: "Pero los ángeles no son para medirlos en su esencia, sino para creer en ellos. Fijese: yo creo en los ángeles y *no creo* en una cucaracha".

A mí me parece que así no se puede discutir. Hasta Víctor (con ser quien es) me parece que no estaba muy lucido en el debate. ¡En fin! Luego, no sé cómo, fueron a parar al tema del amor humano. ¿Se dan cuenta? El hombre del bigote recortado decía: "Yo creo que la humanidad se salvará únicamente por el amor; sí, señor, por el amor". Y hacía un ademán, como dándole autoridad a la palabra. Pero Víctor le retrucaba: "Esa es la artimaña número uno de la naturaleza. Puesto en trance de amar, el hombre llega a amar a su cepillo de dientes. Pero eso no quiere decir que sea bueno, ni malo, ni inteligente...".

A mí, la conversación me hizo tomar frío el café. Un verdadero nudo ciego.

Volviendo a mi asunto, creo que desatar este nudo me sacará canas verdes, como vulgarmente se dice. Yo podría muy bien mandar todo al diablo, como hacen algunos, pero el caso es que no puedo. Compréndanme ustedes: tengo familia, mujer, casa, en una palabra: responsabilidades. Y cuando el hombre tiene responsabilidades...

Cuando un hombre tiene responsabilidades, digo yo, ¿qué puede hacer? ¡Nada! Tiene un verdadero nudo en el cuello. Sin embargo, en ciertas ocasiones, alguna luz entreveo. Aquella conversación de Víctor con el señor de bigote recortado (que además usaba *canotier*: ¿a ustedes les parece que un hombre, a esta altura de los tiempos, use todavía *canotier*?), de esa conversación, repito, saqué, días después, cuando estuve pensando en lo que ambos dijeron, lo que podría ser una consecuencia. Sí. Porque si el hombre no es ni bueno, ni malo, ni inteligente, ¿dónde están sus responsabilidades?

¡Hum!... Eso es terreno resbaladizo, me parece. Un día de estos le preguntaré a Víctor algo al respecto. A lo mejor hablaba por hablar, nada más que por llevarle la contraria al señor de sombrero de paja. Pero Víctor nunca habla sin sentido.

Un verdadero nudo. Y ciego. Cuando yo era muchacho y se me hacía un nudo endiablado en el cordón del zapato, me lo sacaba así, atado, y lo desataba a fuerza de uñas y dientes. Pero un nudo ciego es cosa más seria. Recurrí al diccionario y allí me enteré de que hay una cantidad fabulosa de nudos; entre ellos, naturalmente, el ciego, que es *difícil de desatar*. Según el diccionario, fué de esa clase el nudo que le presentaron a Alejandro y que éste cortó de un tajo, sin detenerse a buscarle la vuelta. Esa sería la cuestión: cortarle de un solo golpe, ¡y se acabó!

*Do not forsake me,
O my darling!*

Esta mañana fuí a ver al individuo ese de la calle Talcahuano, que me recomendó Lanfranco. Me serví de éste porque cualquiera de los otros de la oficina hubieran sospechado algo, y luego habrían andado con chismes entre ellos. Lanfranco (a pesar de dárselas de vivo) es un perfecto imbécil. De manera que le expliqué que necesitaba esa arma porque pensaba hacer un viaje tan largo afuera (a Tucumán, le dije), y, claro, no conviene hacer un viaje tan largo sin ir prevenido. Él estuvo en un todo de acuerdo conmigo y me recomendó al personaje ese. Hicimos negocio en seguida.

El individuo tenía un verdadero arsenal (Colt, Smith Wesson, Eibar, y también pistolas de repetición), de manera que pude elegir a mi gusto. Me resolví por un Smith Wesson 38 largo. Me ofrecía una pistola Colt de repetición, pero a mí me gustan de caño largo, con tambor. Es un gusto, nada más: parecen más arma, ¿verdad?

Le dije (porque conviene disimular algo) que necesitaba esa arma para un viaje (Tucumán) y que en esos casos es conveniente, ¿no es así?, ir prevenido etcétera, etcétera...

Pero al fulano ese no parecía importarle gran cosa las causas por las cuales yo necesitaba un revólver. Decía: "Sí, sí, claro", y ni me miraba siquiera, ocupado en pasarles un trapo a sus armas. Hice que me lo envolviera bien en un papel (me parece que se sonrió disimuladamente), lo guardé en el bolsillo de adentro del saco, pagué y me fuí. Puse la balas en el bolsillo de atrás del pantalón, apretadas con el pañuelo para que no hicieran ruido.

Aquí está: es un lindo Smith Wesson empavonado. Hago girar el tambor a medida que le pongo las balas, y, con un golpe seco, cierro la recámara. ¡Qué arma, amigos, qué arma! Es inútil, las marcas antiguas son siempre las mejores...

*Do not forsake me,
O my darling!*

La mano ajusta cabalmente en la empuñadura, sobre las cachas, y el peso es exactamente el que reclama el impulso para levantarlo y apuntar. Así. Me miro en el espejo, apuntando hacia ese otro que se refleja, idénticamente como yo, con un revólver en la mano. Un Smith Wesson.

Luego lo oculté donde yo sólo puedo encontrarlo. Ahora estoy más tranquilo.

Pero ¿es que esa loca del B no piensa tocar más su disco? Es inútil, uno se acostumbra a todo. ¿Quieren creerme que casi extraño esa musiquita?

XIII

Fué allá por el año 1922, me parece; o el 23. Por esos años fué. El hombre tenía unos hornos de ladrillos en las afueras del pueblo (hablo de Alberti, cerca del Salado), y se llamaba don Genaro. Genaro Lugano.

Ahora bien: yo no les contaría esto a ustedes, si no fuera porque una circunstancia aparentemente insignificante me lo ha traído a la memoria. Una noticia ocasional viene a informarme del desenlace de algo que vi hace muchos años. Algo ridículo y dramático al mismo tiempo.

Esta mañana recibí un periódico de aquel pueblo; de vez en cuando me hacen llegar alguno: un tío de mi mujer tiene unos campos por allá. Bueno, en ese periódico veo una noticia; esta que he marcado con lápiz azul y que transcribo en partes:

El sábado pasado tuvo lugar en nuestra iglesia parroquial el enlace matrimonial de la señora María Frascini, viuda de Lugano, con el señor Darío Aguirre.

Actuaron de padrinos, etc., etc.

El resto de la noticia no interesa. Bueno, ¡hay que ver lo que es el mundo! ¡Si resucitara don Genaro Lugano! Pero vamos por partes.

Este don Genaro tenía, como ya he dicho, un horno de ladrillos en las afueras del pueblo. Cuando yo iba a pescar en el río, sabía pararme a mirar. Era un hombre como de cuarenta años y estaba casado con una mujer más de veinte años mayor que él. Decían que se había casado por interés, porque todo lo que tenían (incluso los hornos) era de ella. La pobre mujer estaba impedida desde hacía más de cinco años. Yo sabía verla en su silla, en el patio, jadeando, y con los ojos fijos como de persona demente. Estaba en los huesos. Se decía que los médicos le habían recomendado al marido que tuviera mucho cuidado con su mujer, porque cualquier disgusto podía matarla.

¡Vaya a saber cómo fué! La verdad es que en todo el pueblo se dijo (y ya saben ustedes cómo es de murmuradora la gente de los pueblitos de provincia), se dijo, digo, que don Genaro, "sin duda para apurar el asunto", se le presentó una noche a la enferma envuelto en una sábana, como un fantasma, y decían que de eso murió la pobre: de susto. Del corazón, sí fué; porque así lo certificó el médico. Yo no puedo asegurar que esa haya sido la verdad, pero en el pueblo se comentó así, y por algún tiempo se habló mucho del asunto.

La cuestión es que don Genaro Lugano heredó todo (los hornos inclusive); y lo más tranquilo el hombre. Al otro día no más ya se lo podía ver en el almacén "haciendo la tarde", porque era algo aficionado al trago.

—Pero..., bueno, el hombre vino a caer en la tontería de casarse otra vez. Con plata, había pensado que no necesitaba casarse con una mujer vieja, y se fué al otro extremo: se casó con una muchacha jovencita. Se llamaba María Frascini. Valía la pena, aunque era bastante pizpireta. Algo se contaba de ella, aunque no creo que fuera verdad todo lo que se decía. Yo era muy muchacho entonces y ya casi ni me acuerdo de esas habladurías, pero así y todo, algo debían tener de ciertas después de todo. ¡Cuando el río suena, amigos, cuando el río suena!...

Pero el caso real es que de la noche a la mañana don Genaro Lugano aparece casado con María: dieciocho años, entradita en carnes, movediza... ¡En fin!

Entonces volvió a hablar la gente: que sí, que no... Había

tema fresco para rato. Porque casi en seguida se comenzó a correr por el pueblo la voz de que ahora la víctima era don Genaro, y por varias razones:

1º) Que la fulanita lo gobernaba y hacía de él lo que quería, llegando al extremo de contarle las moneditas de los gastos menudos y no permitirle ir al almacén a tomar su copita de las tardes, como había sido su costumbre;

2º) Que, ¡y con el perdón de Dios sea dicho!, le ponía los cuernos de una manera desvergonzada;

3º) Que de entrada no más, y como condición previa, había exigido de don Genaro que pusiera a nombre de ella todos los bienes que él poseía (los hornos inclusive).

Ya pueden ustedes ir atando cabos. Porque la fulana en cuestión era de no dejarla rienda arriba. Yo sabía pasar para el río, y según ya lo dije, me detenía a mirar cómo trabajaban don Genaro y sus peones. Y allí andaba la muchacha, por el patio. Y Fijense ustedes que hasta a mí, que era un chiquilín de apenas catorce años, me sabía hacer ojitos. Me acuerdo que una vez se puso a enseñarme una relación que decía más o menos así:

*Quando te miro a los ojos,
el mundo veo al revés,
la sangre se me calienta,
lo demás... ya lo sabés.*

Yo, les aseguro, no me daba cuenta del todo, y además le tenía un poco de miedo, ¡la verdad! Me ponía colorado y me daban ganas de salir disparando. Otros muchachos más grandes que yo, me sabían contar que esto y que aquello...

Bueno, en ese tren, poco tardó don Genaro en ser la burla de toda la población. Yo, en ese tiempo, me vine a Buenos Aires, y ya casi me había olvidado de ellos, cuando me entero (hace unos años) de que don Genaro Lugano había pasado a mejor vida. Eso es: a mejor existencia. Según parece, la viuda siguió dándose la gran vida y haciéndole el gusto al cuerpo, aunque ya no estaba joven que digamos. Hasta aquí, la cosa no tendría mayor importancia. Pero ocurre que el tío de mi mujer, que vive, como he dicho, en aquellos lados, nos manda, junto con una carta, la hoja del periódico con la noticia del casamiento de la mentada María Frascini con un tal Darío Aguirre. Desconocido para mí,

que hace tantos años que falto del pueblo. Pero el tío nos aclara en su carta:

No se si se acordarán ustedes de unos hermanos Aguirre¹ que vivían cerca del puente de Suárez, en el camino a Bragado. Eran seis o siete. Individuos de lo último, cuchilleros, jugadores, unos verdaderos crápulas. A todos los fué matando la policía, uno por uno. Eran tipos peligrosos. Este Darío es hijo del mayor de los Aguirre. A éste, al padre de Darío, parece que no lo mató la policía, sino que se supone que lo agarró el tren, una noche que se cayó borracho en medio del paso a nivel, frente al almacén de Peralta. Eso fué lo que se dijo. Este Darío ha heredado todas las "virtudes" de su padre y de sus tíos, sin faltarle una sola. Ya se pueden ustedes dar cuenta quién es. Y la susodicha María Frascini, "viuda de Lugano", como pone el pavote de Costa, el del diario, se viene a entusiasmar, a sus años, con semejante sujeto, después de la escuela que ella tiene en esos asuntos. Fíjense ustedes!! El es un tipo joven, y ella está ya en situación de retiro, como quien dice, aunque en el pueblo se asegura que no ha perdido ninguna de sus mañas: lo mismo que el zorro del refrán!!

Por ese tono sigue la carta del tío de Elena. Con la muestra basta.

Bueno, bueno, bueno... Bien dicen que lo que es del diablo, el diablo se lo lleva. Ahora le tocará a la susodicha María pagar a su vez. Porque el referido Aguirre, sin ninguna clase de duda, no va a tardar mucho en mandarla a buscar la compañía del finado don Genaro. Y él se farreará tranquilamente todos los bienes conyugales. Los hornos inclusive (2).

¹ ¡Qué me voy a acordar! ¡No me acuerdo ni tengo la menor idea!

² Compruebo, con verdadera satisfacción —¿por qué había de negarlo?—, que, a medida que avanzo en estos apuntes, voy adquiriendo más soltura. Ya no me cuesta tanto decir lo que me propongo. En fin, y dicho de una vez, el caso es que escribo mejor. ¿Será ésa la manera de alcanzar estilo? Tal vez Víctor podría decirme algo al respecto.

XIV

Soy de los que no creen en esa advertencia que a veces ponen en el comienzo de los films: "Los personajes de esta película son imaginarios y cualquier parecido con personas y acontecimientos de la vida real debe atribuirse a mera coincidencia".

Eso quiere decir que hay gato encerrado: o los productores quieren sacarse el lazo o quieren prevenirse contra los aprovechados que puedan, dándoselas de aludidos, demandar a la empresa. Imaginarios... ¡Háganme el favor!

Pero, ya me distraigo. ¡Esta mala costumbre que tengo de ir de una idea a otra! Y esta distracción se debe a que anoche soñé que estábamos filmando una película: Elena, Víctor, Jorge y yo. Entraban más personajes (Lanfranco, Pérez, don Andrés, y otros que yo no conocía). Además había un tipo secreto, que llegaría de un momento a otro para algo de la película que no podía hacerse, al parecer, sin él: Cuando desperté me acordaba patente de todos los detalles. El "estudio" era una vieja cancha de pelota que sabía haber en Pehuajó cuando yo era chico, de propiedad de unos vascos de apellido Gandazegui, o Gandáségui.

Era curioso cómo en el sueño tenía yo una extraordinaria habilidad interpretativa. Todas las escenas me salían bien y no había que repetir ninguna. Los gestos de los que presenciaban la filmación, sus movimientos de cabeza, decían bien a las claras de la admiración que les causaban mis condiciones de actor.

Estos sueños no me disgustan, más bien me hacen reír. Por suerte casi no me molestan ya aquellos malos sueños que sé tener a veces. Estos otros, hasta cómicos son. No hace muchas noches, soñé que las cajas de fósforos venían otra vez con la gomita en el cierre, como antes, y en una ocasión soñé que la municipalidad había ordenado que todas las esquinas fueran pintadas de amarillo; las esquinas tan sólo: una franja de pintura amarilla, vertical, incluyendo la puerta. ¡Qué cosa más ridícula! Yo me paraba en la esquina de Diagonal y Rivadavia, y veía que también la Catedral había cumplido lo dispuesto por la comuna: en la esquina que da sobre San Martín mostraba una ancha pincelada amarilla, de arriba a bajo.

Tales sueños son una locura. Una noche del invierno pasado soñé que todos nosotros (Elena, Víctor, Jorge y hasta mi sue-

gra) íbamos en un trineo. No había nieve ni cosa parecida. En cambio, unos hombres que parecían peones municipales echaban baldes de agua helada en medio de la calle: por allí se deslizaba nuestro trineo, tirado por un caballo que se llamaba Isabel. En el sueño, esto era lo más natural del mundo. Cuando estuve despierto, el nombre de aquel caballo me pareció una cosa tan ridícula, que me reí con ganas. Se lo conté a Víctor, y él me aseguró que, por el contrario, no era tan antojadizo; me explicó que existe un color de caballos conocidos por color Isabel, o isabelino. "Es un anaranjado, tirando a amarillo", me dijo. "Lo que nosotros llamaríamos bayo", agregó. Entonces le comprendí mejor. ¡Al final de cuentas, yo había soñado vulgarmente con un caballo bayo!

También suele ocurrir que el sueño se relacione con cosas vistas al pasar (cosas a las que aparentemente yo no di en principio ninguna importancia), como por ejemplo el letrero de esa tienda de la calle Carlos Pellegrini. Resulta que a ese letrero se le han ido cayendo letras. Antes decía TIENDA LA LIBIA, pero una vez que pasé por allí noté que quedaba así: IENDA L LIBIA. No paró ahí la cosa. Días después, vi que quedaba esto: IEND L IBIA.

A mí, maldito si me importaba que se cayera todo el letrero, deshojándose como árbol en otoño... ¡Bah!

Pero el caso es que no podía dejar de pensar en esas malditas letras fugitivas. Estaba en la oficina, o en mi casa, o en el café, y, ¡jaz!, me sorprendía pensando en cómo estaría aquello, si se habrían caído otras letras, etcétera, etcétera...

¡Claro!, con esas cavilaciones, soñé una noche que yo estaba en la esquina de Arroyo y Carlos Pellegrini con una tijera y un papel en las manos y me dedicaba a recortarle letras salteadas a un nombre que estaba impreso en ese papel con letras mayúsculas, negras, dispuestas en posición vertical. El nombre era el de mi mujer cuando soltera: Elena Santos. ¡Igual que en el acróstico!

Cuando miré mejor, vi que, en efecto, el papel que tenía en las manos era el recorte aquel. Y yo, con la tijera, le estaba recortando letras. Ya quedaba así:

E

E

N

A

A

N

T

S

Tal como en el letrero. Pero en el sueño no había nada de la dicha tienda; no existía. Lo único que existía era mi preocupación por ver cómo quedaría el maldito acróstico, cortándole algunas letras. Dios mío.

XV

Es posible que Dios haya creado el mundo nada más que para darnos trabajo. ¿Qué sabemos nosotros?

(Más adelante, si me queda tiempo, ampliaré este capítulo con algunas consideraciones sobre el tema. No sé si resultarán oportunas. Por lo pronto, no me satisfacen todavía; pero acaso pueda darles contenido y forma con mayor detenimiento.)

XVI

Será mejor que me deje de cavilar y vuelva al camino. Al camino de esto que estaba contando, se entiende... El andar por vericuetos no conduce a ninguna parte. Estábamos en que...

¡Volvió la música de la loca esa! Me había olvidado de ella, y recién ahora me doy cuenta de que desde hace horas no escucho su disco. El mismo siempre, siempre: ¡Dominóóó...!

Todavía esto de *Dominó* me va a dar una idea estupenda... Me parece que sí. Bueno... ¡ya está! Si me resulta bien, va a ser formidable. ¡Será como para morirse de risa! Por lo pronto, ¡a madurar el proyecto y a no decir nada a nadie!

¿Dominó?... ¡Jajajá!

Una observación al margen, que anoto antes de que se me olvide, y que puede servir para ampliar anteriores consideraciones (*). Acabo de oír por radio una noticia curiosa. Procede de Norteamérica. Un muchacho, que había quedado ciego muy chico recibió un día un golpe tremendo en el ojo derecho: de inmediato recobró la visual de ese ojo. Poco después, jugando en la calle con otros muchachos de su edad, una de ellos le dió una pedrada en el otro ojo, ¡y también recobró la vista del izquierdo!... Caramba, uno ya no sabe qué pensar.

Pero un hombre como yo, con tantas cosas en qué pensar (además de todas esas zonceras que no debían importarme un pito pero que inexplicablemente me preocupan), un hombre, digo, como yo, ¿qué demonios tiene que romperse la cabeza con toda esa clase de sacramentos? Quisiera que me lo dijeran ustedes. Porque lo que es yo, no le veo la punta al asunto.

¿O será que quiero distraerme con pavadas, o con cosas que, si no son pavadas, no me conciernen en absoluto? ¿Estaré dando un rodeo a la cuestión? Pero, señor mío, ¿qué *cuestión*?

Empecemos de nuevo... ¡Ah!, esto me da una idea. Leeré desde el comienzo lo que llevo anotado en esta carpeta.

Esto es. Después veremos qué debo hacer.

.....

Ni medio que hacer. Nada que alterar. Estas son cosas que se aceptan en bloque o se tiran así como están. Alguna que otra fecha rectificada; este o aquel nombre puesto en su lugar; uno que otro detalle redondeado... y nada más.

¡Ah!, ahora se me ocurre que en el apartado II de estos apuntes debí hablar de la muda de al lado. Se trata de un rico caso, vean ustedes.

Vive con una sobrina (o algo así) en la casa de departamentos de al lado: en el pozo de aire entre ambas casas, retumba la voz de la muda. Sí: la voz de la muda. Porque esta mujer —de unos cuarenta años, más o menos— se pasa todo el día *hablando*, es decir, produciendo sonidos que para ella sin duda son palabras. Según parece, la sobrina, que le aguanta sus *conversaciones*, le

* "Es probable que Adolfo se refiera aquí a sus fugaces consideraciones filosófico-religiosas del capítulo XV". (Anotación marginal de Victor B., al disponerse la publicación de estas páginas.)

entiende todo. Por la ventana de nuestro cuarto de baño entra, ampliado por el pozo de aire, la voz de la muda, los rezongos de la muda, las conversaciones (que yo no entiendo) de la muda: tiene un acento engolado, como de orador social.

Pero esto, con ser mucho, no sería nada. Días pasados estaba yo en la esquina de Suipacha y Libertador, esperando el ómnibus, cuando llegaron la muda y su sobrina y se apostaron junto al poste indicador. Ni allí dejaba la muda de "charlar". Hacía: Aaa... gaaa... naaa... gaaannn... gaaa... ¡gaaannn!

La sobrina la escuchaba, atenta, con un leve gesto de contrariedad. La muda seguía, con su extraña elocuencia: ¡Aaa... gaaa... nannn... gaaa!

De pronto, y aprovechando una breve pausa de la muda, la sobrina le dijo casi con rabia: "¡Pero mirá que sos embustera, mujer!"

Una muda embustera... ¡Háganme el favor!

Pero yo creo que en este mundo quedan ya pocas cosas a las que uno pueda mirar sin asombrarse. Todos los días se ve algo que nos deja confusos hasta más no poder. Fíjense ustedes en ese individuo de que hablaron casi todos los diarios, hace apenas un mes: el de los anónimos. ¡Flor de...!

Lo que no se puede negar es la habilidad del sujeto. Yo me doy bastante maña para escribir de varios modos, pero... ¡cuatro letras diferentes, ya es tener habilidad!

Ustedes recordarán el caso. Fué más o menos así:

Personal de Investigaciones detuvo a N. N., soltero, argentino, empleado, quien, desde hacía cinco años y "denotando (decían los diarios) una perversidad mental que acrecía con el tiempo" torturaba con cartas anónimas y llamados telefónicos a un matrimonio amigo, al que, además, desacreditaba mediante idénticas comunicaciones a parientes y conocidos... ¿Qué les parece? ¡Un verdadero caso!

Lo más rico del asunto es que el individuo había sido constantemente protegido por aquella familia. Pero atendamos a la crónica, que siempre lo contará mejor que yo:

La acción intimidatoria y calumniosa se inició cinco años atrás, cuando el matrimonio, respetable en todo concepto, empezó a recibir profusa correspondencia anónima destinada a desacreditar a los cónyuges ante parientes y vecinos, que recibían copias de ella. Finalmente, en diciembre

último, el jefe del cónyuge, que ocupa un alto cargo en la administración pública, recibió una misiva extraña, que aparecía firmada —falsamente— por la esposa de su subalterno. Por ella se le rogaba que echara en el café que pudiera tomar el empleado, un polvo, que se decía medicinal, y que en el hogar se resistía a ingerir, no obstante habérselo recetado el médico.

Bueno, bueno, bueno... Sigue el caso:

Dicho jefe dispuso hacer analizar el supuesto remedio, resultando ser un veneno potente, capaz de provocar la muerte en breve tiempo. Entonces se dió intervención a la policía.

Y así fué como se descubrió el asunto, pero no sin trabajo:

Siguiendo distintos métodos, se vigiló a personas vinculadas al matrimonio, y de manera señalada la correspondencia emitida y recibida, por cuanto se sabe que es característico de los maniáticos que escriben anónimos, escribirse a sí mismos...

¿Ah, sí? Bueno, ahora me explico... Pero, sigamos.

Individualizado N. N., se allanó su domicilio, secuestrándosele abundante correspondencia y comprobándose que imitaba a la perfección letras de cuatro grafías distintas. Apremiado por la evidencia, N. N. confesó ser el autor de esa repudiable acción, continuada durante cinco años, no dando explicación alguna sobre el objeto propuesto.

¡Pero si es hasta para reír!... Miren ustedes el último párrafo:

*En ese lapso, N. N., que era protegido por sus víctimas, se fingía gran amigo de éstas y pretendía consolarlas del daño moral que les producía con su incalificable conducta.**

¡Cinco años! ¡Flor de ... entrometido!

* "He revisado algunas colecciones de diarios; en una de ellas encontré la noticia que comenta Adolfo en este capítulo". (Anotación marginal de Víctor B.)

Una vez me contó Víctor la historia del hombre a quien en el infierno, para castigar su malsana curiosidad, le destinaron una habitación sin puertas ni ventanas, pero que tenía, en cambio, cien ojos de cerraduras... ¡pero todos a nivel del zócalo!

Yo supongo que cuando N. N. vaya al otro mundo, se pasará la eternidad (si es que se puede decir así) echando cartas en todos los buzones infernales: cartas calumniosas pero con los sobres en blanco, sin direcciones ni referencias, ni estampillas...

XVII

Fué como si la estuviera viendo⁽³⁾. Sonriente, con una expresión de gran felicidad, Ofelia venía hacia donde yo estaba. El sitio era, al parecer, una de esas paradas o estaciones de servicio para ómnibus, que hay en los caminos afirmados de la provincia. Por ahí se veían esas herramientas y artefactos que suelen verse en tales sitios. Ella llevaba de la mano a un niño como de tres años, rubio como un sol, y con la sonrisa y el gesto (porque durante toda la escena yo no oí voz alguna) le decía que allí estaba su padre, el hombre más bueno del mundo. Moviendo graciosamente una mano para arreglarse el pelo (con la cabeza inclinada un poco hacia un lado, gesto que siempre le ha dado un aire de extraordinaria inocencia), y mirando en la dirección en que yo estaba le decía al niño que corriera hacia allí. Entonces me di cuenta de que me encontraba de pie sobre un médano o montículo de arena: yo no sé cómo lo supe, porque yo no veía ningún médano, pero eso era. El niño soltó la mano de Ofelia y comenzó a correr, acercándose. Aquel niño que venía hacia mí, sonriendo y tendiéndome los brazos, me producía una dicha indecible. Un poco más atrás, caminaba ella. ¿Cómo diré lo que en ese momento sentía yo? Era una sensación que me parecía no pertenecer a este mundo. No sé. Pero cuando ya el niño alcanzaba mis manos —yo había tendido los brazos, sin poder moverme, clavado en esa base invisible de arena, pues por más que hice no pude dar un paso—, y mientras Ofelia observaba

³ Supongo que ya se habrán dado cuenta de que en estos apuntes me he entretenido en un juego —quizás inocente, pero que a mí me divierte— a base de palabras repetidas por series iguales. Así, los capítulos o jornadas de este cuaderno comienzan con las siguientes: *Fué, Soy, Es, Será*. Cada cuatro capítulos se vuelve a comenzar. Ingenioso, ¿verdad?

la escena con una mirada de inexpresable felicidad en esos ojos tan hermosos que tiene, entonces, Dios mío, ocurrió, digo, como en algunas películas. El niño y Ofelia pasaron de largo; casi diría que pasaron a través de mi cuerpo. Extrañado, volví la cabeza y vi que ambos se dirigían hacia donde estaba un hombre, para mí desconocido, como de unos treinta y cinco años, buen mozo y bien plantado. El hombre los recibió, sonriendo él también, con igual expresión de dicha. Y así, los tres, formaron un grupo apretado: Ofelia le pasaba un brazo por el cuello a él, empujándose en puntas de pies con un movimiento lleno de gracia, y él la tomaba de la cintura y, al mismo tiempo, acariciaba la cabecita rubia del chico. Yo permanecía clavado en la colina. Para peor, comenzó a oscurecer y se levantó un viento que hacía volar una arenilla molesta. El lugar tomó un aspecto triste y muy extraño. ¡Cosa rara!, donde ellos estaban brillaba el sol y no parecía soplar viento, como si fuera un lugar de otra parte, de otro momento. Ustedes saben que no sé explicarme bien. Un odio infinito me llenó el alma, sin poder de ninguna manera moverme y menos desprenderme de aquel lugar. Los pies me pesaban, como de piedra, adheridos a ese páramo. El viento y la arena me castigaban los ojos, me enceguecían dolorosamente. De pronto noté que la parada de ómnibus (que era el lugar del comienzo del sueño) ya no estaba más y, en cambio, había un árbol raquítico, pelado, y junto a ese árbol, una mesita negra con un teléfono encima. El teléfono estaba sonando, sonando, según parecía, desde mucho tiempo, y alguien decía por ahí (aunque decía no es la palabra justa) que era una llamada de larga distancia. Yo me desesperaba, sin poder desprender mis pies del arenal, y el teléfono estaba fuera de mi alcance; además, tampoco quería yo que otra persona atendiera a ese llamado, y me desesperaba, me ahogaba, sin poder hacer nada...

Este sueño me causó una desazón tremenda. Fué por la tarde; me había recostado para descansar un rato y me quedé como dos horas, tan profundamente dormido, que a Elena le había dado lástima tener que despertarme. "Dormías tan plácidamente —dijo—, y te reías, soñando vaya a saber qué, tal vez algo muy agradable. Hubiera sido un pecado despertarte entonces, ¿no te parece? Después comenzaste a quejarte, a gruñir y a darte vuelta inquieto, como en una pesadilla. Entonces te desperté".

Yo le contesté que bueno, que claro; pero... ¡qué poco inteligentes son las mujeres!

No me gusta nada que todos esos sueños me anden persiguiendo. Desde un tiempo a esta parte, cada dos por tres sueño cosas raras; antes no me pasaba eso. Algo no debe andar bien en el organismo. ¡Hum!...

(La vecina del B con su disco. ¡Volvió a las andadas! Todo el santo día. Siempre lo mismo. Otra vez y otra vez. ¡Siempre Dominó!...).

Aunque, para decir verdad, a estos sueños lo mejor es no hacerles caso. Peor es darles importancia. Antes, cuando yo era chico, había en casi todas las casas un librito que contenía, a la vez, almanaque, recetas de cocina, décimas criollas, relaciones, y la explicación de los sueños. Yo no sé qué crédito podía dársele, pero el caso es que todos lo consultaban. Ahora, uno sueña tonterías como las que yo soñé esta vez, y le dicen que es cuestión de medicina. ¡Yo no sé! Lo que pasa es que uno está preocupado, en fin, con la cabeza llena de problemas, y, claro, ¿cómo no va a soñar cosas absurdas?

Por otra parte, este asunto es claro: hace días que debí llamar a larga distancia y dejar de una vez arreglada esa cuestión de Ofelia. Pero, ¿y el chico ése del sueño? ¡Vaya a saber qué ocurre en el interior de uno para que los sueños se le representen tan patentes! Me parece que voy a tener que cuidarme un poco. Yo siempre he tenido nervios de acero; mi salud es estupenda; pero...

¡Al diablo! No debo preocuparme tanto. Ya es suficiente con lo que uno tiene todos los días, en la realidad palpable, para todavía andar buscando interpretaciones de sueños. Y sobre todo un sueño de la siesta: pura cuestión digestiva, me parece.

Sin embargo... que hay cosas raras, la verdad que las hay. Hace poco decía yo que las cosas "se ven o no se ven", esto es, que hay que dejarse de eso de imaginar cosas inexistentes, ¿no es así? Ahora tengo que confesarles que un poco lo decía para... para darme ánimo, y porque un hombre que, como yo, "no tiene pajaritos en la cabeza", como dice Lanfranco, no debe dejarse llevar de fantasías. Pero, ¡jojo!, que tampoco soy un indiferente en ciertas cosas, sobre todo si esas cosas...

Porque en este mundo hay gente que es incapaz de ver ciertas cosas aunque las tenga delante de las narices. Por ejemplo, Lanfranco, o mi cuñado Jorge. Este último, a pesar de la suficiencia con que habla de todo lo que se le pone por delante, no ve ni con anteojeras más allá de dos metros de su imprescindible per-

sona. En cuanto al otro (Lanfranco), ése, bueno, ¿a qué género de estúpido pertenecerá? "Yo soy —dice— como Tomás", afirmando, lo más tranquilo, que para creer en las cosas no hay solamente que verlas, sino también tocarlas... ¡Flor de estúpido!

Todo esto me lo sugiere una información que el hermano de mi mujer nos leyó anoche en un diario de la tarde. Se trata de un caso raro, rarísimo, que sin duda tiene su sentido oculto y del que pocos (o casi nadie) se darán cuenta. ¡Ah, pero a mí no se me escapó! En apariencia, se trata de un hecho casi ridículo; de una de esas noticias periodísticas difíciles de creer por su tono de novedad fabricada..., pero yo estoy seguro de que ocurrió realmente, que la simple nota de diario no cala el fondo de su tremenda realidad.

Cuando Jorge llegó anoche con *La Razón* y nos leyó el caso, comentándolo a carcajadas (según su desagradable costumbre), yo pensé que ese suceso es de aquellos en los que Santo Tomás no habría creído de primera intención, y en cuanto a Lanfranco, éste, no se hubiera percatado de ello en mil años. Pero yo no necesito *tocar* la herida con los dedos para creer. Claro que esto en determinadas ocasiones; por ejemplo, cuando el hecho salta a la vista, como en este caso. Aquí tengo el recorte: se lo pedí a Jorge (no demostrando excesivo interés para evitar que el muy idiota pudiera burlarse). Me dejó el diario, con una de sus habituales comentarios, que él cree muy gracioso.

La noticia (y algunos que lleguen a conocer estos desdichados apuntes quizá recuerden haberla leído) venía de Montevideo. Dice así:

Un hecho increíble acaba de ocurrir en Montevideo. Una mesa inscriptora de la Corte Electoral extendió sus credenciales, con fotografía, nombre e impresiones digitales (porque el interesado no sabe firmar), nada menos que a ... un perro.

Fíjense ustedes: ¡un perro! Flor de broma, ¿no? ¡Claro, los muchachos de la oficina se divierten! Lanfranco hubiera estado en la gloria en una oficina así... Pero, ¡un momento! Aparentemente, las cosas eran así: una oficina casi idílica, donde el jefe es un chistoso irresistible; el secretario, un feliz mortal; y así casi todos los otros. Hasta ahí, nada más. Pero sigamos leyendo (y analizando) este caso verdaderamente misterioso para mí. No de gusto la propia agencia informativa considera extraño

el caso, cuando dice que todos los empleados, incluyendo al jefe, fueron declarados "ipso facto" cesantes apenas se descubrió el insólito hecho. ¿Ven? El insólito hecho. La noticia prosigue:

La mesa inscriptora, integrada por el jefe, el secretario, fotógrafo, dactilógrafo y dos auxiliares, otorgó cédula de identidad a un perro foxterrier, al que puso de nombre "Ciudadano" y cuyos dedos de las cuatro patas aparecen netamente estampados en el documento. Este está autorizado por las firmas del jefe y del secretario de la mesa inscriptora.

Muy bien. Las carcajadas habrán sido interminables. Y hasta tal vez haya habido un ordenanza que cebara mate. O trajera café. Total, ¿quién iba a venir a enterarse? El jefe firmó. El secretario, seguramente que con grandes elogios del humorismo del superior, firmó también. Otros empleados pegaban la fotografía y sostenían las patas del animal para impregnarlas de tinta y sacar "las impresiones digitales". Me parece que los veo. Y hasta se me ocurre que uno de ellos tenía la misma cara de Lanfranco: tal vez el auxiliar. Otro podía ser Pérez. Y hasta la zonga de Ana María podía muy bien estar en esa oficina si el caso se ofrece: habría mirado al pobre perro estúpidamente y le habría dicho, con esa voz que pone cuando le da por hacerse la nena: "¡Pobre pichicho, ahora tienes identidad, ya no eres un can desconocido!" ¡Háganme el favor! Veamos:

La Corte Electoral de Montevideo dió un comunicado al respecto, señalando que todo el personal de la citada mesa ha sido separado de su cargo.

Los responsables de este hecho admitieron su culpabilidad, declarando en su descargo que sólo habían querido hacer una broma. Otros empleados, no obstante, niegan su participación en el episodio, que tan mal habla de la seriedad que adjudican a la función que les fuera encomendada.

Bueno, bueno, bueno. Eso es lo que sacaron. A la calle todos, y se acabó la oficina alegre y confiada. La oficina que era poco menos que un Edén administrativo.

Pero... ahora viene el último párrafo, en el que se resume la inquietud que me produce la tal noticia. En el aparente rea-

lismo de la prensa informativa, en la supuesta trivialidad de la redacción telegráfica, se oculta el misterio indudablemente diabólico de este suceso inusitado. La información termina así:

El can protagonista de este episodio estaba perdido y había sido recogido por un empleado que le dió albergue en la oficina.

Bueno, bueno. ¿A ustedes no les dice nada este párrafo? Observen: el perro *estaba perdido*, es decir, andaba en la calle, nadie lo conocía; aparentemente, no tenía dueño. *Había sido recogido por un empleado...* observen, pongan atención... *que le dió albergue en la oficina.*

Ahora pregunto yo: ¿qué piensan ustedes de ese perro *perdido en la calle*, al cual un empleado *ha dado albergue* en aquella endiablada oficina? No sé lo que ustedes pensarán, pero a mí se me ocurre que en el cuerpo, quizá de aspecto vulgar, de ese perro, se escondía ...el intruso.

¡Sí, señores! De otra manera no podía traer el desbarajuste que les trajo a todos. Claro que se lo tenían merecido. En la Babilonia que era sin duda esa oficina, tenía que caer el castigo. Y cayó. En forma de perro. El modesto pichicho extraviado era (estoy seguro de ello) El Perro. Me corre un frío por la espalda cuando lo pienso. ¿Ustedes no creen?

Me gustaría consultar esto con Víctor, pero... No sé cómo lo tomaría. Naturalmente que es la única persona a quien me atrevería a exponerle estas ideas. Por lo pronto, un día de estos le voy a mostrar el recorte y, como quien no quiere la cosa, le voy a preguntar: "¿Qué pensás vos de esto?"

Todavía no sé si me animaré a preguntárselo, pero creo que no sería del todo aventurado hacerlo. Lo más probable es que me conteste con una de sus frases y me deje en ayunas. De lo que casi estoy seguro es de que no se burlará. Eso sí que no.*

* "Es muy posible que Adolfo no haya leído jamás *Fausto*. Si lo hubiera hecho, su sorpresa y su confusión habrían sido enormes al enterarse de que el Diablo, en la figura de un perro negro, acompaña a Fausto hasta su casa. He buscado confirmación del asunto en la colección del diario que se menciona, y, en efecto, he hallado, en el número del día 12 de febrero de 1954, el despacho periodístico que refiere el extraño caso. Nunca me preguntó nada sobre el particular, pero tiene razón el pobre Adolfo cuando dice que yo no me hubiese burlado de sus aprensiones. Seguro que no". (Nota de Víctor B.).

XVIII

Soy, creo que por temperamento, muy aficionado a la música. Opino que los que no gustan de la música son personas taciturnas, difíciles para la bondad; por lo menos, insensibles a una de las más bellas expresiones del espíritu humano. Creo no andar errado en esto.

Me acuerdo que en el campo, cuando yo era muchacho, un paisano (Claudio Díaz; ya les he hablado de él) tocaba en la guitarra unas vidalitas y unos estilos, que me sacaban lágrimas de los ojos. Yo escuchaba, como hechizado, y nadie reparaba en mí. Oyendo aquella música dulce y melancólica, yo miraba las cosas de muy diferente manera. Deseaba con el alma oír aquella música, y al mismo tiempo hubiera preferido no escucharla jamás. El corazón se me apretaba, y todo me parecía de una tristeza irremediable. Siempre fui sensible a la música.

Bueno, yo no sé si eso me quedó de una vez que estuve muy enfermo. Tendría de trece a catorce años. Vivía entonces en la casa de aquella hermana de mi padre, en la costa del Salado. Estuve, según decían a dos dedos de la muerte. Comprobé entonces que la fiebre puede realmente hacernos ver cosas. Creo que hay gente que no llega a eso, quiero decir, a *ver* realmente. Recuerdo que una tarde (según parece la fiebre era muy alta; yo, de veras, no me daba cuenta) distinguí por la puerta entreabierta un mecanismo de lo más curioso en el patio. Era una especie de aparato de tortura y, a la vez, de máquina agrícola, un artefacto lleno de metales retorcidos, cuchillas afiladísimas y gruesos caños de goma; pero todo eso, sobre las ruedas de un sulky y con un caballito bayo en las varas. En el lugar donde se pone el látigo había precisamente un látigo, un látigo que giraba rápidamente en su soporte. Me extrañó eso (el movimiento del látigo, no el raro conjunto) porque, al parecer, no había viento: de algunos árboles que alcanzaba a ver no se movía una hoja. Pregunté: "¿Hay viento?". No me contestaron, y alguien dijo en voz baja: "Está delirando". Mejor dicho, no dijo así, sino: "Está difariando", supongo que por decir *desvariando*; al fin y al cabo es lo mismo. Luego vi junto a mi cama (no recuerdo en qué momento dejé de ver el extraño aparato del patio) a un señor de anteojos, cuya voz sentenciosa me sonaba a profundísimo sermón. En realidad era don Marcelo, el boticario del pueblo, que hacía

las veces de médico y de todo lo que se presentara. Ahora bien: don Marcelo usaba realmente anteojos, pero no usaba barba, y *este* don Marcelo que yo estaba viendo tenía una larga barba canosa, cuya punta se desviaba hacia la izquierda y entraba en el bolsillito superior del saco, allí donde yo había observado que don Marcelo sabía guardar el reloj. Sin embargo ese detalle no me parecía extraño, y la fisonomía de don Marcelo *no cambiaba para mí*. Estaba diciendo: "Hoy ha refrescado; sin embargo, anoche estaba pesado y amenazaba llover. Dele una taza de caldo, señora, y nada más. Dieta, mucha dieta". Pero yo (sin dejar de comprender perfectamente el sentido de sus palabras) daba al sonido de su voz un alcance especial. No sé si podré hacerme comprender... Así como si don Marcelo estuviera diciendo cosas de enorme importancia: dictando una sentencia, por ejemplo. Y en ese momento fué que sonó aquella música. Trataré de explicarme.

Uno escucha muchas músicas en su vida; unas le gustan y otras no. Sin ir más lejos, ahí tienen la musiquita esa de la vecina: dale que dale todo el día. Pero ahora no se trata de eso. Quiero decir, que hay músicas que uno oye y no pasa nada. En cambio otras... Aquel día (procuraré explicarme) la música era otra cosa. No sabría decir si me gustaba o no me gustaba. El caso es que cuando comenzó a sonar, *yo la ví*. Si, señor. Aquella música *tenía* cuerpo, intenciones. Era *algo*. Me va a ser difícil hacerme comprender, ya lo sé. Ustedes dirán que era la fiebre; lo mismo habría dicho cualquiera: el médico en primer lugar. Pero yo sé que no era eso. Aquella música estaba llena de alusiones. Parecía querer contar algo para que lo oyeran todos, algo que yo no quería que se supiera, aunque, en realidad, no hubiera sabido decir de qué se trataba. Pero sin duda era algún asunto que, en especial, me concernía; un asunto seguramente no muy bueno.

Y ahora llego, por fin, a lo que quería decir. ¿Creerán ustedes que me está pasando lo mismo con la musiquita de la idiota esa del B? Bueno, es algo así como si ese disco fuera tocado nada más que para mí, como si estuviera diciendo continuamente: "¡Te conozco, mascarita!". Ah, porque a mí no se me escapan ciertas cosas por más disimuladas que parezcan...

Precisamente ahora, esa música está llena de alusiones, de problemas, de insistencias... A otros no les diría nada. ¡Claro, porque no es para ellos! ¡Realmente tiene gracia la cosa! ¿Qué

diablos les va a decir, si esa música no es para ellos? Cada uno escucha lo que le corresponde, digo yo...

Ahí vuelve a sonar. Escucharé con atención. Hay una intención en ese tono, una... Casi diría una especie de burla sobradora, a pesar de la dulzura aparente de la voz que canta. Ha de ser una linda mujer esa Doris Day. Pero esa intención, esa intención...

¿Oyen?

XIX

Es una buena prenda, y no me costó gran cosa. Jamás hubiera pensado que me sentara tan bien.

Cerca de la estación del Once, en Bartolomé Mitre al dos mil cuatrocientos, hay un negocio (un bolichito) que vende todas esas chucherías: hasta caretas y pitos de carnaval. A mí me hubiera gustado uno blanco con lunares amarillos, pero no tenían de ese color. Elegí otro que no me desagradaba. En cuanto al asunto de la cara, con un poco de polvo y un corcho quemado, ¡listo! Ayer por la tarde hice un ensayo, aprovechando que mi mujer fué al dentista: me encerré en el baño y estuve largo rato ante el espejo. Hasta que el teléfono se cansó de llamar. ¡No podía salir así a atender y correr el riesgo de que la muchacha me viera con esa pinta! Habría fallado la broma... Luego se me ocurrió si no sería un llamado de larga distancia. Pero, no. Solamente... Solamente Ofelia podría llamarme de larga distancia, y a ella nunca le di el teléfono de mi casa. Hay que ser precavido simple, y por eso estabayo les diría ella y él.*

Bueno, este asunto ya está. Todo parece bien preparado. Yo soy de los que creen que para que una cosa resulte bien hay que tener en cuenta todos los detalles. No es el caso de confiar

* "Líneas tachadas, incoherencias. Quizá en este pasaje hubo frases un tanto violentas para personas del conocimiento de Adolfo, quien, sin duda, se arrepintió luego de esas expresiones. Aclaro especialmente que los pasajes fueron tachados por el propio Adolfo; el manuscrito llegó a mis manos en las mismas condiciones en que lo conocen los lectores". (Nota de Víctor B.)

en la casualidad, en el azar, qué sé yo. ¿No opinan ustedes lo mismo?

Después de mi segundo ensayo (esta mañana), salí a dar una vuelta. Avisé a la oficina que me sentía indispuerto. En Arroyo y Carlos Pellegrini comprobé que han arreglado el letrero de la tienda; ahora tiene todas las letras y el nombre del negocio se lee perfectamente. ¡Era tiempo!

A la vuelta, tuve que dar un rodeo de cuatro cuadras para no pasar por el *Tulipán*. ¿Para qué voy a pasar por ahí?

XX

Será una cosa digna de verse, se lo aseguro a ustedes.

Consideremos. A eso de las diez y media (mañana sábado), todos estarán camino de la estación, para recibirlo. Digo todos, contando a mi mujer, a Jorge y a Víctor, a quien rogaré los acompañe, porque yo, mañana, *tendré un fuerte dolor de cabeza*. ¿Comprenden?

Bueno. Más o menos a las once llegará el tren a la estación. Otra media hora será para regresar (si se tiene en cuenta las dificultades actuales de transporte, podría calcularse cuarenta y cinco minutos). Me quedará, pues, más de una hora para mí solo. La muchacha (Dora se llama, no sé si ya lo dije) no está en casa desde anoche, con la disculpa de que su hermana va a tener familia. Me parece que es una excusa. Tengo la idea de que Dora faltó otra vez, hace unos cuantos meses, pretextando el mismo motivo. Elena es un poco inocente y se deja engañar con facilidad, pero a mí no me hacen tragar esos cuentos. Quién sabe en qué asuntos andará esa muchacha... Y luego ¡quién la ve, que no se le puede decir ni siquiera una broma!

Bueno, durante la ausencia de ellos me prepararé como es debido. Ustedes ya irán dándose cuenta. ¡Todo perfectamente preparado! Después de los dos ensayos que hice, me siento satisfecho y me parece que estoy resultando un artista de la caracterización... Bueno.

(Cuando a uno se le instala un estribillo en la azotea, ni el diablo se lo saca de la cabeza. Ese disco de la vecina del B se me ha metido en los sesos. La verdad que es un ritmo pegadizo: ¡Dooo... mi... nooo!...)

Una vez todo listo, tendremos la escena: la gran escena. Ya me parece verlos. Se oirá primero el ascensor, deteniéndose en el piso. Luego el ruido de las puertas de hierro al correrse, y la voz de ellos, hablando todos a un tiempo. También *la voz de él*. Bueno.

En seguida sonará el timbre. Si lo toca Elena, sonará tres veces, rápido y seguido: ¡rin-rin-rin! Si llama Víctor, un solo toque largo. Si lo hace Jorge, no sé cuántas veces, porque ese idiota llama siempre de manera diferente, y además sabe golpear con los nudillos en la puerta. (Supongo que *él* no tocará el timbre; es el huésped y no debe hacerlo, me parece.)

Bueno, que toque quien toque, yo iré entonces a abrir. Se quedarán fríos. Mudos y fríos. Ya veo los cuatro pares de ojos clavados en mí. Me lo imagino a Víctor, mirándome. A mi mujer, con gran sorpresa, mejor dicho, casi con terror. Al zonzito de Jorge, sin saber si decir algo o no. Y un poco más atrás, asomando la cabeza, el cogote estirado y con la cara de tonto que siempre tuvo: Hermene.

Yo entonces, les haré una reverencia, así, con la mano izquierda sobre el pecho. Con la izquierda, porque la derecha la tendré, desde luego, ocupada. Les diré: "Adelante, señores, pasen a ver el espectáculo". A mi mujer: "Pase, señora; su sorpresa me confunde: está en su casa". A Víctor le diré: "¿Eh, Víctor? Todos somos intrusos: yo, tú, él... ¿No es así como dijimos una vez?". Y agregaré, guiñándole un ojo: "¿Te olvidas de mi situación?". A Jorge... ¿qué le voy a decir? Podría decirle que, en efecto, no soy rubio y que no se me importa un pepino. Lástima grande que no esté mi suegra, para hacerle también a ella la reverencia que se merece y decirle: "¡Oh señora!, usted siempre tan gentil para con este su respetuoso hijo político".

En cuanto al otro, a ése, ni lo miraré. ¿Para qué? Le bastará —me parece— con lo que estará viendo. Además, a él le tengo reservada otra clase de reverencia. Sí, flor de reverencia le voy a hacer.

Estoy seguro de que mañana será un sábado memorable. ¡La cara que van a poner!... Repito que será cosa de verse. Pienso reírme como nunca me he reído en mi vida. Voy a reír que es un contento. Porque al fin y al cabo la vida no puede ser tan triste como parece.

¡Consideren ustedes que un payaso (un dominó) con un revólver en la mano, tiene que resultar una cosa formidable! ... *

* "Con el propósito de reponerse un poco, Elena irá a pasar una temporada (que puede transformarse en residencia estable) en la casa de su madre, en Luján. La acompañará su primo Hermenegildo Balbi, que desde el sábado 27 se encuentra aquí. Este ya está mejorado de su herida en el hombro izquierdo; la lesión no fué de importancia, y el proyectil no alcanzó a tocar el hueso. Presiento que mi soledad comienza a hacerse completa, o que, por lo menos, tendré que reorganizar mi vida. De qué modo, no sabría decirlo aún. ¡Afortunado Adolfo!... Ya no es víctima de oscuras cavilaciones, porque donde se encuentra no hay intrusos. Me lo dijo ayer. Y asegura que ahora es poseedor de la felicidad inextinguible". (*Ultima nota de Víctor B.*)

ALBERTO MORAVIA

El Terror de Roma

TENÍA tantas ganas de poseer un par de zapatos nuevos, que con frecuencia soñaba con ellos, aquel verano, en el sótano donde el portero de la casa me alquilaba un catre a cien liras por noche. No es que estuviera lo que se dice descalzo, pero los zapatos que calzaba me los habían dado los americanos, eran bajos y livianos, ya estaban casi sin tacos, y uno estaba roto y dejaba salir el dedo chico, y el otro se había ensanchado al punto que lo perdía como si fuera una chancleta. Vendiendo algunas cositas en el mercado negro, llevando paquetes y cumpliendo mandados, apenas si conseguía ganar para comer, y nunca podía juntar el dinero necesario para comprarme los zapatos. Estos benditos zapatos se me habían convertido en una obsesión, un punto negro suspendido en el espacio y siguiéndome adonde quiera que fuese. Me parecía que sin unos zapatos nuevos no iba a poder seguir viviendo y, a veces, desesperado por estar sin zapatos nuevos, hasta me daban ganas de matarme. Caminando por las calles, no hacía más que mirar los pies de la gente; o me paraba ante los escaparates de las zapaterías y allí me quedaba encantado, contemplando los zapatos,

comparando sus precios, sus formas, su color, y eligiendo mentalmente el par que hubiera estado bien para mí. En el sótano donde dormía, había conocido a un tal Lorusso, quien, como yo, era un prófugo: un muchacho rubio y rizado, robusto, más bajo que yo; y comprendí que le envidiaba solamente porque, no sé cómo, había logrado hacerse de unas magníficas botas, altas, con cordones, de cuero grueso, con doble suela y con hierros de protección, de las que usaban los oficiales aliados. Estas botas le quedaban grandes a Lorusso; y, en efecto, todas las mañanas tenía que rellenarlas con diarios para que no se le escaparan de los pies. En cambio a mí, siendo bastante más alto que él, me quedaban como guantes. Yo sabía que también Lorusso tenía un deseo: quería comprar un pífano; sabía tocarlo, pues antes de venir a Roma había vivido en la montaña, entre pastores. Decía que así, pequeño, rubio, de ojos azules, con campera y los pantalones aliados metidos en las botas aliadas, y el pífano en los labios, hubiera podido recorrer los restaurantes y ganar mucho dinero, tocando canciones pastoriles y algunas otras aprendidas cuando trabajaba de galopín con los americanos. Pero

el pífano costaba caro: tanto o más que los zapatos, y Lorusso, que se las arreglaba haciendo de todo un poco como yo, nunca tenía bastante dinero para comprárselo. Como yo en los zapatos, él pensaba en el pífano. Pero sólo eran palabras, y seguíamos él sin pífano y yo sin zapatos.

Al fin, de común acuerdo, tomamos una decisión; realmente fui yo el que propuso la idea, pero Lorusso la aprobó como si en toda su vida no hubiera hecho sino pensar en ella. Iríamos a algún lugar solitario, frecuentado por los enamorados, por ejemplo la Villa Borghese, y sorprenderíamos a una de las parejas que suelen apartarse para besuquearse y estrecharse más a gusto. Descubrí entonces, no sin sorpresa, que Lorusso era sanguinario, a pesar de su aspecto de pastorcillo inocente. Empezó a decir con entusiasmo que él tenía ánimo para liquidar a la mujer y a su compañero; y repetía la palabra "liquidar" con placer, como si ya estuviese viendo el momento en que los liquidaba verdaderamente. En cierto momento, para mostrarme cómo procedería, se me echó encima, agarrándome por el pescuezo y fingiendo golpearme la cabeza con una llave inglesa de hierro macizo:

—Así les daría... y después así... y después así... hasta liquidarlos a los dos.

Yo soy muy nervioso, porque he estado un día y una noche en el sótano, enterrado bajo los escombros de mi casa, en el pueblo, después

de un bombardeo, y desde entonces tengo un tic que a cada rato me descompone la cara, y cualquier cosa basta para sacarme de quicio. Así, de un empujón tiré a Lorusso contra la pared y le dije:

—¡Las manos en su lugar!... Si vuelves a tocarme, palabra que agarro esta llave y te liquido de veras. —Luego me sobrepuse y agregué—: ¿Ves qué bruto eres?... No comprendes nada, eres un buey... ¿No sabes que las parejas que hacen el amor al aire libre, lo hacen a hurtadillas? De otra manera, lo harían tranquilos en su casa... Por lo tanto, si les quitas el dinero, no te denuncian, porque temen que el marido o la madre se enteren de que estaban haciendo el amor... pero si los liquidas, los diarios dan la noticia, todos se enteran y la policía acaba por atraparte... En cambio, debemos fingir que somos dos agentes, pesquisas: "¡Manos en alto!... Os estáis besando... ¿No sabéis que está prohibido? Estáis en contravención..." Y con el pretexto de cobrarles la contravención, les sacamos el dinero y nos marchamos.

Lorusso me miraba boquiabierto, como un verdadero estúpido, con sus ojos redondos y azules bajo los pelos rubios que le invaden la mitad de la frente. Al fin dijo:

—Sí, pero... el muerto al hoyo y el vivo al bollo... —Lo dijo así, sin expresión, como cuando repetía igual que un loro "los liquido", y quién sabe dónde había aprendido aquel refrán.

—No seas bruto —le contesté—. Haz lo que te digo y cierra el pico.

No protestó, y nos pusimos de acuerdo para dar el golpe.

El día fijado, al anochecer, fuimos a la Villa Borghese. Lorusso llevaba en la campera la llave inglesa y yo tenía en el bolsillo una pistola alemana que me habían dado para que la vendiera y para la cual aún no había encontrado cliente. Por precaución, la había descargado, pensando que el golpe resultaba en seguida, o no resultaba, y en este caso, antes que forzar la situación y hacer fuego, convenía renunciar. Nos encaminamos por una avenida, a lo largo de la pista de equitación, y en cada banco había una pareja; sólo que los focos daban mucha luz y pasaba mucha gente, como por las calles de la ciudad. De esta avenida pasamos a la que conduce al Pincio, que es una de las más oscuras de la Villa Borghese; y por esto, así como por estar cerca de la plaza del Popolo, las parejas la prefieren. En el Pincio reinaba verdadera oscuridad, a causa de los árboles y de lo escaso de los focos; y las parejas que ocupaban los bancos eran incontables. En algunos bancos hasta había dos parejas, cada uno haciendo su gusto por su cuenta, besándose y abrazándose, sin avergonzarse de que la viera la otra, la cual hacía lo mismo. A Lorusso se le había pasado la gana de liquidar a la gente, porque él era así y cambiaba de idea fácilmente; y al ver a todas aquellas parejas besándose, empezó a suspirar, con los

ojos brillantes y la cara llena de envidia; y al fin dijo:

—Yo también soy joven, y cuando miro a todos estos enamorados que se besan, te digo la verdad, si no estuviera en Roma, si estuviera en el campo, le metería al hombre un miedo del diablo para que se fuera, y le diría a la muchacha: ven, hermosa..., ven, hermosa, no te haré daño..., ven, hermosa, con tu Tommasino...

Caminaba por el medio de la avenida, lejos de mí, y se volvía descaradamente para mirar a las parejas, relamiéndose los labios con su lengua gruesa y roja, lo mismo que un buey; y por fuerza quería que yo también mirara a las parejas y observara cómo los hombres metían las manos por debajo de los vestidos de las mujeres y cómo las mujeres se apretaban contra los hombres y los dejaban hacer. Le contesté:

—¡Qué bruto eres!... ¿Quieres o no quieres el pífano?

—Ahora, en realidad, quisiera una muchacha..., una muchacha cualquiera; ésa, por ejemplo.

—Entonces —le dije— no tenías que agarrar tu llave inglesa y venir conmigo.

—Casi creo que hubiera sido mejor.

Lo decía de esta manera porque era un veleta y cambiaba de idea a cada rato. Dando vueltas por el Pincio, había visto un poco de pierna de mujer, algún beso, algún abrazo, y esto le bastaba para morirse de ganas de hacer el amor. Yo, en

cambio, no me distraigo fácilmente, y cuando me propongo una cosa voy a ella, y no a otra. Yo quería zapatos, y me proponía procurármelos aquella misma noche.

Fuimos dando vueltas largo rato por el Pincio, pasando de una a otra avenida, de uno a otro sendero, examinando todos los bancos, a lo largo de una cantidad de bustos de mármol alineados en la sombra de los árboles. Nunca encontrábamos el lugar apropiado porque siempre temíamos que las otras parejas, tan próximas, nos vieran; y Lorusso, como de costumbre, volvía a distraerse. Ya no pensaba en el amor, sino, no me explico por qué, en los bustos de mármol.

—¿Quiénes son todas estas estatuas? —preguntó de pronto—. ¿Es posible saber quiénes son?

—¿Ves lo ignorante que eres? —le contesté—. Son grandes hombres... Como eran grandes hombres, les han hecho estatuas y las han colocado aquí.

Se acercó a una estatua, la miró y dijo:

—Pero esta es una mujer.

—Se ve que era una gran mujer —respondí.

No pareció convencido, y al fin preguntó:

—¿De manera que si yo fuera un gran hombre, me harían una estatua?

—Se comprende... Pero nunca vas a ser un gran hombre.

—¿Quién sabe?... Figúrate que yo llegue a ser el terror de Roma..., líquido a un montón de gente..., los

diarios hablan de mí, no logran atraparme..., entonces me harían una estatua.

Me reí, a pesar de no tener gana, porque sabía de dónde le venía la ocurrencia de convertirse en el terror de Roma: días antes habíamos ido al cine a ver una película que se titulaba "El terror de Chicago"; le contesté:

—No se llega a ser un gran hombre liquidando a la gente. ¡Qué bruto!... Estos eran grandes hombres que no liquidaban a nadie.

—¿Qué hacían, entonces?

—Bueno... Escribían libros.

No le gustaron mis palabras, porque era poco menos que analfabeto; al fin dijo:

—De todos modos, me gustaría tener mi estatua... Digo la verdad, me gustaría... Así la gente se acordaría de mí.

—Más estúpido no podrías ser, me avergüenzo de ti... Pero sería inútil explicarte, no comprenderías nada.

Seguimos dando vueltas y al fin nos encontramos en la terraza del Pincio. Había unos automóviles; la gente había bajado de ellos y estaba admirando el panorama de Roma. También nos acercamos nosotros a la balaustrada: se veía casi toda Roma, como una torta negra quemada, con muchas rajaduras de luz, y cada rajadura era una calle. No había luna, pero estaba claro, y yo mostré a Lorusso el perfil de la cúpula de San Pedro, negra contra el fondo del cielo estrellado. Él dijo:

—Figúrate, si fuera yo el terror de Roma..., toda esa gente, en todas esas casas, no haría más que pensar en mí —hizo un ademán como para amenazar a Roma—, y todas las noches yo saldría y liquidaría a unos cuantos, y nadie me encontraría.

—Te repito que no podrías ser más bruto —le contesté—, no deberías ir al cine... En Norte América tienen ametralladoras, automóviles, están organizados... Son tipos que no bromean... Y tú ¿quién eres? Un pastor que come ricotta, con una llave inglesa metida en la campera.

Se calló, ofendido; y al fin dijo:

—El panorama es hermoso, no hay nada que hacerle... Pero ya he entendido que esta noche no haremos nada y tendremos que irnos a dormir.

—¿Qué quieres decir? —le pregunté.

—Quiero decir que se te ha pasado la gana y tienes miedo.

Así solía hacer él: se distraía, pensaba en otra cosa, y después me echaba la culpa a mí, diciendo que era un cobarde. Le contesté:

—Ven, cretino..., ya vas a ver si tengo miedo.

Nos encaminamos por un sendero muy oscuro, a lo largo del parapeto que da sobre la calle de Muro Torto. También había por ahí bancos y cantidad de parejas, pero, por una u otra razón, comprendía que era imposible probar y hacía señas a Lorusso para que siguiéramos adelante. Al fin vimos a dos, en un lugar realmente oscuro y solitario, y yo ya

iba a decidirme, pero en aquel momento pasaron dos vigilantes a caballo, y la pareja, por temor de verse molestada, se alejó. Siempre a lo largo del parapeto, llegamos al puente de Muro Torto. En ese lugar hay un pabellón rodeado de una alambrada y plantas de laurel; pero la alambrada está interrumpida por una cancela de madera, generalmente abierta. Yo conocía aquel pabellón por haber dormido en él algunas noches que no tenía dinero para pagarle el catre al portero. Es una especie de invernadero, con vidrios hacia el lado del puente, y allí guardan los instrumentos de jardinería, las macetas y muchos bustos de mármol, a los cuales los chicos les han roto la nariz, en espera de repararlos. Nos acercamos al parapeto, Lorusso se sentó encima y encendió un cigarrillo. Se mantenía en equilibrio, fumando con tanto desplante que, sintiéndome de pronto lleno de una profunda antipatía, me dieron ganas de darle un empujón y tirarlo al otro lado. Hubiera dado un salto de cincuenta metros, estrellándose como un huevo en el empedrado de Muro Torto, y yo entonces habría bajado para quitarle las botas, que tanto me gustaban. Esta idea me dió rabia, porque por un instante me había hecho la ilusión de odiar a Lorusso al punto de ser capaz de matarlo; y en cambio, en realidad, el verdadero motivo seguía consistiendo en los malditos zapatos. Acaso lo hubiera arrojado verdaderamente al otro lado, porque estaba

cansado de ir dando vueltas, y porque realmente él me irritaba, si de pronto, por suerte, dos sombras negras, enlazadas, no hubieran pasado a nuestro lado, casi rozándonos: una pareja. Pasaron realmente muy junto a mí; él era más bajo que ella, pero no les pude ver las caras a causa de la oscuridad. Ante la cancela la mujer pareció que se resistía, y oí que él murmuraba:

—Entremos aquí.

—Pero está muy oscuro —contestó ella.

—¿Qué importa?

Al fin la mujer cedió, abrieron la cancela, entraron y desaparecieron en el recinto. Entonces yo me volví hacia Lorusso, diciéndole:

—Era lo que esperábamos... Han entrado en el invernadero para estar tranquilos... Ahora nos presentaremos como pesquisas... Fingiremos cobrarles la contravención y les quitamos el dinero.

Lorusso tiró el cigarrillo, bajó del parapeto y dijo:

—Sí, pero a la muchacha la quiero para mí.

—¡Qué ocurrencia! —exclamé estupefacto.

—La muchacha la quiero para mí, ¿comprendes? —repitió—. Quiero gozámela.

—¿Estás loco?... Los agentes no tocan a las mujeres.

—¿A mí qué me importa? —replicó. Tenía una voz curiosa, como estrangulada, y aunque no podía verle la cara, comprendí que habla-

ba muy seriamente. Le contesté, con decisión:

—Si es así, no hacemos nada.

—¿Por qué?

—Porque no... Conmigo no se han de tocar las mujeres.

—¿Y si yo quiero?

—Te rompo la cara, tan verdad como que existe Dios.

Estábamos junto al parapeto, nariz contra nariz, riñendo. Lorusso dijo:

—Eres un bellaco.

—Y tú un cretino —repliqué secamente.

Entonces él, de rabia por el deseo de mujer que yo le impedía satisfacer, dijo de pronto:

—Está bien. No tocaré a la muchacha..., pero al tipo, lo liquido.

—¿Pero por qué, cretino?... ¿Por qué?

—Así, nada más... La muchacha o el hombre.

Entre tanto el tiempo pasaba, yo estaba sobre ascuas, porque una ocasión como aquella no se nos iba a volver a presentar, y al fin dije:

—Bien..., si se presenta la necesidad... Pero queda entendido que lo liquidas solamente si yo hago este gesto —y me pasé la mano por la frente.

Quién sabe por qué, quizás porque era un estúpido, Lorusso aceptó inmediatamente. Le obligué a repetir su promesa de no atacar al hombre a menos de que yo le hiciera la señal convenida, y en seguida empujamos la cancela y entramos en el recinto. A un lado, cerca del para-

peto, estaba el pequeño tranvía que durante el día, tirado por un burrito, lleva de paseo a los chicos por los senderos del Pincio. En el rincón formado por el parapeto y la verja, había un farol que echaba su luz, a través de los vidrios, hasta una parte del interior del invernadero. Se veían en el invernadero muchas macetas alineadas según sus tamaños y, tras las macetas, un buen número de bustos de mármol en espera de reparación, muy cómicos, tan inmóviles y blancos como figuras hundidas en la tierra hasta el pecho. Al principio no vi a la pareja, pero adiviné que estaba en el fondo del invernadero, fuera de la luz del farol. Era un rincón oscuro, y yo comprendí que los dos estaban allí porque un poquitito de luz llegaba hasta la muchacha, y vi su mano blanca que colgaba inerte sobre el fondo oscuro del vestido, durante el beso. Entonces empujé la puerta y entré, diciendo:

—¿Quién está ahí?... ¿Qué hacen en este lugar?

El hombre se adelantó con decisión, mientras la mujer permanecía en el rincón, acaso en la esperanza de pasar inadvertida. Era un mocetón bajo, de cabeza grande, casi sin cuello, la cara inflada, los ojos saltones, los labios prominentes. Muy seguro de sí, en seguida lo comprendí, y muy antipático. Maquinalmente incliné la vista hacia sus pies y le miré los zapatos y vi que eran nuevos, de esos que me gustan a mí, con gruesa suela de goma y cos-

turas a lo mocasín. No parecía nada asustado, y esto me ponía tan nervioso que no podía con mi tic. Preguntó:

—¿Quiénes son ustedes?

—Policía —contesté—. ¿No sabe que está prohibido besarse en lugares públicos? Está en contravención... Y usted, señorita, venga adelante, es inútil que trate de ocultarse.

Obedeció y se colocó al lado de su amigo. Era, como ya he dicho, un poco más alta que él, fina, la cintura estrecha y la falda negra acampanada. Era bonita, con una cara de virgencita, los cabellos negros y largos, negros y grandes los ojos, y parecía muy seria, ni siquiera mostraba rastros de pintura; confieso que, de no haberla visto, la hubiera creído incapaz de dejarse besar.

—¿No sabe usted, señorita, que está prohibido besarse en los lugares públicos? —le dije para dar mayor seriedad a mi papel de pesquisa—. Y además, una señorita tan distinguida, ¡que vergüenza estar besuqueándose en la oscuridad, en los jardines públicos, como una prostituta cualquiera!

La señorita pareció que iba a protestar, pero el hombre la paró con un gesto; en seguida, dirigiéndose a mí, dijo con arrogancia:

—¡Ah! De manera que estoy en contravención, ¿eh?... Pues muéstrame sus documentos.

—¿Qué documentos?

—Los documentos que prueben

que son ustedes realmente de la policía.

Se me ocurrió que podía pertenecer él a la policía: con mi mala suerte, no me hubiera sorprendido nada. Sin embargo, dije con violencia:

—¡Vamos, poca charla!... ¡Está usted en contravención y tiene que pagar!

—¡Qué voy a pagar! —hablaba con facilidad, como un abogado; y se veía que no tenía miedo—. ¡Qué van a ser ustedes de la policía!... ¿Agentes, con esas fachas? El, con su campera, y tú con esos zapatos... ¿Es que me tomáis por tonto?

Al oírle recordar mis zapatos que, efectivamente, rotos y deformados como estaban, no podían ser ciertamente los zapatos de un agente, me sentí invadido por una especie de furor. Saqué la pistola del bolsillo del impermeable y se la planté fuertemente en la barriga, diciéndole:

—Está bien, no somos agentes... ¡pero tú saca el dinero y no hagas historias!

Hasta ese momento Lorusso había estado junto a mí sin despegar los labios; pero cuando vió que yo dejaba de lado la comedia, se despertó.

—¿Comprendido? —dijo poniendo su llave inglesa bajo la nariz del hombre—. ¡Saca el dinero, si no quieres que con esto te rompa la cabeza!

Su intromisión me irritó más aún que las maneras arrogantes del hom-

bre. La muchacha, al ver la llave inglesa, lanzó un breve chillido; y yo le dije amablemente, pues sé ser amable cuando quiero serlo:

—No le haga caso, señorita... es un tonto. Tranquilícese, no sufrirán daño alguno... Retírese a aquel rincón y déjenos hacer... ¡Tú, guárdate ese hierro! —En seguida le dije al hombre—: Bien: date prisa.

Debo reconocer que el mozo, por más antipático que fuera, era valiente; ni la pistola en la panza conseguía infundirle miedo. Se llevó sencillamente la mano al pecho y sacó la billetera:

—Aquí tienes mi billetera.

La palpé, mientras me la ponía en el bolsillo, y al tacto comprendí que contenía pocos billetes.

—Dame el reloj —dije.

Se quitó el reloj de pulsera de la muñeca y me lo dió:

—Aquí tienes el reloj.

Era un reloj de poco valor, de acero.

—Ahora dame la lapicera.

Se sacó la lapicera del bolsillo:

—Aquí está la lapicera.

Era una buena estilográfica, americana, con pluma blindada, moderna. Ya no tenía más nada que pedirle. Es decir, nada excepto sus hermosos zapatos nuevos, que me habían llamado la atención desde el primer momento. Me preguntó, con ironía:

—¿Quieres algo más?

—Sí, quítate los zapatos —dije sin vacilar.

Esta vez protestó:

—No, los zapatos no —dijo.

Yo, entonces, no pude resistir. Hacía rato que tenía la tentación de abofetearle la cara dura y antipática que tenía; y ver cuál sería el efecto, en él y en mí mismo. Así que le dije:

—¡Vamos! ¡Quítate los zapatos! ¡No te hagas el tonto! —y le di una bofetada, un poco de través, con la mano libre.

Se puso intensamente colorado, y después intensamente blanco, y vi llegar el momento en que iba a reaccionar. Por suerte, la muchacha le gritó desde su rincón:

—Sí, Gino, dales todo lo que quieran—, y él se mordió los labios hasta hacérselos sangrar, mirándome fijo, y al fin dijo:

—Está bien.

Inclinó la cabeza; luego se agachó y empezó a desatarse los cordones. Se quitó los zapatos y, antes de dármelos, los miró un instante con expresión de añoranza: se veía que también le gustaban a él. Sin zapatos, era realmente bajito; más bajo que Lorusso; y comprendí por qué gustaba zapatos con suela tan gruesa. Fué entonces cuando ocurrió el error. El hombre, en calcetines, me preguntaba:

—¿Qué quieres que te dé, ahora? ... ¿La camisa?

Yo, con sus zapatos en la mano, estaba por contestarle que no quería nada más, cuando algo me rozó la frente.

Era una arañita que bajaba colga-

da de su hilo desde el techo del invernadero; la vi casi inmediatamente. Me llevé la mano a la frente, para echarla; y Lorusso, como un verdadero bruto, creyendo que le hacía la señal convenida, levantó su llave inglesa y le pegó un tremendo golpe al hombre en la parte posterior de la cabeza. Sentí yo mismo el golpe, fuerte y sordo, como si lo hubiera dado sobre un ladrillo. Y en seguida el tipo se me cayó encima, como abrazándome, igual que un borracho, para luego deslizarse al suelo, la cabeza hacia atrás, los ojos en blanco. La muchacha lanzó un agudo chillido y se precipitó sobre él, tendido inmóvil en el suelo, llamándolo por su nombre. Para comprender lo cretino que es Lorusso bastará decir que, en aquella confusión, volvió a levantar la llave inglesa esta vez sobre la cabeza de la muchacha que se había arrodillado, interrogándome con la mirada para saber si tenía que hacerle lo mismo que al amigo. Yo le grité:

—¿Estás loco? ¡Vámonos! —Y así huímos. Apenas salimos a la avenida, dije a Lorusso: —Ahora camina despacio, como si pasearas... Bastantes tonterías has hecho hoy.

Él sujetó el paso y yo, sin dejar de andar, me metí los zapatos en el impermeable, uno en cada bolsillo. Mientras nos alejábamos, dije a Lorusso:

—¡Y después no quieres que te llame estúpido!... ¿Cómo diablos se te ha ocurrido sacudirle con la llave?

—Me hiciste la señal —contestó, mirándome.

—¡Pero qué señal ni señal! Era una araña que me estaba rozando la frente.

—¿Qué sabía yo?... Yo vi la señal y le sacudí.

Me dieron ganas de estrangularlo. Le dije con rabia:

—¡Qué bruto!... Debes de haberlo matado.

Como si lo calumniara, protestó:

—No..., lo golpeé con el revés..., con el lado sin punta. Si hubiese querido matarlo, le habría dado con el lado de la punta.

Callé, lleno de rabia, sintiendo que la cara se me descomponía espasmódicamente a causa del tic, al punto de que tuve que llevarme la mano a la mejilla para inmovilizarla. Lorusso siguió diciendo:

—¿Viste qué linda chica?... Yo casi le digo: vamos, hermosa... ven, hermosa... A lo mejor, venía... Debía intentarlo..., ¿no te parece?

Caminaba satisfecho, pavoneándose, y seguía diciendo lo que hubiera querido hacerle a la muchacha, y cómo se lo hubiera hecho. Al fin exclamé:

—¡Calla! ¡Cierra ese maldito pico!... De lo contrario, no respondo de mí.

Calló; y, en silencio, cruzamos el *piazzale* Flaminio, recorrimos el trecho del *Lungotevere* hasta el puente, por el cual llegamos a la plaza della Libertá. Allí hay bancos, debajo de los árboles, y estaban desiertos;

hasta había un poco de niebla que subía del Tíber. Dije:

—Sentémonos aquí un momento. Así veremos cuánto hemos sacado... Además, quiero probarme los zapatos.

Nos sentamos en un banco; abrí la billetera; encontré que sólo contenía dos mil liras, y nos las reparé. Después dije a Lorusso:

—No te merecerías nada, pero yo soy justo... Te doy la cartera y el reloj... Yo me quedo con los zapatos y la lapicera. ¿Está bien?

—No, no está nada bien —protestó—. ¿Qué manera es ésta?... ¿Dónde está la mitad?

—Tú has cometido un error —le dije fastidiado—. Es justo que pagues.

En pocas palabras, discutimos largo rato, y al fin convenimos en que yo me quedaba con los zapatos, y él con la billetera, el reloj y la estilográfica. Le dije, sin embargo:

—¿Para qué quieres la estilográfica?... Si ni siquiera sabes escribir tu nombre.

—Para que sepas, sé leer y escribir, he ido hasta tercer grado... Además, una estilográfica así puedo venderla en la plaza Colonna, en cualquier momento.

Yo había cedido porque estaba ansioso de tirar mis zapatos viejos, y además estaba cansado de reñir, y de tan nervioso hasta tenía dolor de estómago. Así, pues, me descalcé y probé los zapatos nuevos. Hube de desengañarme: me quedaban cortos; y es sabido que todo puede

remediarse, menos los zapatos cortos. Entonces dije a Lorusso:

—Mira, los zapatos me quedan cortos... A ti te quedarían como a la medida... Cambiemos: tú me das tus botas, que te quedan largas, y yo te doy estos zapatos, que son mejores y están nuevos.

Emitió un largo y despreciativo silbido, y después dijo:

—¡Pobrecito!... Seré cretino, como dices... Pero no tanto...

—¿Qué?

—¿Qué? Que es hora de que vayamos a dormir—. Miró pomposamente el reloj robado y agregó: —Mi reloj marca las once y media... ¿Y el tuyo?

No chisté. Volví a calzarme los zapatos viejos y a meterme en el bolsillo los nuevos, y le seguí. Subimos a un tranvía, y durante todo el tiempo fuí maldiciendo mi suerte injusta, y pensando en lo cretino que era Lorusso, y en cómo debía hacer para lograr que me diera sus botas a cambio de mis zapatos. Cuando bajamos del tranvía, ya en nuestro barrio, empecé a discutir de nuevo, y, viendo que no atendía a razones, hasta le supliqué:

—Lorusso, esas botas son la vida para mí... Sin zapatos, ya no puedo vivir... Si no quieres hacerlo para darme gusto, hazlo por amor de Dios...

Nos encontrábamos en una calle desierta, por el lado de San Giovanni. Lorusso se paró debajo de un farol y empezó a mover vanidosamente un pie, haciéndome rabiar.

—Qué buenas botas, las mías, ¿eh?... Te gustan, ¿eh?... Pero es inútil que llores..., no te las doy. —En seguida empezó a canturrear: —No te las doy..., no te las doy...—. En resumen, se burlaba.

Me mordí los labios, y juro que de estar cargada la pistola, lo hubiera matado, no sólo por los zapatos, sino también porque ya no lo podía sufrir. Llegamos, al fin, al sótano donde dormíamos. Llamamos golpeando a la ventana, y el portero, rezongando como de costumbre, salió a abrirnos la puerta. Bajamos al sótano. Había cinco catres en fila; en los primeros tres dormían el portero y sus dos hijos, jóvenes como nosotros; en los últimos dos, Lorusso y yo. El portero nos cobró por adelantado; después apagó la luz y se acostó, y nosotros, en la oscuridad, buscamos nuestros catres y también nos acostamos. En cuanto me encontré echado, debajo de la cobija transparente de tan gastada, volví a pensar en los zapatos, y al fin me decidí. Lorusso dormía vestido, pero yo sabía que se quitaba las botas y las ponía en el suelo, entre los dos catres. Yo me iba a levantar en la oscuridad, me calzaba sus botas y me marchaba, dejándole mis zapatos, fingiendo que salía para ir a la letrina, que estaba afuera, a un lado de la entrada del sótano. Pensé que me convenía hacerlo, porque bien pudiera ser que Lorusso hubiera matado realmente al hombre del invernadero, y lo mejor para mí era alejarme de él. Lorusso no

conocía mi apellido, sólo conocía mi nombre; si lo arrestaban, no podría decir quién era yo. Dicho y hecho: me levanto, pongo los pies en el suelo, me inclino y me calzo despacito las botas de Lorusso. Estaba anudando los cordones, cuando siento que me dan un golpe violento: por suerte, alcancé a moverme, y el golpe sólo me rozó la oreja, descargándose en el hombro. Era Lorusso que, en la oscuridad, me había dado con su maldita llave inglesa. Perdí la cabeza, a causa del dolor, me puse de pie y di a ciegas un puñetazo. Él me agarró del pecho, tratando de golpearme otra vez con la llave, y los dos rodamos al suelo. Con el ruido, despertaron el portero y sus hijos, y encendieron la luz. Yo gritaba: —¡Asesino!—. Y Lorusso, por su lado, gritaba: —¡Ladrón!—. Y los otros también gritaban, tratando de separarnos. Al fin Lorusso le dió un llavazo al portero, que era un hombrón, muy inclinado a enfurecerse; y el portero cogió una silla y trató de rompérsela en la cabeza a Lorusso. Entonces Lorusso se colocó en el fondo del sótano, de espaldas a la pared, y agitando la llave empezó a gritar:

—¡Acérquese el que se atreva! ... ¡Los liquido a todos, uno a uno!... ¡Soy el terror de Roma!...

Parecía estar loco, tenía la cara roja, los ojos desorbitados. En aquel momento yo cometí la imprudencia, tan fuera de mí estaba, de decir:

—¡Cuidado!... Hace poco ha matado a un hombre... Es un asesino...

En pocas palabras, mientras tratábamos de inmovilizar a Lorusso que se agitaba y gritaba como un obseso, uno de los hijos del portero fué a llamar a los agentes; y, un poco por mí, otro poco por Lorusso, la cuestión es que quedó en claro el hecho del invernadero y nos arrestaron a los dos.

En la comisaría adonde nos llevaron, bastó un llamado telefónico, y en seguida nos dijeron que éramos los autores del atraco de la Villa Borghese. Yo expliqué que había sido Lorusso, y él, quizás por los golpes que había recibido, no chistó.

—¡Qué bien!... —exclamó el comisario—. Mis felicitaciones... ¡Atraco y tentativa de homicidio!...

Ahora bien: para que comprendan todo lo inconsciente que es Lorusso, bastará que les diga que, al cabo de un rato, preguntó:

—¿Qué día es hoy?—

—Viernes —le contestaron.

—¡Ah, muy bien! —exclamó él entonces frotándose las manos—. Mañana en Regina Coeli dan sopa de porotos...

Así me enteré de que había estado en la cárcel, a pesar de haberme jurado lo contrario más de una vez. Después me miré los pies, y vi que tenía puestas las botas de Lorusso. Entonces pensé que, al fin de cuentas, había logrado lo que quería.

El Tesoro

SOLÍA frecuentar la hostería de Porta San Pancrazio, donde yo trabajaba de mozo, un hortelano a quien todos llamaban el Marinese, sea porque fuese natural de Marino, sea, con más probabilidad, porque le gustaba el vino Marino. El tal Marinese era muy viejo; ni él mismo sabía cuántos años tenía. Pero bebía más que muchos jóvenes, y cuando bebía charlaba con todo aquel que quisiera escucharlo; o también hablaba solo. Nosotros, los mozos de la hostería, cuando no tenemos que servir, nos quedamos escuchando las conversaciones de los parroquianos. En medio de muchas falsedades, el Marinese solía contar una historia que parecía veraz: decía que los alemanes habían robado en la villa de un príncipe, ubicada en las cercanías, un cajón con la vajilla de plata y que lo habían enterrado en un lugar que él conocía. A veces, cuando estaba muy borracho, dejaba entender que ese lugar no era otro que su huerto. De todos modos, decía que, si quisiera, podría convertirse en un hombre rico de la noche a la mañana. Y algún día iba a querer. ¿Cuándo?

—Cuando sea viejo y no tenga ya ganas de trabajar —dijo una vez a alguien que se lo preguntaba:

y la contestación resultaba cómica, pues, viéndolo, le daba uno por lo menos ochenta años.

Con todo eso, empecé a pensar en el tesoro, y creía en su existencia, porque hacía algunos años, precisamente durante la ocupación, el robo se había verificado, y el príncipe no había vuelto a encontrar su vajilla. Pensándolo, me daba rabia el hecho de que estuviera en poder del Marinese, quien, cualquier día, podía morir de un ataque en su barraca, y entonces adiós tesoro. Traté de congraciarme con él, pero el viejo, como verdadero delincuente que era, dejó que lo convidara a beber, mas no soltó palabra.

—Aunque fueras mi hijo —díjome al fin solemnemente—, no te confiaría el secreto. Eres joven: trabaja. Sólo los viejos, que ya están cansados y no pueden trabajar, necesitan dinero.

Desesperado, conversé del asunto con otro mozo, Remigio, un rubiecito desleído, menor que yo. Se entusiasmó; pero era un tonto, y empezó a construir castillos en el aire: seremos ricos, me compraré una motocicleta, instalaremos juntos un bar, y así sucesivamente. Le dije:

—Primeramente, tenemos que encontrar el tesoro... Y no te hagas

demasiadas ilusiones... Lo dividiremos en cuatro partes... Yo me quedo con tres, y tú con una... ¿Te parece bien?

Siempre exaltado, él dijo que le parecía bien. Y nos dimos cita para aquella misma noche, después de las doce, en el comienzo de la *via Aurelia* antigua.

Estábamos en mayo; con aquel cielo estrellado, con aquella luna brillante que permitía ver como de día, en aquella atmósfera dulce, ni siquiera me parecía realizar una cosa prohibida, como sería asaltar a un pobre viejo; hacíame la ilusión de que todo era un juego. Fuimos por la *via Aurelia*, entre muros muy viejos que cercan huertos y jardines de conventos. Yo llevaba una pala, por si el Marinense se negaba a prestarnos la suya, y a Remigio, sólo para que hiciera algo, le había dado una barra de hierro. Había comprado en la plaza Vittorio una pistola y un cargador, y los llevaba conmigo, aunque no tenía ninguna gana de usarlos. Si he de decir la verdad, yo también me había exaltado con la idea del tesoro, y ya empezaba a arrepentirme de haberle hablado a Remigio: significaba perder una parte. Además, yo le sabía charlatán y, si hablaba, acabaríamos en la cárcel. Esto me torturaba, mientras caminábamos a lo largo de los muros. De pronto me detuve y sacando la pistola, que él no había visto aún, le dije:

—Mira que si después sales charlando te mato.

—Pero, Alessandro... ¿Por quién me tomas? —exclamó él, temblando.

—Algo tendremos que darle al Marinense, para que él también tenga su interés y no nos denuncie —seguí diciendo—. Se lo darás tú, deduciéndolo de tu parte. ¿Estamos de acuerdo?

Dijo que sí, yo guardé la pistola y seguimos caminando. Poco más adelante, a la derecha, había un portal antiguo, con columnas y una lápida latina. El portón, pintado de verde, estaba descolorido y desvenado; detrás de aquel portón, según sabía, estaba el huerto del Marinense. Miré el camino y, viendo que estaba desierto, empujé el portón, que no estaba cerrado con llave, y entré, seguido por Remigio.

En cuanto me asomé al huerto, debo decir que, a pesar de que no iba por hortalizas, por poco no prorrumpí en un grito de admiración. ¡Qué huerto! Ante nuestros ojos, en la claridad fuerte y blanca de la luna, se extendía el huerto más hermoso que he visto. Las acequias brillantes se alargaban rectas, como trazadas con una escuadra; entre una y otra acequia, las ensaladas en fila parecían ir en procesión hacia la barraca del Marinense, que se distinguía allá en el fondo del huerto. Había lechugas gigantes, hermosas plantas de tomates sostenidas por cañas, con tomates todavía verdes, pero ya grandes; coles grandes como cabezas de niños; cebollas altas y derechas como espadas; alcachofas,

con tres o cuatro frutos por planta; acelgas, arvejas, porotos, escarolas y, en resumen, todas las verduras de la estación. Acá y allá, en el suelo, como abandonados para quien quisiera recogerlos, vi numerosos zapallitos y pepinos. También había árboles frutales, como ciruelos, duraznos, perales, manzanos: bajos y tupidos, cargados de frutos todavía verdes que se asomaban entre las hojas, a la claridad de la luna. Estaba claro que cada una de esas plantas conocía la mano del hortelano; y que lo que guiaba a esta mano no era solamente el interés. Remigio, que no pensaba más que en el tesoro, me preguntó con impaciencia:

—¿Dónde está el Marinense?

—Allá —le contesté, indicándole la barraca que se veía al fondo.

Fuimos caminando por un sendero, entre una hilera de ajos y otra de apios. Remigio puso un pie sobre una lechuga, y yo le dije:

—¡Animal! Mira por donde caminas.

Me incliné, recogí una hoja de la lechuga y me la llevé a la boca: era dulce, carnosa, fresca, como si estuviera lavada por el rocío. Así llegamos a la barraca; y el perro del Marinense, que me conocía, en vez de ladrar, vino a mi encuentro meneando la cola: era un perro amarillo, realmente de hortelano, pero inteligente. Llamé a la puerta cerrada de la barraca, al principio despacio, después algo más fuerte y al fin, como no aparecía nadie, a puñetazos y a patadas. La

voz del Marinense nos sobresaltó a los dos, viniendo no desde el interior de la barraca, sino desde un grupo de plantas cercano:

—¿Qué pasa? ¿Qué quieren?

Empuñaba una pala, se ve que aun durante la noche trabajaba su huerto. Avanzó en la claridad de la luna, los brazos caídos, los hombros encorvados, la cara roja con su barbita llena de pelos blancos, un verdadero hortelano que desde el alba hasta el ocaso se lo pasaba doblado sobre sus lechugas. Le dije:

—Amigos.

—No tengo amigos —replicó—. En seguida se acercó y agregó: —Pero a ti te conozco... ¿No eres Alessandro?

Le dije que, en efecto, era Alessandro; y, sacando la pistola, aunque sin apuntarle con ella, agregué:

—Marinense... vas a decirnos dónde está el tesoro... cada uno tendrá su parte... Si no quieres decirnoslo, lo desenterraremos igualmente. Y entre tanto levantaba la pistola; pero él colocó su mano enorme sobre el arma, como diciendo que no hacía al caso, e, inclinando la cabeza, preguntó en tono reflexivo:

—¿Qué tesoro?

—La vajilla de plata, la que robaron los alemanes.

—¿Qué alemanes?

—Los soldados, durante la ocupación... Se la robaron al príncipe.

—¿Qué príncipe?

—El príncipe... y tú has dicho que la enterraron en el huerto.

—¿Qué huerto?

—El tuyo, Marinese... Y no te hagas el tonto... tú sabes dónde está... y nos lo vas a decir en seguida.

Él, siempre con la cabeza gacha, pronunció entonces lentamente:

—¡Ah! ¿Tú quieres decir el tesoro?

—Precisamente: el tesoro.

—Siendo así, ven —dijo presurosamente—. En seguida lo desenterramos. ¿Tienes una pala? Toma ésta. Ven, también le daremos una pala a él... Ven.

Me sorprendí no poco, pues no me esperaba que consintiera tan pronto; pero le seguí. Fué detrás de la barraca, sin dejar de rezongar:

—El tesoro... Ya verás qué tesoro.

Volvió con una pala, que entregó a Remigio. Después se encaminó, repitiendo:

—Vengan... ¿Quieren el tesoro?... Pues lo tendrán.

Detrás de la barraca el terreno no estaba cultivado, sino lleno de residuos y basuras. Más allá había una hilera de árboles y, tras los troncos, una pared alta, que limitaba el huerto hacia el lado de la Aurelia. El Marinese tomó por el sendero, pasando ante los árboles, y fué hasta el fondo del huerto, donde la pared formaba un ángulo. De pronto se volvió hacia nosotros y, golpeando con un pie en el suelo, dijo:

—Caven aquí... Aquí está el tesoro.

Empuñé la pala y empecé a cavar.

Remigio, con la pala entre las manos, me miraba. Marinese le dijo:

—Cava. ¿No quieres el tesoro?

Entonces Remigio se puso a cavar con tanto ímpetu que el Marinese lo paró:

—Espacio... Tienes todo el tiempo.

Al oír estas palabras, Remigio paró y se dió con la pala en un pie. El Marinese le quitó la pala y se la colocó entre las manos del modo en que debía tenerla, diciéndole:

—Tienes que tenerla así... y cada vez que la hundes en la tierra, tienes que poner un pie encima y empujar—. Después agregó: —Caven un par de metros de largo y un par de metros de ancho; no más. El tesoro está abajo... Yo, entre tanto, me doy una vuelta.

Le dije:

—No. Tú te quedas aquí.

—¿Qué temes? —exclamó—. Ya te he dicho que el tesoro es tuyo.

Cavamos en superficie, después en profundidad, dentro de un rectángulo que yo había trazado con la punta de la pala. La tierra estaba dura, seca, llena de raíces y piedras; yo arrojaba la tierra a un lado, en un montón, y el Marinese, que no hacía nada, apartaba las piedras con un pie, o nos daba consejos:

—Más espacio... Arranca esa raíz... Quita esa piedra.

Apareció un hueso, largo y negro, y Marinese lo recogió y dijo:

—Es un hueso de vaca... Ya ves que algo empiezas a encontrar.

Yo no comprendía si hablaba en

serio o en broma; a pesar del fresco nocturno, estaba empapado en sudor; de cuando en cuando miraba a Remigio y me daba rabia ver que también él estaba jadeante y ansioso. Cavamos largo rato, y no se veía nada: habíamos abierto una fosa rectangular, de casi un metro de profundidad, y la tierra, en el fondo, estaba húmeda, harinosa, parda, pero ni un indicio de cajón, saco u otro recipiente. De pronto ordené a Remigio:

—¡Para!

Salí de la fosa y dije a Marinese:

—¿Dónde diablos está el tesoro?

¿O estás burlándote de nosotros?

Quitándose la pipa de entre los labios, contestó:

—¿Tú quieres el tesoro? Pues ahora te lo mostraré.

Esta vez no lo retuve, porque estaba extenuado y, en el fondo, casi ya no me interesaba el tesoro. Lo vi alejarse y dirigirse hacia otra barraca pequeña, que antes no había observado, adosada a la pared del cerco, tras los árboles. Remigio dijo:

—Se va a escapar.

Yo, apoyado en la pala y secándome el sudor, le contesté:

—No se va a escapar, no.

En efecto, al rato volvió el Marinese, empujando una carretilla rebosante de abono, según me pareció. Se acercó a la fosa, volcó en ella el abono y luego, metiéndose en la fosa, empezó a emparejarlo con las manos. Pregunté, incierto:

—¿Y el tesoro?

—Aquí está el tesoro —contestó

el viejo—. ¿Ves qué hermoso es? —y cogiendo un puñado de abono, húmedo y hediondo, lo desmenuzó entre los dedos ante mi nariz—. Mira si no parece oro... Es estiércol de vaca... ¿Ves qué tesoro?... ¿Dónde encontrarás otro tesoro comparable a éste?... Bien, aquí tienes, pues, el tesoro.

Hablaba como para sí, indiferente a nuestra presencia; luego, sin cesar de hablar, salió de la fosa, empujó la carretilla hacia la barraca, volvió con la carretilla otra vez llena y volcó el abono en la fosa. Alisó de nuevo el abono con las manos, repitiendo:

—Ya ves el tesoro..., aquí está el tesoro.

Yo miré a Remigio, y Remigio me miró a mí, y después me di ánimos y saqué la pistola del bolsillo. Pero el Marinese, apartándola como si fuera una pajita, exclamó:

—Quita, quita... Si quieres la vajilla, ¿sabes dónde puedes encontrarla?

—¿Dónde? —pregunté ingenuamente.

—En el negocio... Con que vayas con unos buenos billetes de mil, podrás comprar toda la vajilla que quieras.

En pocas palabras, se burlaba.

—¿Y esta fosa que nos has hecho cavar? —preguntó Remigio con voz débil.

—Es para poner el abono... La necesitaba... Me habéis evitado un trabajo fatigoso.

Yo estaba completamente desanimado. Pensaba que hubiera debido amenazarlo, acaso tirarle un tiro, pero después de tanto cavar y del desengaño, no tenía realmente ánimos para nada. Le dije:

—Entonces, ¿significa que no hay ningún tesoro? —y casi abrigaba la esperanza de que el Marinese me dijera que, en efecto, no lo había.

Pero él me contestó malignamente: —Lo hay y no lo hay.

—¿Qué quieres decir?

—Quiero decir que si hubieras venido por las buenas, de día, quizás lo hubiera... Pero, así, no lo hay.

Entre tanto, sin preocuparse de nosotros, se encaminó hacia la barraca. Corrí tras él, jadeando, y lo cogí por una manga, diciéndole:

—Marinese, por el amor de Dios...

Se volvió a medias y me dijo:

—¿Por qué no me tiras? ¿Acaso no tienes la pistola?

—No quiero tirarte —le dije—; hagamos mitad para cada uno.

—Dime la verdad —replicó—; no tienes el valor de tirarme... Ya ves

que no sirves para nada... Otro me tiraría... Los alemanes tiraban.

—Yo no soy alemán.

—Pues si no eres alemán, buenas noches, adiós.

Y con esto se metió en la barraca y nos cerró la puerta en las narices.

Así acabó la historia del tesoro. Al día siguiente, a la hora de costumbre, el Marinese apareció en la hostería y, mientras le llevaba su litro, gritó:

—¡Ah! Tú eres el del tesoro...

¿Y qué has hecho con la pistola?

Por suerte, nadie le prestó atención, pues, como ya he dicho, charlaba mucho y por lo general decía cosas sin sentido. Pero, a pesar de ello, yo no me sentía seguro; además, no me gustaba que se burlaran de mí delante de Remigio, que sabía y se la gozaba, como si él no hubiera creído también en el tesoro. Por esto, acepté un ofrecimiento y me fuí a trabajar a un restaurante de Trastevere, en la plaza de San Cosimato. En cambio, Remigio siguió en San Pancrazio.

(Trad. Attilio Dabini)

(“El terror de Roma” y “El tesoro” forman parte de Cuentos romanos, que publicará próximamente la editorial Losada).

Homenaje a “Nosotros” y a Giusti

EN los primeros días de agosto se cumplieron en Buenos Aires espontáneos y significativos homenajes a los fundadores y redactores de la revista *Nosotros*. Se celebraban así cincuenta años de la aparición del primer número, donde se reunieron junto a los directores, Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti, prometedoras colaboraciones de Francisco Capello, Emilio Becher, Luis María Jordán, Attilio Chiappori, Juan Mas y Pi, Enrique Banchs, Evar Méndez y Alfredo Arteaga.

Nosotros ha sido la revista de más larga vida en el mundillo literario argentino: más de trescientos números aparecieron en sus dos épocas, que comprenden de 1907 a 1934 y de 1936 a 1943. Este hecho, sin duda representativo para una publicación que no contó sino espaciadamente con mecenazgos oficiales y particulares, ya revela el prestigio de sus páginas. Pero se le reconocía una constancia más valedera: casi todos los escritores argentinos que cuentan en este medio siglo fueron colaboradores de *Nosotros*, y muchos de ellos vieron por primera vez sus firmas en esas entregas acogedoras, donde se exigía una sola recomendación: la calidad de los originales entregados.

A esta tarea dedicó totalmente su vida Alfredo A. Bianchi, que nos ha dejado escasa obra original pero innumerables testimonios de su capacidad de reconocimiento de los talentos ajenos; en esta empresa se fueron muchas horas de la juventud y de la madurez de Roberto F. Giusti, no ociosa, sino totalmente preocupada por los problemas de la cultura y las realidades de la política nacional y extranjera.

Bianchi y Giusti se habían conocido en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires hacia 1904, en edad de muchachos bullentes y entusiastas, espoleados por las lecturas de la Biblioteca Sempere, por algunos atisbos filosóficos y por el esplendor de la gran poesía universal. Antes de la revista de 1907, Bianchi ya había intentado la aventura de las publicaciones literarias con dos efímeras apariciones, *Rinconete* y *Cortadillo* y *Preludios*, más preparación estudiantil que empresa con miras futuras. Si oímos a Giusti, éste insiste en que Bianchi fué el gestor de todo y él más bien un espectador, “no indiferente pero sí algo escéptico”. Así lo recordaba en 1927, agregando: “He sido siempre poco propenso a dejarme arrastrar por el entusiasmo en las obras o

aventuras en que me he metido, aunque creo que se ha podido contar conmigo cuando se trató de trabajar y perseverar" (*Nosotros*, año XXI, tomo LVII). Complementación de amistad en la vida y en las letras, que habría de prolongar sus frutos por el respeto con que cada uno de ellos supo escuchar al camarada, rebatiéndolo cuando le pareció necesario.

En la tarea de lustros contaron con innumerables y desinteresados colaboradores, entre los cuales hay que destacar al culto y medido crítico Julio Noé, que entre 1921 y 1924 compartió la dirección con Bianchi, alejado voluntariamente Giusti por la imantación de sus afanes cívicos, que deseó no pesaran sobre la revista. No pueden olvidarse tampoco los nombres de los secretarios de redacción, en la ingrata y fatigosa tarea de la cocina revisteril; Enrique Banchs, Alfonso de Laferrere, Alejandro Castiñeira, Julio Noé, Aníbal Ponce, Emilio Suárez Calimano y Oscar Bietti se sucedieron en tal labor.

Muerto Bianchi en 1942 y sobrevinida la apabullante crisis política, la revista se despidió dignamente en 1943. En sus volúmenes queda la mejor documentación para la historia de la cultura argentina en siete lustros y numerosas páginas de inalterable prestigio. El nombre de la publicación, propuesto por Alberto Gerchunoff y reivindicado por Roberto J. Payró, se justificaba entre los símbolos de la carátula que llevó

hasta 1920: el doble hemisferio de América. Pero este afirmativo *Nosotros* no impuso ninguna barrera física ni espiritual, dentro de las órbitas del liberalismo político y de la libertad creadora; tanto, que el pronombre personal puede entenderse desde los primeros números como afirmación de hombres que manifestaban las más nobles justificaciones del espíritu, revelando desde la prosapia italiana de los fundadores el sentido de un humanismo activo que con tanta urgencia requiere la inteligencia americana.

A los veinte años de la fundación, pudo señalar Giusti el espíritu con que se había sostenido la empresa: "Nuestro estado natural era el heroísmo. Nos desayunábamos con hechos grandes, como otros con un par de huevos. Yo me hubiera sentido humillado en lo más hondo del alma, a no haber al menos en cada cuadro lanzado un grito, especie de reto dirigido a los hombres y a los astros". Empuje de compartido entusiasmo viril que se encarnó en un programa, tan necesario hoy como entonces en el terreno minado de nuestra república literaria: "Quisimos agrupar; no dividir. No nos hagamos ilusiones. Los que nos jactábamos de intelectuales, en América formamos todavía un círculo demasiado reducido, estrechado por la indiferencia del ambiente, para que nos peleemos a muerte sobre si hemos de decir galopar o beber horizontes. Diferencias de palabras que todavía hoy confunden ciertos distingos intelec-

tuales, hostigadas por los eternos pescadores de río revuelto. A nuestros empresarios debieran urgirlos las mismas intenciones misionales de *Nosotros*: "Fué revista de todos, lo sabéis, de todos los buenos, revista nuestra. En ella nunca prosperaron capillas y circulitos. Hizo, tanto cuanto el ambiente daba, obra de cultura y de belleza, y juntó, bajo una amplia bandera, muchos nobles espíritus hasta entonces dispersos. Los jóvenes no tuvieron que esperar a la puerta. A las grandes firmas se prefirió siempre los buenos artículos". Tal generosa aceptación de calidad crecía desde una disposición que Bianchi y Giusti sostuvieron con sesudo entronque histórico, a veces sobre briosas polémicas: "Es actitud legítima, hoy como ayer y como mañana, no renegar del pasado ni desconfiar del porvenir, no hartarse de una sola cosa, recorrer toda la escala de valores e inquietudes".

Si la más perdurable aptitud de Bianchi se encierra en las páginas de la revista, la obra de Giusti supera tales límites, adelantándose señeramente entre la crítica de nuestra América. Un sumario recuento de sus valores completará el sentido del homenaje.

A fines de 1955 apareció en Buenos Aires el volumen de *Ensayos* con que los discípulos y amigos de Giusti celebraron los cincuenta años de profesión literaria del autor. *Amigos*; así se inicia el prólogo de esta colección de estudios y evocaciones, ordenados por el mismo es-

critor. Ninguna palabra más justa y definitiva. Los lectores y discípulos de Giusti somos sus amigos, no por mutuas complacencias sino porque su conducta y su obra nos han ganado la amistad, haciéndonos activos partícipes de sus juicios, en el juego de simpatías y de diferencias con que adelanta la expresión de Giusti, y de las incitaciones con que madura su ecuanimidad humanista y la juventud de su alma. En este mismo prólogo, con la certidumbre que manifiestan quienes han cumplido su tarea en una línea de conducta, afirma el crítico: "He procurado conciliar la ordenación cronológica con la diversidad de direcciones de mi curiosidad intelectual; también he querido que detrás de mis razones sobre autores y libros se percibiera que el ensayista nunca ha sido indiferente a los problemas morales y sociales que todo juicio crítico serio entraña. Dicho con otras palabras: que no he sido un literato puro, solamente atento a la letra de los libros, sordo a la voz de los hombres que les forman a aquéllos el ámbito espiritual. Que sin ser propiamente grave, ni menos solemne, he aspirado a que me juzgaran serio. Seriedad no incompatible con la sonrisa y aun con la risa franca que hice estallar en alguna de mis páginas polémicas, o acerbamente combati-vas".

Este convencimiento de auténtica dignidad es la firme respuesta a un programa juvenil, donde adelantó la confianza que le inspiraban los es-

critores argentinos en lo valedero de sus logros: "Amé a los buenos escritores de mi país, que eran muchos, y los ensalcé en mis escritos. Lamenté las desviaciones de los bien intencionados y se lo manifesté con franqueza. Aborrecí a los malos y no me ocupé de los tontos. Combatí con rabia la depravación intelectual y moral: no descansé en la reprobación del frenesí de la metáfora, que amenazaba enfermar a toda la juventud, y condené sin embozo la torpe política de los que se valían de la escuela para mentir y esclavizar. Todo muy en pequeño, porque yo era pequeño; pero con valor y buena fe".

Valor y buena fe, apoyados en estudioso conocimiento de nuestras realidades, situadas las proporciones argentinas en las justas perspectivas universales. Tal ha sido el equilibrio determinante en las faenas cumplidas por Giusti. De ahí el reconocimiento con que sus "amigos", lectores y discípulos, podemos decirle que ha tenido razón, que la tiene, y que sus razones nos guían, obligándonos a los mismos compromisos que él enfrentó decididamente y sin alardes.

Uno de los caracteres del pensamiento americano más valedero es la constancia de obligaciones morales sobre las que se organizan las auténticas vocaciones, crecidas desde el imperativo mundo en que se mueven. Los americanos del Sur nos sentimos hijos pequeños de la historia universal, y continuamente necesitamos revisar nuestra obra comparándola con las de nuestros guías na-

cionales, sin desdeñar los muy altos ejemplos que nos obligan en la historia total de la cultura. Los creadores parten aquí de una voluntad moral que refuerza las responsabilidades y supera los predicados del arte, o al menos se asientan sobre motivos que unifican lo estético con lo ético. No es posible sentirse responsable de nuestra América sino se atienden ciertos principios que deben rotularse con el nombre de políticos, en el primordial sentido del término, no en el que viciaron el comité y las trapisondas del poder. Este peso de responsabilidades cohibe y apoya al mismo tiempo. Nos cohibe, al cargarnos con deberes y urgencias que el hombre de Europa siente con mayor levedad, sin esta búsqueda afanosa de genealogías con que aquí se resumen etapas alejadas en el tiempo y la distancia, sobre los riesgos de lo momentáneamente engañoso o tentador. Nos apoya, porque nos hace coparticipes del combate ya secular de nuestra democracia, sobre situaciones que resumen el pasado y responsabilizan el porvenir, mientras que el escritor de Europa se siente más libre estéticamente, más demorable en las felicidades sólo literarias de la creación.

Por tales motivos, siempre que un país americano se libra de las etapas más torpes de su política, se adelanta la urgencia por revisar valores del pasado y presencias contemporáneas, para poner coto a los morbos temporales. Se reanuda así el agónico adelanto de nuestro maltratado pen-

samiento, al parecer más firme en aspiraciones que en realidades compartidas. Es el momento que vive hoy la Argentina. Los últimos dos años, entre justas polémicas y contradictorios individualismos, se ha acentuado esta preocupación; nunca, como en estos meses, han sido tan necesarias la serenidad y la madurez de los intelectuales auténticos con que cuenta el país. Roberto F. Giusti es uno de ellos. Por tal reconocimiento, el sentido de los recientes homenajes ha ido más allá de los que se cumplen con un escritor que certifica cincuenta años de publicaciones y con una revista que duró tantos lustros sin desmedro de su autenticidad.

Se reconoce al crítico Giusti, al animador de tantas empresas culturales, al maestro cordial y al guía atento y responsable, pero se celebra también una conducta viva y eficaz porque se salva de los riesgos dogmáticos que enclaustran a tantos. Se ha honrado esa unidad de hombre y de escritor que siempre resulta grato a los americanos. Se acompañó en sus cumpleaños espirituales a quien puede repetir para sí mismo (las dijo a propósito de Rodó, hace más de treinta años) estas palabras de presentación: "Cordial y amigo, hermano mayor que lleva de la mano al menor, y porque confía en él, lo apercibe para la empresa por él soñaba y no realizada". La misma confianza que Giusti manifiesta con respecto a su obra, la extiende a otras, las de sus menores, que solicitan su

apoyo para no extraviarse en el camino elegido. A su vez, los menores pueden decirle que nos ha unido lo mucho que él ha hecho y que nos consolidará cuanto hagamos juntos, porque al cabo de cincuenta y dos años de tareas el maestro alienta con envidiable juventud, la misma que nosotros extraviáramos al complacernos en los valores que cada uno defiendo, o al menos invoca.

Ha sido característica argentina, quizá americana, el rápido agotamiento de los escritores. Apenas llegados a la madurez muchos deben conformarse con la repetición de los motivos juveniles que asentaron su prestigio; han vivido, casi todos, una súbita combustión, que se prolonga en estéril venteo de cenizas. Los homenajes —esas multiplicadas bodas de plata y oro con que nos entretenemos periódicamente— suelen convertirse en simulacros póstumos, dedicados a un perecedero monumento que ya empieza a sentirse incómodo. En Giusti, ninguna de estas generalidades resulta aplicable. Se rindió homenaje a un mayor, pero al mismo tiempo a la vital persistencia de sus ideas y a la renovada vigencia de su labor, que nunca aceptará —lo sabemos bien— "la mansedumbre gris del conformismo". En mis palabras, que son las de sus amigos, le respondo así a las últimas palabras del citado prólogo.

La trayectoria literaria de Giusti se afirma sobre los hitos de sus libros, ninguno de los cuales resulta ocioso ni olvidable. Esta vigencia de-

riva de que Don Roberto nunca se encerró en los fatigantes lindes, tantas veces estériles, del acopio erudito, ni impuso el peso de sus estudios con pretensiones de sistema concluso, que rehuye el diálogo examinador. Evitó así las falibles pretensiones de muchos de nuestros críticos, que rubrican sus aportes con la presunción de la única verdad. En un sensato ensayo sobre el *Quijote*, nuestro autor se incluye en la familia de los racionalistas y positivistas; asienta así la base de un pensamiento previsible en las páginas primeras, a pesar de ciertas amarguras fin de siglo que ensombrecían las juveniles colaboraciones, ya con el seudónimo de Roberto Eynhardt, el héroe de *Mal del siglo*, ya con su propio nombre. Son páginas de 1904 y 1905, aparecidas en el semanario de letras *La Gaceta*; ilusiones y desesperanzas en simbólico duelo, pronto superado por una actitud que sólo puede definirse como *saludable*. Con tales bases inició la crítica literaria en *El Tiempo*, el diario del generoso Carlos Vega Belgrano, y a poco en *Nosotros*, y desde las páginas de *El País*, donde se encargó de la crítica teatral en reemplazo de Juan Pablo Echagüe, ascendido a *La Nación*.

Los títulos de los volúmenes de Giusti adelantan la modulación de su conducta literaria. De 1911 es el colofón de *Nuestros poetas*, que analiza con entusiasmo y rigor una etapa prolífica de la poesía argentina modernista. Entre 1917 y 1930

aparecieron cuatro series de *Crítica y polémica*, dividiendo y unificando a la vez la justificada simpatía y el razonado rechazo; se sitúan así libros y escritores, ideas nacionales y corrientes políticas. De 1919 es *Enrique Federico Amiel en su Diario íntimo*, cordial buceo en las páginas de un hombre que llegó a la literatura por la sinceridad. En el año siguiente se publicó el insuperado estudio sobre la vida y la obra de un amigo fraterno, *Florencio Sánchez*, comprendido en viva historia del teatro nacional, literatura y espectáculo. Un volumen de cuentos, *Mis muñecos*, apareció en 1923. *Literatura y vida*, con otra tónica, menos bullente y polémica que las series anteriores, se imprimió en 1939; *Siglos, escuelas y autores* es de 1946; *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, de 1954; *Poetas de América*, de 1956. Hace apenas unos meses nos sorprendió un nuevo volumen de cuentos, *A las cataratas*.

Las actividades docentes y políticas han sido cumplidas paralelamente a la obra crítica. Concluidos los estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, Giusti desempeñó cátedras de castellano y de literatura en colegios secundarios de Buenos Aires y en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario, hasta 1943 en que se lo destituyó. En 1930 se contó entre los fundadores del Colegio Libre de Estudios Superiores, al cual ha dedicado representativos esfuerzos. En 1936 ingresó a la Academia Argentina de Letras, donde no ha

sido visita de apoltronante sillón sino activo y renovador contendente. Desde 1934 a 1938 presidió la Sociedad Argentina de Escritores. Entre 1921 y 1926 ocupó una banca en el Concejo Deliberante de la Capital Federal, a la que representó como diputado en dos períodos; en las campañas de la Unión Democrática, de 1945, volvió a destacarse por su celo y el respeto que inspira el político de conciencia.

Aunque nos demore una necesaria historia de la cultura argentina, que puede llevar a cabo con íntegra certeza, en sus ensayos están las bases esenciales de una tarea que sólo debe completarse. Ninguna etapa de nuestro pensamiento, ningún escritor fundamental, ningún género literario han sido ajenos a las preocupaciones de su análisis, pudoroso en la exhibición de datos y en las peculiaridades del método. A veces con definitiva extensión, otras tangencialmente, los distintos aspectos de la cultura nacional han sido situados y aclarados por el talento y la curiosidad de Giusti. Para ella ha trabajado con certeza determinante, acomodando su óptica a las apretadas variantes con que se suceden los avatares del espíritu en nuestro país. Los estudios de Giusti colocan sus temas en el correspondiente lugar, evitando los desmesuras de otros historiadores de acarreo; ha podido conservar esta justa medida porque nunca creyó que los estudios argentinos obligaban a la ignorancia universal, que desdeña lo que ocurre o

ha ocurrido fuera de nuestras fronteras. En esta actitud dispuso del método conciliatorio que exigen nuestros autores, sobre el eje de una sensible conciencia histórica. Formado en el universalismo optimista del siglo XIX, pudo aproximar las actitudes aprendidas en maestros como De Sanctis, Sainte-Beuve, Taine, Renan, Anatole France, Menéndez y Pelayo, Croce, tomando de cada uno aquellas modalidades que favorecen la penetración del problema estudiado.

Su conciencia liberal y su celo democrático no se niegan al reconocimiento de otras actitudes literarias y políticas, siempre que parezcan respaldadas por valores razonables, no por oscuras afinidades o coloniales retrocesos. Con el mismo ferviente apego con que analiza a Echeverría y a Sarmiento, se ocupa de Estrada; con el mismo respeto estudia a Cambacérès, Eduardo Gutiérrez, Bayró y Lynch; siente la poesía de Banchs y la de Fernández Moreno, pero sabe situar la de Ricardo Gutiérrez, o la de algún olvidado versificador de Mayo. En las literaturas extranjeras, concierta el mismo acopio de lecturas y de originales interpretaciones. Clásicos modernos han sido estudiados ponderativamente: Homero, los trovadores castellanos, Fernando de Rojas, Cervantes, Diderot, Leopardi, Queiroz, Pérez Galdós, Rolland, Unamuno, Ortega y Gasset, Antonio Machado, y americanos como Martí, Silva, Nervo, Rodó, Sanín Cano.

No es éste un recuento total de sus

temas: sólo señala algunos, indicando las preocupaciones de una vocación, ya que el crítico se señala por la elección de motivos que lo preocupan. Mientras en las letras argentinas Giusti ha estudiado todas las expresiones meritorias o características, alrededor de determinantes actitudes ante la historia y la sociedad, en lo universal manifiesta su dedicación a aquellos maestros que lo ayudaron en la formación de su pensamiento, o a quienes más hondamente impresionaron su sensibilidad. En cualquier campo buscó siempre que la obra se situase junto con la persona del hombre que la ha creado.

Para que no se desfiguren tales penetraciones, el escritor ha trabajado con depuración que alcanza uno de los estilos más nítidos de la crítica hispanoamericana. Difícil sencillez, que se mueve con la marcha animada del pensamiento, huyendo de la engolada rigidez y del charlado periodismo —los dos peligros entre los cuales nos balanceamos quienes hacemos crítica en este país. Hacia el mismo sesudo resultado ha querido conducir a quienes acudieron a su consejo; más de un quisquilloso debutante (como el que le rinde este homenaje) se ha dejado conducir por su buen gusto y su inteligencia para alcanzar la intencionada claridad, que no se cierra a las auras que circulan por nuestro territorio geo-

gráfico y literario. Con él hemos aprendido a sortear los tropiezos expresivos de nuestras razones, o al menos de nuestras pretendidas razones.

Prosa finamente matizada, vivaz, la de Giusti, con entonaciones muy personales, que se adelantan en los publicados fragmentos de sus *Memoorias*. Pueden leerse las páginas de *Dos almas fundidas en una*, que cierran el volumen conmemorativo de *Ensayos*, o las dedicadas a los maestros y amigos de la juventud, en el libro de 1954, o las que reseñan las actividades de *Nosotros* en algunos de sus aniversarios. Prosa nítida y vigorosa, la de su crítica y la de sus excelentes manuales de castellano y literatura. Prosa animadísima, la de sus polémicas y ensayos políticos.

Así ha cumplido con la Argentina el muchacho que llegó a Buenos Aires, muy pequeño, desde una de las más orgullosas y linajudas ciudades de Italia, Lucca, donde nació en 1887. En este país, el suyo, creció su alma; aquí maduró su vocación, sin esquivar las realidades más duras, que comenzaba por respetar conscientemente. Sin desafueros ni prisas ha sido un maestro, un necesario guía en la Argentina de siempre.

J. C. G.

“La Loi”¹

LA novela francesa pasa este año por su “temporada italiana”. Después del *Bonheur fou* de Jean Giono (cf. nuestra nota del n° 8 de *Ficción*), después del *Tempo di Roma* de Alexis Curvers, novela de vena ligera, aunque vivaz y graciosa, nos encontramos ahora, con *La loi* de Roger Vailland, bajo el mismo cielo claro y ardoroso. Por poco que se prolongue esta migración literaria, empezaremos a sospechar que se trata de una ración de salvataje ofrecida a la novela francesa, cuya declinación, desde hace cierto tiempo, parece clara.² Habiendo agotado, por el momento, los recursos del análisis psicológico, del estudio de costumbres y del compromiso político, la creación novelesca francesa encuentra como una tierra virgen y un extravío exaltante en esta Italia, que sin embargo es vecina. Lo cierto es que el turista más distraído se siente sorprendido allí por la intensidad que toman las formas más corrientes de la vida. Las pasiones parecen carecer de retención o de cálculo, la miseria de maldición y el gusto del placer tienen una ingenuidad y una franqueza edificantes. Las *combinazioni* en apariencia más tortuosas son allí como un *jeu d'esprit*, y la sed es tan ardiente que no se complica en sutilezas metafísicas.

La vida natural, en una palabra,

y el ardor en vivirla han encontrado allí (al menos para los forasteros) su último refugio, y por ello estas regiones ofrecen una materia novelesca tan seductora. Alegrémonos, pues, de que Roger Vailland se sienta atraído por este sol, pues con *La loi* nos da una obra sorprendente, de una madurez de concepción y de una factura que todavía no podíamos esperar de él.

Roger Vailland hizo sus primeras armas literarias en el grupo poético de *Grand Jeu*, convertido en un afluyente del surrealismo. Se hizo notar por su seriedad y su rigor, por un espíritu cartesiano que no estaba en el clima de su tiempo. Saint Just, con sus inexorables tomas de posición; era su dios, y en un escrito reciente (R. Vailland — *Eloge du Cardinal de Bernis* — Ed. Fasquelle — 1957) se reprochaba a sí mismo el haberse dejado embriagar entonces por *los horriblos delirios de la sin razón*. *Drole de jeu*, notable relato sobre la Resistencia, lo situó, desde 1946, en el pequeño número de escritores de porvenir.

¹ Roger Vailland. Ed. Gallimard, París, 1957.

² Es justo recordar, sin embargo, las tentativas de renovación que llevan a cabo, al margen de la novela tradicional, escritores como Alain Robbe Grillet, Maurice Blanchot y Henri Thomas.

Aquí pudo apreciarse su insolencia, su violencia, expresadas por un idioma suelto y vigoroso. Vailland se unió más adelante al grupo de escritores de extrema izquierda que son llamados, púdicamente, *progresistas*, e hizo representar, hace algunos meses, un drama de circunstancias sobre la guerra de Corea, en el que había mejores intenciones que buena literatura. Con *La Loi* vuelve a ocupar su lugar verdadero, que sin duda será uno de los primeros en la novela francesa contemporánea. Pero esta desviación italiana ha sido inesperada.¹

La Loi que da su título al libro es un juego que se realiza en todas las ciudades de la Italia meridional. Los jugadores ponen en una vasija de vino todas sus apuestas y luego designan tirando suertes, a los dados o con naipes taroquis, un patrón y un ayudante de la partida. El patrón, que dirige, tiene el derecho de decir y de no decir, de interrogar y de contestar en lugar del interrogado, de alabar y de censurar, de injuriar, de insinuar de hablar mal; de calumniar y de atacar. Los que pierden han de someterse a la ley, tienen el deber de aguantar en el silencio y la inmovilidad. Esa es la regla fundamental del juego de La Ley.

Asimismo, el patrón es dueño de la vasija común y sólo da de beber a quien se le ocurre. Es imaginable el grado de crueldad al cual puede llegarse cuando un jugador poco afortunado ha de someterse a la ley

de sus contrincantes. Las circunstancias más sórdidas de su vida, sus confidencias más secretas son ventiladas en público sin que él tenga el derecho de reaccionar. Y el incentivo del juego consiste en que el perdedor ocasional espera siempre ser patrón a su vez, y vengarse de sus verdugos. Duelo venenoso y sutil en el cual los ataques al honor hieren estas epidermis más profundamente que puñales.

Los habitantes de Porto Monacore, una aldea sobre el Adriático, juegan al juego de La Ley con tanta pasión como viven su vida. En verdad, el Juego no es más que el resorte que pone en movimiento las comedias y los dramas de sus existencias. Matteo Brigante, especulador enriquecido que administra sus ganancias como un banquero, desea a Mariette, una fierecilla de diecisiete años, pero es ella quien habrá de *hacer la ley*, y quien lo doblegará. Francesco, el hijo de Matteo, ha conquistado a la bella Lucrezia, mujer del juez —pero es un jugador mediocre, y su padre tirará sin dificultades de los hilos de este monigote. El comisario Attilio, el gallo del lugar, tendrá por su parte que ceder ante las maniobras de Giuseppina, que hace

¹ Observemos que esta vuelta a Italia va acompañada, en todos los casos que señalamos, de una vuelta a Stendhal. Giono imita con mucha felicidad a su maestro en *Le Hussard sur le toit* y *Le Bonheur fou*. Curvers sigue sus pasos con menos habilidad. Vailland utiliza la lectura de *Le rouge et le noir* como un recurso dramático en su relato.

valer como un incentivo del juego a su virginidad un poco rancia. Numerosos personajes, todos muy bien delineados, intervienen en esta comedia del arte aldeana, en la cual la miseria, el amor, el apetito del poder y del dinero son los resortes principales. Por último, Mariette habrá de ser la ganadora. Ella sola sale airoso de un robo respetable, se ofrecerá a un guaglione (aprendiz de *gangster*) de su edad en una escena de una frescura conmovedora, y se convertirá finalmente en el gran personaje de Monacore. De esta manera, como debía ser, los *mejores* triunfan. Todo esto ocurre en un plano de vida particular, en un estado bruto de los sentimientos y las costumbres, que quitan todo sentido a las palabras *vicio* y *virtud*. Por lo tanto, nadie puede incomodarse en lo más mínimo del triunfo de Mariette, que sin duda era la más valerosa y la más hábil jugadora de la banda. Como en el teatro, aplaudimos este hermoso final.

La trama novelesca, vivaz y sutil, que el lector descubre con placer constante, está dominada por una figura de excepcional densidad, que da su verdadero sentido a lo que hubiera podido ser nada más que una historia bien narrada. Es la de don Cesare, viejo propietario que sigue siendo, en sus vastas tierras, un soberano absoluto a la antigua usanza, puesto más allá de la Ley y del Juego. Sin vínculos y sin obligaciones de ninguna clase, ha tratado

inútilmente de dar un sentido a su vida y ha terminado por abandonar el intento. Un buen día, se *desinteresó*.

"Sus palabras —escribe Vailland— resuenan en un mundo sin ecos; sus gestos se dan en un espacio sin consistencia. Cuando se dice que va al bosque, la gente piensa "al Limbo". Así ocurre desde el momento en que se "desinteresó". Don Cesare se desinteresó del mismo modo como los desocupados han perdido sus trabajos. No es culpa de ellos, no es culpa de él... Pero él ni siquiera tiene la esperanza de un acontecimiento que lo recupere. También se ha desinteresado de la esperanza... Si conserva todavía algún interés, lo guarda para las antigüedades. Es imposible desinteresarse absolutamente, salvo en la muerte, que es precisamente el desinterés absoluto, el desligamiento total... Se ha convertido en objeto para sí mismo".

Esta atonía ejemplar, esta despedida a la vida antes de la muerte, este desprendimiento semejante a la ascesis no es para Don Cesare un camino hacia alguna solución metafísica, sino un renunciamiento sin recursos. Y cuando llega la muerte verdadera (el relato de esta lenta agonía es el capítulo más hermoso del libro) dirá serenamente, en voz alta: *Così sia* (así sea). "No quiere con estas palabras —escribe Vailland— proclamar su sumisión a la ley divina, como hacen los cristianos, ni a una ley biológica o social

o personal como hacen los fieles de todas clases de sectas. Ante sí mismo, da testimonio de sí mismo. Así ha sido. No lamenta nada; no tiene vergüenza de nada; se reconoce; no desea nada más; se proclama a sí mismo tal como ha sido y tal como es en la hora de su muerte. Eso es lo que quiere decir cuando pronuncia "así sea".

Este *desinterés* más cerrado, más inexorable que el absurdo, habrá situado a Don Cesare, durante su vida, en una nada comfortable que le parece ser el único refugio de nuestra condición. Posición de un pesimismo extremo, a la vez orgulloso y miserable, del cual Roger

Vailland no deja de subrayar la grandeza.

Sin poder justificarlo suficientemente, se tiene el sentimiento de que el autor de *La Loi* ha experimentado él mismo el alcance de este *desinterés*, y es su propia crisis de conciencia lo que aquí nos presenta. Cada vez que aparece Don Cesare el tono del relato se eleva y el lector se ve forzado, misteriosamente, a una fraternidad más profunda con el escritor. Creación gratuita o espejo de Roger Vailland, Don Cesare es un personaje que se instalará en nuestra memoria. Y es él quien da a *La Loi* lo esencial de su resonancia.

FELIX GATTEGNO

LETRAS INGLESAS

"La Ordalía de Gilbert Pinfold" de Evelyn Waugh¹

EN julio de 1957 apareció en Londres la nueva novela de Evelyn Waugh, precedida de cierta publicidad periodística. Desde hace muchos años Waugh vive prácticamente encerrado en su propiedad del Gloucestershire, Piers Court, con su mujer y sus seis hi-

jos; en Piers Court no entran los curiosos ni los periodistas, y sin embargo de allí ha salido ahora una novela en la que Waugh habla de sí mismo con franqueza, descubriendo al público ciertas características suyas personales que lindan con la locura o por lo menos con la paranoia.

El mismo ha confirmado ya, públicamente, a un periodista del Daily Mail, Tom Driberg, que la mayor parte de lo que cuenta en su novela corta es cierto, aunque siempre queda en duda la veracidad de esta confirmación.

El Observer del 14 de julio presenta, previamente a la puesta en circulación del libro, su primer capítulo. Bajo el nombre de Gilbert Pinfold, Waugh se describe honestamente; además describe a sus vecinos. Habla de su aversión por lo modesto, especialmente por lo que se puede considerar como más característico de la época de entreguerra, la época de su juventud: Picasso, Le Corbusier, jazz y materiales plásticos. Habla de su religión, de sus novelas (con modestia) y de su mujer; se declara conservador, aunque no vota por ningún partido. Sin ser un estudioso, sin ser un militar, ha llegado con el tiempo a representar un papel intermedio, ante sus hijos y ante sus amigos, entre estas dos figuras convencionales; un rol de pedante-coronel, que ya le resulta difícil abandonar.

La ordalía de Gilbert Pinfold es, según la pública declaración mencionada, la ordalía personal del narrador Evelyn Waugh. Hipersensible en la adolescencia, se ha vuelto ahora, por lo menos en apariencia, blindado e impenetrable para el mundo exterior; bebe, engorda, y sufre de insomnio, lo que lo obliga a tomar somníferos, cloral y bromuros, casi todas las noches. Un día emprende

viaje por mar hacia el trópico; está echado en su camarote, sin poder conciliar el sueño, cuando oye unas voces claras y fuertes. Tal vez sea un defecto de acústica, tal vez se trate de un transmisor; pero las voces hablan de él. No le hablan a él; lo comentan, lo ofenden, lo acusan de esnobismo, y a veces se expresan con obscenidad. Esto se convierte pronto en una persecución formal. Días después, Pinfold-Waugh está sentado en la cubierta, a cierta distancia de dos ancianas que hablan gesticulando; la voz de las ancianas es inaudible, pero va subiendo de tono hasta ensordecerlo. Hablan de él; dicen: "Qué hombre repugnante, qué hombre horrible, ¿ha visto que se pinta la cara?" Porque Evelyn Waugh tiene las mejillas sonrosadas.

El novelista sospecha que se trata de una alucinación, pero esta hipótesis no lo convence, porque si las voces provinieran de su persona o fueran una proyección de su pensamiento no se restringirían a cierto tipo solamente de comentarios, insolentes, crueles, pero nunca graves ni fundamentales. Él sabe muchas cosas de sí mismo que las voces no saben. En su entrevista con el periodista Driberg, observa Waugh: "Si realmente fuera yo, las acusaciones podrían ser cien veces más terribles. Las pobres no tienen mucha imaginación, y no saben casi nada de mí".

Por otra parte, no siempre hablan mal de él; a veces atacan a su mujer. Pinfold-Waugh quisiera poder mostrarse tan afectuoso como en otros

¹ (Chapman and Hall, Londres, 1957).

tiempos con su esposa, pero le resulta insoportable, delante de "esos" que lo escuchan y lo espían, y que además le claman en los oídos: "¡Qué mujer aburrida! No la soportas más, ya no la soportas más. ¡Cómo la aborreces!" O si no: "No creas nada de lo que te dice tu mujer. Es una mentirosa". Todo esto a gritos.

El perseguido inventa entonces un sistema de defensa contra esos personajes etéreos que él llama sus "enemigos". Ha descubierto que si los entretiene, no se van más; por lo tanto, se esfuerza en aburrirlos, leyéndoles o recitándoles poemas tediosos. Pero para impedir que estos poemas puedan llegar a interesarles, los lee con los versos saltados, uno sí y otro no. Si bien las voces en

ciertos casos no resisten el tedio y desaparecen, también ocurre que sea Waugh el derrotado, y abandone la intolerable lectura.

En la novela, Pinfold regresa precipitadamente a Inglaterra y su mujer consulta a un sacerdote entendido en pato-psicología. Este declara que una persecución telepática es imposible, y que las voces que oye provienen de su misma mente. Cuando Pinfold deja de tomar drogas somníferas, cesan las alucinaciones; y aunque no está muy seguro de que el cloral haya sido el causante de las voces, el novelista, ya curado, cumple con su deber de escritor, se sienta ante su mesa y escribe con sencillez y precisión el relato de su experiencia insólita: *La Ordealía de Gilbert Pinfold*.

William Golding¹

WILLIAM GOLDING tendrá unos treinta años y ya ha publicado tres novelas y algún cuento, suscitando en ciertos críticos admiración y en otros fastidio. Su personalidad parecería justificar lo bastante que se lo menciona, como curiosidad o promesa; a su manera, elude la vulgaridad casi homogénea de la ficción contemporánea.

Sus tres novelas: *Señor de las*

Moscas, *Los Herederos* y *Pincher Martin*, se asemejan por lo menos en el detalle de transcurrir en un ambiente sin contactos con la civilización; dos de ellas en una isla solitaria y la tercera en el mundo incomunicado de la prehistoria. *Señor de las Moscas* ha sido traducido

¹ *Lord of the Flies*, 1954 (Faber). *The Inheritors*, 1955. *Pincher Martin*, 1956.

al francés, al alemán y al italiano, y publicado separadamente en los Estados Unidos, después del éxito obtenido en Inglaterra. El libro se inicia con un desastre aéreo en el que mueren los pilotos y demás adultos, dejando a una cuarentena de niños —entre los seis y los doce años— abandonados en una isla tropical. Los niños se organizan, eligen un jefe, crean un grupo de cazadores y se esfuerzan por mantener siempre encendido el fuego que servirá para atraer a las naves que eventualmente pudieran pasar por las proximidades de la isla. Pronto cunden el desorden, la rivalidad y el salvajismo. El grupo de cazadores se aparta del resto, pierde todo control y se entrega al gusto religioso de la carnicería; los que cuidan el fuego, del que debería elevarse constantemente hacia el cielo una columna de humo, dejan que se apague. Aparece un objeto sobrenatural, Bestia o Demonio, a veces entrevisto en lo alto de la montaña, que aterroriza a los niños. Uno de éstos escala la montaña y descubre que no se trata de una aparición mágica o sobrenatural sino del cadáver de un aviador, todavía atado a su paracaídas, que se yergue sobre el borde de una roca cuando el viento hincha la tela, y vuelve a caer cuando el viento cesa. El niño baja la montaña para explicar la verdad a los demás, pero los cazadores lo matan desgarrándole el cuerpo con las manos, mientras ejecutan la danza ritual de la carnicería. En las últimas escenas del libro,

con la cara y el cuerpo pintados y el cabello sobre las espaldas, los nuevos salvajes persiguen por la selva en llamas al único niño, el ex-jefe, que insiste en llamarlos a la razón.

Los Herederos no ha sido traducido; cuenta la agonía de una familia prehistórica, de congéneres del hombre de Neanderthal, que es cruelmente destruida por el contacto con el hombre paleolítico de nuestra raza, sin pelos en la cara, inventor de la flecha y la canoa, dejando en éste sin embargo la marca de un terror que subsistirá en las generaciones posteriores con un mito impreciso de ogros y ogeras. El protagonista es un personaje conmovedor, y su definición psicológica técnicamente impecable. *Los Herederos* es probablemente la primera novela seria que describe la mentalidad de nuestro antepasado desaparecido, y la descripción resulta tan plausible como se quiera.

En *Pincher Martin* Golding regresa a la época contemporánea, y fracasa sin remisión; de sus tres libros es éste el menos interesante, aunque su tema era singularmente apto para que un novelista de categoría lo elevara al plano del símbolo y de la poesía.

Pincher Martin es un oficial de la Marina inglesa que naufraga solo junto a un escollo en medio del mar, y vegeta allí algunos días hasta morir en la privación más plena. La obra se reduce a relatar los esfuerzos que hace Martin por sobrevivir, y algunos episodios de su vida

anterior que reaparecen en el delirio del agotamiento. Uno de los detalles más incomprensibles de este relato —donde por otra parte abunda lo inexplicable sin sugerir en el lector mayor deseo de comprenderlo— lo constituyen los botines del náufrago: en la primera escena, cuando Pincher Martin está por ahogarse en el mar, se quita los botines; más tarde, en escollo, se lamenta varias veces de no haberlos conservado consigo; en la escena postrera del libro aparece el cadáver de Martin flotando con el salvavidas puesto junto a las islas Hébridias, y alguien

observa (es la última frase de la novela) que no puede haber sufrido mucho al morir porque ni siquiera tuvo tiempo de quitarse los botines. Quizá el autor quiera dar a entender que todo fué una alucinación padecida por Martin en el momento de ahogarse, o que en el mundo de la ficción pueden ocurrirle a una misma persona dos cosas diversas al mismo tiempo, postulado cuya aplicación complicaría sobremanera el arte de la novela y su apreciación.

J. R. WILCOCK

LETRAS ITALIANAS

Apuntes sobre el Neorrealismo

EL Neorrealismo es, en sentido lato, el signo común bajo el cual se reconoce la generación de escritores italianos que, con voluntaria inexactitud —pues en ella incluimos, por afinidad literaria, a escritores nacidos entre 1902 y 1913— llamaremos generación de 1907-1908. Podría decirse que la obra que señala el nacimiento del movimiento es *Gli Indifferenti* de Moravia, aparecida en 1929. Recordemos, empero, que en Moravia no había ninguna intención programática y que, según

él mismo confiesa, en su crítica de cierta realidad social había habido un "casi sin querer". Es decir, no había obrado una intención deliberada, sino una espontánea necesidad del espíritu. Por lo demás, así como la definición *neorrealista* no se aplica por igual, ni mucho menos, a todos los escritores a los que, generalizando, suele referírsele, así también diremos que Moravia es una de los que menos conciden con ella, si se la entiende como precisa tendencia. En realidad, sólo quince años

después de su aparición *Gli Indifferenti* pudo ser considerada como un importante precedente del neorrealismo; y quizás se atribuye a Moravia la responsabilidad de haber abierto este camino solamente porque las circunstancias dieron a su figura mayor relieve que a las otras de su generación; y porque su obra de escritor es, indudablemente, de las que marcan rumbo.

Pero yo quisiera recordar aquí de manera especial a Cesare Zavattini, ahora asertor máximo del neorrealismo en el cine, y que puede ser considerado, antes que Moravia, como un anticipador del neorrealismo en literatura. El primer libro de Zavattini, *Parliamo tanto di me* (que es más o menos de 1925) gira todo alrededor de un eje: el *yo*, el *yo* no sé si más del protagonista o más del escritor; y tiene un desarrollo fantástico y fabuloso en que el milagro es regla, con visiones del más allá y ángeles y paraíso: casi un remedo de la *Divina Comedia*. Parecería lo contrario de un libro neorrealista. Pero el protagonista es un pobre empleado del montón, y la suya es una *Divina Comedia* a la medida de su modesta persona, de su simplicidad de "pobre de espíritu" en sentido cristiano; algunos personajes encarnados por Chaplin le reconocerían como hermano; y en torno de él vive, asediada por las estrecheces, su comunísima familia, en cuyo seno "se habla mucho de él", que es el hombre, el sostén, el jefe. En este libro de alta calidad poética, la

realidad se torna fábula; pero la representación de la existencia del modesto empleado y de su familia, aunque vista a través de la fábula, ya responde —siempre con aquel "casi sin querer"— a la actitud de quien toma de pecho la realidad. Por otra parte, aproximadamente en 1932, fué Zavattini el revelador de *Tre operai*, novela del hasta aquel momento desconocido Carlo Bernari, que es ciertamente el primero y único escritor de la generación que se ha presentado desde el comienzo con una orientación declaradamente realista. Después de él —después sólo cronológicamente— debe ser citado, como auténtico realista, Francesco Jovine, autor de *Le Terre del Sacramento*. Volviendo a Zavattini, diré que en 1934 lo encontré en Cinecittá, en Roma, donde se estaba haciendo la primera película con argumento suyo; puede decirse que desde aquel momento, aunque sin abandonar del todo la literatura, las empresas editoriales y el periodismo, Zavattini se dedicó preferentemente al cine; y, a partir de 1940, su labor de argumentista y guionista ya no se mide; su nombre está asociado a lo mejor del cine italiano; y no cabe duda de que si la definición *neorrealista* pasó de la literatura al cine, y en éste cobró un significado más explícito que en aquélla, ha sido principalmente por obra de Zavattini: de quien podemos decir que es un narrador que encontró en la pantalla el medio más eficaz para la realización de sus relatos; y a

ella trasladó sus cualidades de escritor. Algunos críticos achacaron a De Sica, a propósito de *Milagro en Milán*, cierta desviación de la línea neorrealista; pero la verdad es que esta película, recabada del libro de Zavattini *Totò il Buono*, es más obra de Zavattini que de De Sica; y no hay tal desviación; lo que hay es la transfiguración fabulosa de la realidad, característica en Zavattini: está perfectamente en su línea, y el director respetó e interpretó con cordial fidelidad el espíritu del escritor. Valga esta digresión para los que no conozcan los libros de Zavattini (*Parliamo tanto di me, I poveri sono matti, Io sono il Diavolo*); podrán tener, a través de la fábula de la citada película, una idea exacta del enfoque zavattiniano: una visión transfigurada de la realidad, pero donde los resortes decisivos en el hombre y en la sociedad, la denuncia de la injusticia, no resultan atenuados, sino todo lo contrario, se hacen más activos precisamente a través de la metáfora, y, todo sumado, se tiene una representación más dinámica y esencial de la realidad misma, a la vez que un retrato generoso del hombre: porque Zavattini cree en el hombre.

Fué la inmediata postguerra la que, con sus acuciantes problemas y tremendas situaciones por un lado, y con la reconquistada libertad y el afán revolucionario de reconstruir la sociedad sobre bases más justas, planteó a la literatura italiana la necesidad urgente de abatir el

aislamiento, superar la reticencia y tomar de frente la vida. No es extraño que dicha necesidad haya sido sentida sobre todo por escritores de militancia o simpatía izquierdista o, como quiera, progresista. Se debe destacar en este punto la obra orientadora y suscitadora de Elio Vittorini, a través de su revista *Il Politecnico* (1945-1947). De Vittorini como neorrealista puede decirse más o menos lo que se ha dicho de Zavattini porque también hay en él una transfiguración de la realidad en sentido lírico; pero, desde su revista, estimulaba a la nueva narrativa a ser funcional, como él mismo dice. Sin duda, ese estímulo era espontáneo en los espíritus, y era fomentado en toda Italia, y no tardó en producir una serie de libros significativos, entre los cuales podemos considerar como uno de los primeros, en orden de tiempo, el *Cristo s'è fermato a Eboli* de Carlo Levi, y como el último, también sólo en orden de tiempo, el *Metello* de Vasco Pratolini. Entre ambos libros media algo más de diez años, y de uno a otro puede medirse la evolución de la corriente más seria y positiva dentro del movimiento un tanto elástico del neorrealismo. Estos son, en efecto, los dos escritores que, sin renunciar al propio acento personal, consideran con mayor escrúpulo y potencia el problema del enfoque de la realidad objetiva; y en ambos la narración de las vicisitudes humanas es afrontada y resuelta bajo la espe-

cie del proceso histórico-social en acto.

Será necesario advertir que, aunque algunos libros de Levi —el *Cristo y El Reloj*— en el extranjero han sido presentados como novelas, Levi no es novelista, y tales libros no son novelas, sino ensayos: ensayos narrativamente concebidos y resueltos, en los que todo se organiza y desenvuelve en torno de la experiencia directa del propio autor que asume, sin más, el papel protagónico; agreguemos que, por exigencia polémica, y también por gusto artístico, Levi tiene un modo muy personal de exagerar lo real; y precisamente en esta exageración es donde se manifiestan su sensibilidad y su conciencia, o sea su originalidad. En cuanto a Pratolini, puede decirse que su camino ha sido el de ahondar en lo autobiográfico, pasando de sí mismo a su círculo social inmediato —sus coetáneos, su barrio—, y de este círculo colectivo restringido al panorama social contemporáneo; y, en consecuencia, el desarrollo de su arte se tiene en el gradual paso desde la prosa lírica a la *novela-crónica*, o sea la novela que cuenta las vicisitudes de la vida de cerca y compartidas, y desde la *novela-crónica* a la *novela-histórica*, en que las cosas se cuentan y ordenan en un plano de más amplias perspectivas, donde esté superado lo contingente y se vea mejor la causalidad de la vida social y se ahonde en los sentimientos verdaderos, o sea en la personalidad del hombre. El crítico Carlo Sa-

linari, a propósito del *Metello* de Pratolini, dice eso mismo con otras palabras: “Girando alrededor de un personaje sabiamente construido, toda la novela adquiere una estructura orgánica; las mismas figuras menores están ahondadas y forman el fondo necesario para la figura principal; son iluminadas por éstas y, al mismo tiempo, constituyen un elemento esencial en su representación”. Sería, en suma, Vasco Pratolini el escritor en quien la experiencia neorrealista, personal y general, parecería organizarse en el sentido de la novela capaz de caracterizar toda una época. Ya algunos indican al *Metello* como la primera piedra del nuevo desarrollo del realismo italiano.

Tratemos de precisar mejor una definición ajustada del neorrealismo en su conjunto. El crítico ya citado, Salinari, dice: “El neorrealismo significó la experiencia de un arte que representara la realidad, en los aspectos que se imponen a la atención de todos”. Como se ve, estamos en lo que decíamos: actitud de interés ante la vida, salirse del *yoísmo*, co-mulgar con los hombres y afrontar los problemas comunes. Exigencia que, por lo amplia, fija un punto de partida, pero deja a cada cual libre de tomar su propio rumbo. Y he aquí lo que recientemente decía Elio Vittorini al presentar a un nuevo escritor: “Hoy el neorrealismo, como tendencia, ya no tiene mucha vitalidad colectiva. En algunos, a fuerza de repeticiones sin desarrollos, se ha

esquemático y vuelto árido. En otros, obrando simplemente como levadura para una maduración personal, se ha transformado en otras tantas tendencias distintas, sin gran cosa de común entre sí".

Este planteamiento parece justo: y en esos dos sentidos —el de la esquematización y el del punto de partida personal— ha de buscarse la evolución negativa y positiva del neorrealismo. Pero, en la evolución negativa, se debe señalar algo más peligroso que la repetición y la falta de desarrollo: un perder posiciones, un retroceso. Nos referimos, en otra ocasión, al tesón con que los mejores escritores italianos, durante el período abarcado entre las dos guerras, se habían empeñado en superar los particularismos, el regionalismo, el localismo, lo dialectal, para llegar a expresiones de validez universal; después de esta experiencia fué posible volver a situar las vicisitudes en lugares y ambientes determinados y buscar el acento vivo de los dialectos como expresión de carácter, sin caer en la limitación provincial de espíritu. Y, en este sentido, han logrado resultados de gran relieve Pavese, Moravia, Pratolini, Rea, Brancati, etc. Turín y Piamonte, Roma y Lacio, Florencia y Toscana, Nápoles y Campania, Catania y Sicilia, se expresan en estos escritores con su acento y su carácter incorporados en un italiano maduro, enriquecido —y no deformado— por las inflexiones regionales, proyectándose con alcances y significaciones

no particularistas. Sin embargo, no falta algún escritor que, por un mal entendido neorrealismo, confunde realidad con provincialismo y localismo, cayendo de lo humano a lo folklórico: y es indudable que por este camino se vuelve atrás, a posiciones ya superadas desde hace tiempo.

En el sentido de la evolución positiva del neorrealismo —aceptando aquí la función indicada por Vittorini, de levadura para una madurez personal, y luego variedad de rumbos— sería interesante pasar revista a la generación literaria (posterior a la de 1907-1908) que se reveló en la postguerra. Podríamos enumerar muchos nombres y señalar un centenar de libros que, aunque no sean obras maestras, ofrecen interés y, en conjunto, dan una idea de la amplitud del actual movimiento narrativo italiano. Me limitaré a recordar a Michele Prisco, a Paride Rombi, a Luigi Santucci, a Milena Milani, a Giovanna Zangrandi, entre los que alcanzaron ya repercusión; a Giose Rimanelli, a Mario Tobino, a Carlo Cassola, a Beppo Fenoglio, a Renzo Biasion, a Mario Rigoni Stern (cuyo *Sergente nella neve*, en que se cuentan vicisitudes del frente ruso, es un relato de fuerza y verdad inolvidables). Recordemos también a Cancogni, autor de un palpitante relato cuyo protagonista es un caballo de carrera; y, de manera más particular, a Giovanni Testori, autor de una curiosísima novela que tiene por protagonista a un corredor ci-

clista y por lengua la jerga de los ciclistas. Algunos de estos escritores acercan mucho la narración a la expresión cinematográfica: como Solinas, cuyo primer relato novelesco, *Squarcio*, apenas publicado ya ha pasado a la pantalla; y como Ugo Pirro, cuya novela *Le soldatesse* también pasa espontáneamente a la pantalla y, después de haber constituido una de las revelaciones literarias recientes más clamorosas de Italia, ha alcanzado en pocos meses doce traducciones a idiomas diferentes. De

todos modos, entre los narradores jóvenes los más afirmados son Italo Calvino, que conduce el neorrealismo hacia desarrollos fantásticos, y Domenico Rea, que partió de los clásicos y llegó al realismo, que en él asume formas barrocas llenas de fantasía. Pero de estos dos escritores, lo mismo que de Pirro y algún otro, habría que hablar con detenimiento: quede para otra vez.

ATTILIO DABINI

La Visión del Arte de Malraux

UN mal de mucha gente consiste en dejarse caer, con harta simplificación en los esquemas, en las generalidades. En pocas semanas creen saber qué es el arte porque han leído algún manual acerca del arte moderno, de cómo se mira un cuadro, o, peor todavía, vagas nociones que dividen la creación plástica en cassetas absolutamente cerradas y arbitrarias. Esa gente actúa como ciertos coleccionistas que reúnen nombres de artistas más que obras verdaderas, igual que si se tratara de la afición de los sellos postales. Este tipo de personas no debería abrir *Las voces del silencio*, de André Malraux¹, pues el escritor y crítico francés no necesita de esos lectores apresurados. Quien lea su libro, deberá ante todo ser un gozador de la pintura, un devoto de la escultura y de toda expresión artística. Es tanto el interés de las reflexiones que acumula, que ellas van dirigidas a los que tienen por el arte y por su esencia una preocupación legítima, una vocación auténtica.

1. Vamos a anotar algunas ideas contenidas en ese notable texto. En primer término, a poco de penetrar en sus páginas, se verá que lo que

importa es la segura posición de su autor para juzgar una obra de arte. Léase sus consideraciones acerca del arte antiguo, del bizantino, del romántico, como del gótico, la pintura china o del Renacimiento, sin descuidar las formas modernas, y se comprenderá con él que "mejor que excluir la poesía de la pintura, sería advertir que toda gran obra plástica está ligada a ella". La obra de arte hunde sus raíces en ese diálogo. Indudablemente, antes de ser poesía, el arte fué religión, y es en el griego donde por primera vez se hace profano: "Las pasiones humanas adquirieron en él sabor humano; la exaltación empezó a llamarse alegría". Esta revolución tiene hoy una significativa vigencia. Malraux recalca: "El Cosmos entero humaniza sus elementos, olvida los astros; frente a la esclavitud petrificada de las figuras asiáticas, el movimiento sin precedente de las estatuas griegas es el símbolo mismo de la libertad". Esa libertad deriva de una sonrisa, de "ese levantamiento de los labios que sugiere la Odisea, y que no es ni el del budismo, ni el que esbozan

¹ Ediciones Emecé, Buenos Aires, 1956, en excelente traducción de Damián C. Bayón y Elva de Lóizaga.

ciertas caras de la XVIII dinastía..." Esto se comprende con toda claridad a través de las siguientes palabras: "Ni la felicidad, ni la interrogación, ni el hombre habían sido altos valores en las civilizaciones orientales"; ni, podríamos agregar, en las precolombinas americanas. Hay una enorme distancia entre la sexualidad oriental y el placer occidental, es decir entre la fatalidad y la armonía. Y véase en qué grado se cumple la evolución técnica y cultural al dejar los valores sagrados: nace el movimiento y la unión de planos que, a partir de Pericles, reemplaza sus encuentros netos con las figuras anteriores (especialmente en labios y párpados) y prefigura la esfumación del contorno de Leonardo. Es que tanto en el artista griego como en el italiano, ganada la ilusión, el arte se convierte en ficción. Mueve a reflexión actual el juicio de Malraux: "La interrogación de Grecia había modificado más profundamente, en dos siglos, del VI al IV, sus formas, que Egipto y Oriente las suyas, en dos milenios". El sentido de la belleza ha superado al hieratismo de la religión. Pero el Renacimiento logra un momento único en la historia del arte: el que religión y ficción se confundan; "también que Rafael heleniza o latiniza naturalmente la Biblia, y que Poussin concilia sin esfuerzo su Crucifixión y su Arcadia". Sólo que cuando la ficción se convierte en ilusión y pretende seducir, la pintura —así ocurre en el barroco—

se convierte en propaganda. Y el personaje (teatral), en ese vasto decorado que es el arte barroco, domina.

2. Malraux se detiene en Uccello y en Piero della Francesca: el primero pinta batallas en las que "parece desinteresarse; batallas estilizadas como bajorrelieves egipcios"; Piero, creador de uno de los estilos más elaborados que haya conocido Europa, es el inventor del desprendimiento como expresión dominante de los personajes... el símbolo de la sensibilidad moderna que quiere que la expresión del pintor provenga de su pintura". Pintores ajenos a todo cuanto no sea el arte mismo; como Velázquez, Rembrandt y Manet... Manet presiente el arte moderno, pero "la pintura no es a sus ojos el valor supremo; es el grito del hombre abandonado por Dios". Manet viene de Velázquez, de Frans Hals ("las manos de los Regentes son tal vez el primer acento agresivamente moderno de la pintura"). Ni representar ni relatar son términos aplicables en arte desde Manet a nuestros días. Por eso Manet es ante todo "un pintor de naturaleza muertas". ¿Y cuál es el lenguaje crítico típicamente moderno? El que dice: "Es el verde de *Balcón*, la mancha rosa del peinador de *Olimpia*, la mancha color frambuesa detrás del corpiño negro en el pequeño *Bar des Folies Bergère*". El placer de pintar arraiga en la tela. Nótese —y conecte cada cual su pensamiento a esta observación decisiva—: el dominio del co-

lor puro va a transformar “profundamente el Museo”. Claro, no es extraño que Constable, “el primero de los paisajistas modernos, haya ejecutado algunas de us telas más importantes en estilos de esquicio”. Es el predominio de la materia sobre la representación. E insiste ajustadamente Malraux: “Rubens con sus gruesos arabescos quebrados de los esquicios, Hals con sus manos esquematizadas de profeta del arte moderno, Goya con sus acentos de negro puro, Delacroix y Daumier con sus latigazos rabiosos... su letra vehemente era una firma. De ahí al Universo plástico *autónomo* no hay sino un paso. Su símbolo —según Malraux— es la *Silla* de Van Gogh. Y las manzanas serán colores, como en Cézanne, y todo será solamente *Pintura*. Así se cumple la parábola occidental desde Giotto: que una obra engendra a otra obra en cuanto a las formas y a su existencia artística, pues éstas nacen de un procedimiento que sufre una metamorfosis constante hasta desembocar en el arte abstracto de nuestros días.

3. No vamos a seguir a Malraux a través de todas sus páginas, mas importa decir aquí que el suyo no es un sistema fijo de ideas estéticas; todo lo contrario: Malraux es, a un tiempo, artista, escritor y poeta que siente el arte y expresa con palabras el perenne mensaje de su eternidad, en la variada riqueza de su *Museo imaginario*, el cual abarca las más disímiles expresiones universales. No invoca ilusorios figurativis-

mos anecdóticos, ni abstractismos deshumanizados; su posición alienta una espléndida *rehumanización* del arte. Parte de un principio de identificación, en el que la imaginación se une a la “poesía del misterio o al de la grandeza” que le arranca páginas conmovedoras en el encuentro plástico, pictórico y poético de un íntimo sentimiento vuelto forma y estilo perdurables. Ese enfoque sinfónico lo conduce al cabo a la música, esa “música del mundo” que él vislumbra en Gauguin, en Rembrandt, los maestros de Chartres y de Sumeria”. Malraux no es nunca un frío expositor; de poco monto son a sus ojos las escuelas, las modas; habla del arte como lo hace el creador, no se atiene a preconceptos, ni a preceptos cerrados; operan en él alma y espíritu. Bien podemos, por tanto, remarcar aquí las palabras de Croce que recordábamos en nuestro *Viaje a la Europa del arte*: “la crítica trata de... hacerse grande frente al arte grande, siendo, en cierto sentido, superior al arte mismo”. Esta es para Croce “la crítica legítima y verdadera”. De este modo, la crítica se convierte en una interpretación del arte, ya que arranca de la emoción que produce una obra para alcanzar la total concreción de la misma, pues nada de lo estructural ni de lo humano nos resulta ajeno en esa prefiguración metafísica de la vida que se transforma en consustanciada belleza. Así, la estética es, a nuestro juicio, una concepción del mundo, que nos permite admirar y

soñar una obra de arte, en el camino de la más alta perfectibilidad humana. Al leer a Malraux celebramos a un escritor sensibilísimo en el que palpita y vive un intenso amor por el arte, puesto que en su vigorosa visión éste es nada menos que *la moneda de lo absoluto*, una religión que substituye a las formas dogmáticas de las religiones tradicionales. Malraux enseña y deleita, sin dejar de inquietar y mover a más profundas investigaciones en los múltiples temas que propone y examina. En no pocas páginas recuerda a Elie Faure, en su fervoroso razonamiento artístico sin falsas erudiciones, ni vanas estadísticas, ni menos retóricas empalagosas. Estudia el hecho plástico y sus variaciones estilísticas sin descuidar al creador — artista y hombre. *Las voces del silencio* comprende cuatro movimientos *in crescendo*, como en una sinfonía. Sus juicios son, a un tiempo, rigurosos y delicados. Véase sus consideraciones acerca de Caravaggio y de Latour y se comprenderá con qué finura delimita el arte de uno y de otro artista, con qué agudeza deslinda lo que corresponde a la realidad y al misterio, esa parte “secreta de las tinieblas” que procede de Latour, quien “filtra” las recias formas del tenebrista italiano. Toda su crítica reside en la distinción sutil que establece entre las diversas obras que presenta y analiza. Así Latour no llega “a la escultura sino a la estatua”; y su lenguaje se enriquece con el aliento de la poesía. Por su-

puesto, Malraux vincula el arte con la historia, sin caer en las fáciles premisas de Taine. Sabe hasta qué punto una época se refleja en el arte, y también que la expresión plástica de un período histórico “es mucho más sutil que la de los sentimientos”; y el alcance de una civilización se reconoce en sus perfiles cuando a menudo ya está muerta.

4. Pero, en el proceso artístico, Malraux advierte que: “todo arte es la expresión lentamente conquistada del sentimiento fundamental que experimenta el artista frente al universo”. Bien es verdad que desde hace un siglo el hombre y el mundo han evolucionado de tal manera que se ha producido una ruptura con el pasado, entroncándose el artista con las culturas primitivas de la historia y aun de las prehistorias: no es extraño, por consiguiente, que un Picasso y un Moore hayan buscado emulación en el arte de los negros de la Costa de Marfil, del Gabon, del Congo y de los antiguos pueblos mesoamericanos, respectivamente. Nunca el artista se atiene a los módulos conservadores de una determinada cultura; *crea* una cultura. La palabra exacta ha sido dicha: “Su facultad creadora —dice Malraux del artista— no lo somete a una fatalidad que se ha vuelto inteligible, sino que lo vincula al milenarismo poder creador del hombre, a las ciudades reconstruidas sobre las ruinas, al descubrimiento del fuego”. Es, el artista, según nuestra comprensión, el eterno Prometeo.

Malraux va a lo esencial de cada artista. Si es al Greco a quien analiza, separará lo que debe a Venecia y a Roma, y qué a Bizancio y a España, *profundizando* su arte; y esa profundidad proviene de la perspectiva renacentista y del movimiento barroco: emerge de la justeza del plano que se inicia en *La Crucifixión* (del Louvre, 1580-85) y culmina en las figuras de *La Visitación* (1606-14), en donde "busca un sistema de volúmenes sin precedentes", volúmenes a los que Cézanne acordaría nueva vigencia. Y tiene, de pronto, este sorprendente hallazgo al hablar del famoso paisaje de Toledo (Metropolitan, New York): "Estilo, Cristo y ciudad, son indisolubles: el Greco ha pintado el primer paisaje cristiano". Un momento antes, había anotado: "Representado o no, ahora Cristo está siempre allí. Se ha convertido en el medio más poderoso de su pintura: pero está al servicio de esta pintura tanto como esta pintura está a su servicio". Ya dijimos que Malraux concibió su libro como una sinfonía; en el tercer tiempo, en *la creación artística*, alcanza la sonoridad grave y majestuosa por el juicio y la palabra que substituye a la música. Del "Museo Imaginario" ha pasado a "La metamorfosis de Apolo", para adquirir su más pleno dominio en "La creación artística", eje fundamental de su trabajo de investigador y de artista.

Aclara con respecto al Greco: "Sus compañeros de Venecia (Tiziano, Tintoretto) conquistan la exu-

berancia del mundo siguiendo el mismo proceso por el que él conquista su alma". Esta alma es su vida y la vida de su arte. Y el alma, ¿acaso no es el fundamento íntimo de la pintura moderna? Tintoretto exigía el dibujo, un dibujo idealizado que lo acerca a la escultura, aliado a la luz transfiguradora y al lirismo cromático. Tintoretto es el reflejo genial de Venecia en la culminación fastuosa de la República. El Greco es la voz bizantina de su origen candiano y a la vez el espíritu español de Castilla, de ese Toledo que poseyó y que lo poseyó, que lo acercó a los íconos y le devolvió la imagen de la religión de Cristo, en su llamarada próxima a extinguirse, aunque brillante todavía a comienzos del Seiscientos.

5. En arte la *densidad* otorga la más perdurable medida de un artista. Es por la densidad que experimentamos el *sentimiento de creación* (sentimiento, no entendimiento); sentimiento que no excluye sino que comprende al "obstinado rigor" leonardesco. Aquí se asienta, precisamente, el poder autónomo de una obra de arte y el artista se convierte no en imitador o copista sino en creador, en rival del mundo, ¡su gran aventura!

Según se expresó ya, Malraux conecta el arte con la historia. Y bien, atengámonos a sus pruebas: muertos Rembrandt, Velázquez, Haendel, Bach dice el crítico: "la civilización cristiana no abandona sólo uno de sus valores, abandona algo más que una

fe: el hombre orientado hacia el Ser, va a ser reemplazado por el hombre orientable por ideas, por acciones: el valor ordenador se quiebra en valores. Es lo absoluto lo que está por desaparecer del mundo occidental". Pero es el arte, entonces, en el cuarto movimiento sinfónico de Malraux, que se convierte verdaderamente en *la moneda de lo absoluto*. Claro está —conveniente es recalcarlo— que los grandes mitos del siglo XIX— la libertad, la democracia, el progreso— "convergen sobre la más grande esperanza que haya conocido la humanidad desde las Catacumbas". La ruptura con la vieja sociedad constituida es un hecho nuevo. Por supuesto, ni Miguel Angel estaba contra el Papado, ni Fidias contra Pericles, ni un escultor sumerio contra el príncipe Gudea, ni Tiziano contra la República veneciana, Carlos V o Francisco I. En cambio, el artista contemporáneo se separa de todos sus predecesores, "tan brutalmente como la era de las máquinas rompe con todo lo que la precede. Los artistas no hablan ya a todos, ni a su clase, sino a una colectividad exclusivamente definida por la aceptación de sus valores". ¡Terrible lucha de los que quieren hacer del arte un elemento de armonía en la sociedad! Baudelaire, Mallarmé, Van Gogh y Cézanne aman el arte como a la más viva religión; a esa religión entregan su vida muchos artistas desde Daumier hasta Modigliani, aceptando "la miseria como sobreentendida". Malraux

apunta una verdad, definidora de nuestros días, que alarma: "En toda la tierra la civilización que la ha conquistado no ha sabido construir un templo ni una tumba".

Es entonces cuando el artista sale en busca de los primitivos y del arte popular, cuyas palancas mayores se asientan en el sueño, porque lo tremendo es que la masa está sustituyendo al pueblo y la realidad echa por tierra las más puras ensañaciones. De ahí la necesidad de que una minoría creadora se atenga a un arte de valores esenciales; de ahí también que, por esta razón ya no se trate sólo de arte, sino de *destino* o antidesestino.

La descomposición del estilo occidental, opera desde hace un siglo. Las formas expresivas de la Polinesia y del Congo, del Sudán y de la Costa de Oro, de las Nuevas Hébridas y de la Nueva Irlanda, o de las precolombinas civilizaciones de Centro y Sud América, quiebran la concepción clásica del hombre. A la religión vencida de las grandes culturas se impone la magia de los antiguos modernos habitantes de tribus de Africa y Oceanía. Es sabido cómo Gauguin y Rimbaud abandonan París. Por su conducto y tantos otros se enriquece el Museo Imaginario; es, así, que la calidad de las obras no reside ya en la perfección morfológica, sino en algo misterioso e inasible cuya raíz penetra en el corazón de los viejos dioses invisibles.

6. ¿Qué gran secreto persigue el arte moderno occidental? Lo eviden-

te es que no se halla emparentado con lo sagrado sino vinculado a la ausencia de éste. Hoy nos importan la *Pietà Rondanini* de Miguel Angel, las gozosas mujeres de Renoir, tanto como la *Diosa del agua que corre* etotihuacana, una estela de Copán o un *huaco* peruano. Cézanne, que quería rehacer a Poussin sobre la naturaleza, "une planos góticos a un arte dorio" al punto de hacer escribir a Malraux: ¿qué estilo sino el suyo se acuerda con los rascacielos? En la amplitud de nuestro mundo moderno, plagado de determinismos, frente a frente están Bach y la música negra, Piero della Francesca y el arte salvaje, y, como afirma nuestro autor, el arte de la maestría frente a la ilusión de milagro. ¿Es que hemos de ver en Goya, como en Goethe, Nerval o Baudelaire a las brujas ayudando al nacimiento de un nuevo arte? La voluntad de creación en lucha contra la nada y tratando de salvarse de esa nada, *está por primera vez reducible a ella sola*. Los artistas modernos hacen cuadros —dice Malraux— así como los de las antiguas civilizaciones hacían dioses. Han perdido la visión concreta

del hombre, recuperando, en cambio, "cabezas" pintadas y esculpidas. Esas *cabezas*, sino han formado el rostro del hombre nuevo, lo intuyen desde nuestra soledad y para la comunidad del futuro... Malraux cree firmemente en el mensaje del arte, esa especie de "canto de la historia", y nos lo expresa una vez más: "No es el historiador el que asegura la vida, es el poder del artista sobre los sueños de los hombres". ¿Quién duda que el mito del Renacimiento hubiera sido menos poderoso de no haber existido la Sixtina?

Finalmente, Malraux busca con certeza en la cultura, esa *calidad* heredada del mundo. Por esa calidad el arte se yergue contra el destino —o lo que llamamos nosotros, en otra parte, fatalismo— porque según el autor de "La condición humana", el arte vendría a ser un *antidestino*. Creyente de un humanismo cuya más alta creación enriquece el Museo Imaginario por él vindicado y ensancha los dominios de la crítica artística, André Malraux sabe cuánto significa para el arte, como en Rembrandt viejo, *el honor de ser hombre*.

Presencia de Gloria Alcorta en el Teatro Rioplatense

EL panorama de nuestro teatro en la hora actual, tan lleno de tanteos, tan lleno de incitaciones diversas, tan lleno de inquietudes como carente en la mayoría de los casos de una originalidad, de una fantasía y de un riesgo verdaderos, parece enriquecerse, sorpresivamente, con el advenimiento de Gloria Alcorta, que trae para nuestra escena el soplo feliz e iluminado de una poesía tan verdadera como el paisaje y el mundo que evoca.

Toda la obra de Gloria Alcorta, reside de manera homogénea, por una rara alquimia espiritual que linda con el prodigio, en su doble origen. Por una parte, la tradición familiar enriquecida de valentía o de oscuros acechos, todo el prestigio de un mundo donde a los nombres de la tierra y los aconteceres se mezcla el génesis de la Nación que va naciendo de un ímpetu ciego. Por el otro lado, toda la claridad, toda la capacidad cartesiana de la lengua francesa para poner en un vertical mediodía el material que le es propio, y aun aquel que se le acerca señalado con el prestigio de un país exótico. Evidentemente no es fácil que a partir de dos fuerzas, que yo consideraría

divergentes, por no decir francamente antipódicas, pueda obtenerse un cosmos totalmente coherente, donde lenguaje y materia aparezcan sin fisuras, sin grietas disimuladas, esas largas vetas oscuras que enturbian los mármoles más puros. Esta capacidad de unir los dos mundos creo que debe buscarse antes que en la historia familiar de Gloria Alcorta, en su primera vocación, en su primer hacer artístico: en la escultura. La obligación de trabajar la materia, la capacidad de hacer que el barro tiemble bajo la mano que va dominándolo en una lucha siempre imperfecta, el cuidado del fundido donde el bronce tiene que conservar la palpación inicial de la mano que lo imagina, todo este esfuerzo sostenido y continuado debe de haber sido el origen de este mundo teatral perfecto, donde lenguaje, humanidad y símbolos se reúnen en una ceñida conjunción.

Es extraño pensar cómo usando un lenguaje que no es el que reconocen nuestras plantas, nuestros pájaros y nuestras costumbres, Gloria Alcorta recae por una especie de fatalidad ancestral, dentro de nuestro perímetro más absoluto. El paisaje imagi-

nario, la Isla de las Almas que Gloria Alcorta plantó en algún mar americano, para levantar en ella la vasta y amarguísima epopeya de Paloma del Solar; lo mismo que la mítica península de Carumbé, en el fin del mundo, donde Sophie desata vendavales capaces de arrasar el universo, o el vasto espejismo que engloba al Hotel de la Luna y a los desdichados amantes, no son sino las formas en que la artista trueca nuestros lugares vecinos y los hechos que vivimos o que le llegan de nuestra historia. Porque en verdad toda esa tierra dura, áspera, seca, plantada de olivos, sobre la que rige Absalón, hermoso con un poder sin límites, es fácilmente reconocible en la imagen exaltada de nuestras más viejas y altaneras provincias nor-teñas, con sus revueltas, sus palacios donde arden en entrecruzado ramaje la intriga, la lujuria y la muerte en medio de las viejas historias. Allí, sólo allí donde una y otra vez renace la sed imperiosa de la libertad, es posible esta historia de mujeres que llevan al límite las posibilidades que les han sido dadas al nacer. Temples como el de Paloma del Solar, que acepta como refugio último y desesperado una casa y una profesión innobles, porque sabe que sólo así su destino será consumado en verdad. Es en esta actitud que sobrepasa el límite, en esta búsqueda de lo definitivo, capacidad que alcanza de alguna manera a las mujeres de ese mundo donde vagan como una sombra desolada Severa

Villafañe o donde María Puch se recoge a morir junto al héroe de la Frontera, donde debe buscarse la visión argentina de la que vengo hablando.

De otra manera, la península de Carumbé, con su tierra reseca y hostil, con su mundo de pesos fantásticos, con sus eucaliptus y sus minas de mica-esmeralda, dominada por un general caprichoso y seductor, traen bajo una forma delirada pero nítidamente reconocible, el paisaje del sur, el paisaje austral que empieza más allá de Carmen de Patagones.

Lo urbano, lo desgarrado, la mezcla de nuestra vida y nuestras ilusiones en medio de un coro de organellos y personajes amargos y falaces, es esa plaza sobre la que reina con prestigio ilusorio el Hotel de la Luna; a veces he pensado que si un día buscara prolijamente en la Boca, me encontraría al dar vuelta una esquina cualquiera con ese hotel, con esa plaza y ese muelle, y vería desde lo alto, iluminada como un ojo infernal, la ventana desde donde los Sagger destilan su veneno nostálgico sobre el pecho desesperado de una muchachita sonámbula.

Paisaje y gentes que nos pertenecen en un idioma al que llegan los últimos resplandores cortesanos con que las señoritas de Saint Cyr ilustraron los últimos años del Rey Sol, forman el mundo de Gloria Alcorta. Para lograrlo ha transformado nuestra realidad, recreándola. Así como Dufy era capaz de hacer renacer los

irrefrenables y extáticos caballos de Marly con un solo arabesco admirable, así también Gloria Alcorta pinta, ilumina y hace cantar en francés a un mundo que sólo es nuestro y que sólo gracias a su fresca fantasía nos sobrepasa y echa andar por el mundo rompiendo los límites históricos, geográficos y lingüísticos

que la realidad nos ha fijado. Cosa que Gloria Alcorta, crecida como un árbol que hundiera sus raíces en la tierra austral, para mezclar más tarde su follaje con las constelaciones que adornan el otro hemisferio, cree lo más natural del mundo pero que a nosotros se nos antoja un verdadero milagro.

SOPHIE OU LE BOUT DU MONDE, comedia de Gloria Alcorta, presentada por Simone Garma y el Théâtre Universitaire Franco-Argentine, en el Teatro Ateneo.

CEO cumplir estrictamente con mi deber si señalo antes de entrar en materia crítica el valor excepcional que tiene la actitud de Simone Garma, cuyo teatro se ha especializado en difundir entre nosotros un repertorio francés que ha pasado ya la prueba de fuego de las rampas parisienses, al elegir para el repertorio de su "troupe" la pieza de un autor nacional, aunque este autor sea una figura como la de Gloria Alcorta, si se tiene en cuenta la desconfianza con que generalmente se mira en nuestro medio la producción de autores argentinos. Y señalo este gesto, porque como a toda actitud decidida le corresponde correr un riesgo doble, riesgo que nace de la desconfianza con que el público se asoma a nuestra producción por una parte, mientras que por otra le acechan la reticencia con que los actores miran las obras de sus conciudadanos.

Sophie ou le bout du monde, es una comedia encantadora, escrita en un lenguaje fulgurante, de un brillo poco común aun dentro de la producción teatral francesa contemporánea. Gloria Alcorta estructura su pieza siguiendo la tradición de la división en tres actos, a través de los que cuenta la historia de Sophie, la hija adoptiva de un fantástico general, cuya magia arranca del dorado Olimpo de los negocios felices a un hombre que lo ha poseído todo, para arrastrarlo hasta Carumbé, en el fin del mundo. El viejo General, cuya mordacidad recuerda demasiado a otro caballero de igual grado que enriqueció con su estilo peculiar las letras argentinas; sus dos hermanas; un príncipe arruinado y su bella e inescrupulosa esposa; junto con Mimí, una joven que sólo aspira a llevar la vida del común de la gente y un criado que se transforma a veces en ballena y otras en delator de prodigios, protagonizan junto con una

vieja casa y el paisaje desolado, austral, de la hipotética península de Carumbé, en la Isla de las Almas, —dentro del previsible paisaje del austro argentino—, esta singular historia de amor.

La crítica en general, hablando de esta pieza ha señalado su parentesco con Giraudoux, señalando en Sophie una sospechosa reencarnación de la célebre Ondine. Creo que al margen del entronque que se establece fatalmente entre piezas cuya atmósfera poética y mágica busca en criaturas excepcionales su mayor potenciación estética, no hay entre el teatro de Giraudoux y éste, un mayor parentesco. En cambio me parece que podría establecerse un verdadero paralelo entre estos personajes que lindan, por medio del despliegue verbal, por medio de cierta amargura que anida subterránea o aflora de golpe, con la apretada galería de gentes que Anouilh trazó en sus Piezas Rosas. Adolescentes que conocen el sabor del mal y la derrota, adultos que sólo viven para los pecados más plebeyos y en que la gula del mundo predomina de manera desconsoladora, y por fin un amor, que si en Anouilh es triste, en Gloria Alcorta alcanza la senda de la salvación, testimoniarían este aserto.

Obras como ésta, construídas en base a un fulgurante despliegue verbal, antes que juego de movimientos requieren excelente "concerto de voces" al mismo tiempo que una capacidad de conducción muy especial. En términos generales, Simone Gar-

ma captó a la perfección la atmósfera mágica, ironica del texto, pero suavizó la amargura que jugaba como un color contrastante a lo largo de toda la comedia. Los diálogos —casi me atrevería a decir los "dúos"— fueron magníficamente detallados, con una comprensión y una inteligencia que muestra a las claras la sutil conducción de Simone Garmma. Desdichadamente a las escenas de conjunto les faltó el ritmo, la rapidez y la vibración que iban implícitos en el texto, y que seguramente hubieran podido obtenerse con un mayor número de ensayos. Paulette Christian encarnó a Sophie de manera memorable, porque no sólo acentuó el lado mágico del personaje sino que le dió alternativamente el matiz tierno y salvaje que reclamaba. Duilio Marzio transformó a su otoñal Maurice Armour en un aventurero joven y seductor, ofreciendo en cambio del lógico hastío del mismo, una simpatía que lo hacía comprensible. Mene Arno desdibujó ligeramente su elegante Daphne, otorgándole una ternura injustificada, en lugar de acentuar la voracidad mundana del personaje, pero mantuvo una línea coherente de interpretación a lo largo de toda la obra. Del resto de los actores que deplorablemente, siguiendo una tradición errada, el programa no cita, señalaré la creación hecha por el actor que encarnaba el rol del General Quiroga, llena de un humor fantástico y una buscada grandilocuencia: la del Príncipe Kiki y por

fin la de la Tía Esperanza, en quien reconocimos a Susana Jonquières, que se destacó el año pasado en las Tertulias del Teatro Leído que tuvieron lugar en el Odeón.

En contra del consenso general, la escenografía de Saulo Benavente me pareció llena de interés. Esa alta habitación de un gusto que oscilaba entre el barroco brasileño y

la arquitectura jesuítica con sus tres grandes lucarnas, me resultó encantadora, aunque no fuera exactamente el decorado que correspondía a la pieza. En cambio, el vestuario fué más bien desajustado de línea y color, y las luces, por inconvenientes de orden técnico, no se hicieron presentes a lo largo de toda la representación.

LOS ELEGIDOS, comedia de Jacobo Langsner, presentada por María Luisa Robledo, en el Teatro Triánón en Versailles.

EN otra oportunidad, y desde estas mismas páginas, al hablar de cuatro jóvenes dramaturgos uruguayos que marchan a la vanguardia de su país, me he referido a esta pieza de Jacobo Langsner, señalando su sólida construcción y su elegante lenguaje.

Cuando se conoce muy bien un texto dramático y se lo ha juzgado de antemano a través de su lectura, resulta sumamente interesante cotejar nuestras impresiones con las que surgen de la pieza llevada a la escena por un director, porque de lo que vemos y lo que hemos leído, podemos extraer un doble juicio que servirá para calificar tanto al conductor escénico como al autor.

Esta nueva y atractiva versión del Arca de Noé —para el caso un elegante departamento neoyorquino— y de quien la comanda, que es nada menos que una deliciosa mujer joven, madre de dos adolescentes, resultaba leyéndola una pieza donde

la ironía suavizaba los momentos más peligrosamente tiernos, y donde sólo el tacto increíble de un escritor de la pericia de Jacobo Langsner, lograba desarrollar sin énfasis una historia que en su fuente bíblica original me parece atroz.

María Luisa Robledo, director y protagonista de esta pieza, buscó algo diferente de lo que seguramente su autor se había propuesto. Trató de comunicar la esencia puramente dramática que yacía en la pieza, poniendo de relieve la enorme ternura que reina entre los cinco personajes, de manera tal que todo el juego irónico del texto destinado a recordarnos en todo instante que esto había pasado ya antes y había terminado bien —en fin, lo suficientemente bien puesto que el género humano se había salvado—, se veía sustituido por una tremenda tensión dramática que si las situaciones podían reclamarla, no siempre la letra la

justificaba. Sin embargo, y éste resulta para mí el gran triunfo de la Robledo, la puesta en escena tuvo una rara coherencia de movimientos y matices. María Luisa Robledo encarnó a la Señora de Rutherford con una calidez tan comunicativa, que arrastró a todo el auditorio tras ella haciéndole vivir en cada momento los avatares de un alma grande y enormemente tierna, que ante el peligro de un enorme desastre yergue su calidad esencial para enfrentarlo y, al fin, derrotarlo. El matiz de la voz, la manera de velarla levemente o de descubrirla en todo su poder en un instante; el dominio de un mundo reducido pero sumamente complejo; la belleza inolvidable de una máscara trágica que se ensombrece cuando cree llegado el

ASI EN LA TIERRA COMO EN EL CIELO, drama de Fritz Hochwalder, presentado por Narciso Ibáñez Menta en el Teatro Cómico.

RECLUÍDO en Suiza, después de huir de Viena, que había sucumbido a la marejada de los nazis, Fritz Hochwalder descubre en el silencio de una biblioteca, el rostro de América. De todo el vasto drama americano que incluye la Conquista y la ruina de los Imperios Solares; las matanzas que se abaten sobre los hombres sedientos de oro; los caminos amargos de la selva y la pampa y después el encuentro de dos Héroes, que arrastran tras sí un manto de victorias o derrotas, y que al separarse habían transformado para

momento final; la dignidad de las manos; todo hizo que la Robledo, cuya arrasadora Medea recuerdo todavía como un acontecimiento, trazara una figura inolvidable.

Dentro del decorado claro y elegante con que Mario Vanarelli enmarcó la pieza, y bajo el dominio imperioso de la protagonista se movieron los cuatro actores restantes: Lily Gacel, llena de encanto; Lita Soriano en pleno dominio de su juego escénico; David Stivel, que compuso el adolescente artista en una limpia versión escénica y por fin Sergio Renán que dió su cuerpo y su voz al atractivo John. En resumen: una comedia perfecta en una interpretación memorable, por el ajuste, la variedad de matices y la calidad de la creación.

siempre el destino de la tierra americana; guerras y victorias y hasta el prestigio un poco ilusorio de un mundo tan rico que emergiendo de un oscuro pasado, de una espesa y peligrosa sangre, alcanza la solidez actual; de todo este vasto fresco de las mil incitaciones que en cada instante se le ofrecen, este singular austríaco elige para expresarse el día en que la ruina de los jesuitas es consumada por orden de su Graciosa Majestad Católica, y toda la obra, el tiempo, el destino, la sangre y el martirio de la Compañía de Jesús se

ve dispersado a los vientos de la codicia, la estupidez y las torvas intenciones de los conquistadores.

En el instante mismo en que se enfrentan el poder temporal que encarna don Pedro de Miura, Visitador del Rey de España, y la Compañía de Jesús encarnada en el Provincial Alfonso Fernández, está planteada entera la tragedia. Todos saben a la perfección que la ruina de la Orden es injusta, pero que hay que consumarla, y entonces se plantea al Padre Provincial el dilema de salvar su obra rompiendo con la obediencia en la que se centra toda su enseñanza, o de acatar la orden que le trae el secreto mensajero romano y sucumbir en medio de las ruinas. Esa escena, quizá la más hermosa de la obra, quizá una de las más hermosas de nuestro teatro contemporáneo, en la que el hombre acepta voluntariamente cumplir con su deber por amor hacia un destino que lo sobrepasa, es la culminación de la tragedia. Lo que sigue no es sino el corolario de un acto extremo. Y cuando la muerte libera al padre Alfonso Fernández, entre las plegarias solemnes con que la Iglesia acompaña al agonizante y la Orden se dispersa en la oscuridad de la noche americana, sentimos que empieza una culpa que todavía no ha sido puesta muy en claro, y que quizá fuera bueno para todos volver sobre ella y afrontarla definitivamente.

Quizá fuera en esta deuda en la que pensaba la noche en que confundido con el público parisiense, se-

guía apasionadamente el desarrollo de una pieza que por el conflicto y el planteo histórico, me llegaba muy de cerca. La excelente dirección de Jean Mercure y el deslumbrante decorado de Wakhewich me impresionaron tan vivamente que llegué a sentir que difícilmente, ese texto que yo estaba escuchando en francés, podría alcanzar en mi propia lengua una resonancia parecida. Afortunadamente no ha sido así. La versión que Narciso Ibáñez Menta presentara en el Teatro Cómico supera en muchos y diversos puntos a la puesta en escena de Jean Mercure. Creo que Mercure, que entendía muy bien el problema debió luchar con la ubicación exótica de la pieza, mientras que en el caso de Narciso Ibáñez Menta, aunque ligeramente olvidada o reducida a la mención de los textos escolares, las Misiones Jesuíticas forman parte de nuestra alma nacional. Desde el instante en que se levantó el telón sobre un admirable decorado de Mario Vannarelli —una espléndida estructura de techos muy bajos, ornada sólo con muebles nobles y esenciales, en medio de un ambiente de un dorado rojizo, fuera del cual se sentía avanzar con furia incontenible la selva—, sentí que de alguna manera me reencontraba con algo más verdadero, más hondo, más antiguo, que el hermoso espectáculo francés. Narciso Ibáñez condujo la pieza con mano maestra, sin un solo temblor, en una línea ascendente que culminando en la muerte del Padre Provincial, dejaba morir lenta y so-

lemnemente, bajando los tonos, apagando los ritmos, hacia el final del espectáculo. La interpretación de Narciso Ibañez Menta, como protagonista fué una doble sorpresa, porque no sólo dijo de manera memorable un texto comprendido con excepcional inteligencia, sino que fué capaz de sacrificar momentos de su lucimiento personal —momentos que por cierto Víctor Francen, a quien tanto admiro, supo aprovechar poniéndose en un muy visible primer plano—, para dar relieve solamente al significado espiritual de la pieza. Podría señalar como típico de esta actitud, el diálogo entre el Padre Provincial y el enviado del Superior de la Orden, donde Narciso Ibañez Menta sacrificando el triunfo de su juego personal, hacía adelantar a Juan Carlos Galván a primer plano, sobre candilejas, ocupando, de rodillas el tercero de la escena, a fin de que el espectador percibiera el drama no en la expresión de un personaje voluntariamente vencido, sino en el rostro contenido, desesperadamente angustiado de Lorenzo Querini, en quien debían de testimoniarse la tremenda tragedia de la Compañía de Jesús entera, en ese día de luto universal. Juan Carlos Galván, de quien vengo de hablar, dijo su parte con admirable sentido de estilo, y superó, para mi gusto, la interpretación que Jean Mercure hacía del mismo personaje. Del resto del abigarrado reparto, señalaré como excelentes las creaciones de Elías Herrero interpretando al Obispo de Buenos

Aires, y de Mario Pocoví en el del Padre Oros. En cuanto a las actuaciones de Jacques Arndt y de Vicente Ariño, no me parecieron que alcanzaran la perfección de los anteriores nombrados. Jacques Arndt sobreactuó un personaje de por sí demasiado marcado y en cuanto a Vicente Ariño, quizá por contraposición con el Padre Alfonso Fernández— que encarnaba al Visitador del Rey de España, creo que le faltó no sólo la sinuosidad del carácter trazado, sino la desolación que habita a este hombre mundano, cuando tiene conciencia de que comete una felonía, y que cometiéndola sabe que el evitarla es un lujo que él no podría permitirse.

Las luces, un vestuario rigurosísimamente documentado y una serie de figurantes movidos a la perfección, completaron un espectáculo que figura entre los mejores que he visto en Buenos Aires en muchos años. Desgraciadamente el público, nuestro dócil y mal aconsejado público porteño, el mismo que el año pasado soportara resignadamente una catastrófica versión de los *Diálogos de Carmelitas*, en una representación que deshonoraba por igual a *Bernanos* y a nuestros intérpretes, no acudió a ver esta pieza que no sólo planteaba un problema candente de nuestra hora actual, sino que por estar dentro de su ámbito histórico —la versión limpia y cortante de Eduardo Borrás la hacía aun más nuestra— tenía la obligación de interesarse. **OMAR DEL CARLO**

TUPAC AMARU, tragedia de Osvaldo Dragún, presentada por el elenco del Teatro Popular Independiente "Fray Mocho".

No tenemos remedio. Hacemos graves una cantidad de palabras agudas. Decimos Jérez, Gáspar, Ituzáingo, Gúzman por Jérez, Gaspár, Ituzaingó y Guzmán. Esta tendencia, observada —y censurada, naturalmente—, por los lingüistas tiene su compensación en la tendencia a hacer agudas ciertas palabras graves. Decimos chofér y Tupac Amaru cuando deberíamos decir chófer y Túpac Amáru. (Los acentos indican la arbitraria fonética que usamos y que llegan como errores de ortografía a la imprenta). Es como si la RAE no existiera. No tenemos remedio.

Pero los ingenuos damos en suponer que un escritor es un individuo que está al tanto de las cosas. Y si no, que debe informarse. Si un escritor no aprende el oficio, es como un boxeador que sube con sus solas fuerzas al ring. Nunca llegará a ser un *crack*, aunque pegue fuerte. El escritor es —aunque no lo quiera—, maestro de la multitud. Ha de evitar en lo posible, la perpetuación de los errores. Esto compete también a las organizaciones de tipo cultural, ora pertenezcan a la iniciativa propia o a la iniciativa del Estado. En el programa del Teatro Popular Independiente Fray Mocho utilizan la grafía Tupac Amaru, haciendo agudo un vocablo y crónica una equivocación.

Tupac Amaru, para emplear la grafía del Teatro Popular Independiente

Fray Mocho, o del autor de la obra, evoca la figura del primer caudillo de la independencia americana. El famoso levantamiento, el primero, el que acaso inspiró a los otros, el que acaso les dió fuerzas —esa fuerza que brota con la sangre martirizada—, se relata en la obra. Pero en lugar de mostrar al indio esclavizado, oprimido, y el nacimiento de una rebeldía, muestra el drama al revés. De ese modo la figura protagónica no es el noble indio, sino el innoble Visitador.

Osvaldo Dragún es un hábil autor teatral. Su pericia está a la altura de los mejores que se conocieran en nuestra escena en muchos años. Posee una técnica segura, y maneja los elementos escénicos consumadamente. Es, sin lugar a dudas, un auténtico hombre de teatro. Con inteligencia, con despreocupación, evita la verdad histórica para mostrar la culminación de un proceso. Resume los hechos y los personajes en unos pocos que representan la peripecia heroica. El lenguaje que emplea, a pesar de las imperfecciones sintácticas susceptibles de mejoras, es de sólida factura dramática. Y con ser obra de situaciones, se perciben frases sibilinas, con referencias a formas tiránicas de gobierno.

En *Tupac Amaru*, se ven fácilmente las influencias de Sartre y

Roblès. Los temas de la decisión, la opción y la elección, se repiten a lo largo del drama, como para advertir al espectador que se trata de una obra moderna a pesar de que desarrolla un tema antiguo. Pero Osvaldo Dragún es joven y asimila bien las influencias. La pieza es creíble y resulta eficaz, por el noble sentido folletinesco impreso a la trama. Podría reprochársele que parta de ciertos supuestos; por ejemplo, que imagine al auditorio dueño de antecedentes del tema que trata. Lo realmente lamentable es que Osvaldo Dragún utilice su talento para destruir y no para construir. En efecto, *Tupac Amarú* se resiente de prejuicio, de mala fe y de libelismo. Ataca con saña a los poderes estatuidos y al clero. Y como no posee los conocimientos elementales necesarios, comete errores groseros, como el de llamar "cura" a un franciscano. Estos detalles quitan dignidad al ataque y nobleza a la obra. La precisión es uno de los requisitos indispensables del que intenta satirizar, corregir o enmendar. Cuando la obra es un mero alegato, se acaba cuando el alegato resulta inútil. Por lo demás, Dragún no está a favor de la libertad tanto como está en contra de la tiranía. El matiz es perceptiblemente diferenciable.

El reproche más serio que se

puede hacer a Osvaldo Dragún, es la falta de emoción. En *Tupac Amarú* hay diseño claro de los personajes, intriga, sentido de la continuidad de los hechos, interés en las escenas. No obstante, la noble y dolorida emoción humana, no es alcanzada. Y así, la despedida de los esposos, al borde del suplicio, resulta fría y mezquina. Es curioso ver que la rabia, la envidia, la codicia, y toda laya de pasiones bajas, estén bien descritas, y que la escena cumbre, la que debió ser eje y clave del drama, resulte apagada y sin vibración.

Cuando se toma la vida de un ser, cuyo ideal es combatido por los poderosos del mundo, a quien abandonan los amigos y a quien se sacrifica, se reproduce, voluntariamente o no, el modelo eterno ofrecido por Jesucristo. El público de la sala de la calle Cangallo, no sin sorpresa, comprueba que, a pesar de las intenciones tendenciosas de Osvaldo Dragún, la figura de la víctima indígena se asemeja, progresivamente, a la figura del que murió en la Cruz. La similitud llega más lejos: Tupac Amarú muere descuartizado, esto es, en cruz. Pasamos esta perplejidad al director y a los intérpretes, que se comportaron con valentía y corrección, aunque sin poder evitar cierta opacidad inherente al experimentalato.

LAS AGUAS DEL MUNDO, comedia de Samuel Eichelbaum, presentada por el Elenco Oficial, en el Teatro Nacional Cervantes.

LA tendencia al mito en nuestro país es muy fuerte. Arrebata-mos al ser humano de sus funciones pensantes —creadoras o no—, para transformarlo en una cosa sin conexión con la vida. Colocamos a un escritor en un estante de la biblioteca, con el adjetivo que nos mereció. Y ni el tiempo que transcurre, ni las nuevas piezas que produce, nos mueven a revisar nuestro adjetivo. Pereza mental, cuando no es docilidad a la opinión común, que permite al escritor una agonía llena de honores pero infructuosa y desesperanzada. Es así como nacen algunos "intocables" a la inmortalidad. Por eso, hay que hacer un esfuerzo para recuperar el equilibrio y la ecuanimidad, con el sentido de controversia que debe ser consustancial a toda crítica. La obra de arte, como dice Azorín, existe por la corriente de apreciación y por los juicios que suscita. Las opiniones serán contradictorias, de acuerdo con el pensamiento de los críticos. Han de tener, empero como índole primordial, la franqueza. ¿Se podrá, pues, hablar sinceramente de *Las aguas del mundo*? ¿Nos lo permitirán la gloria que disfruta Samuel Eichelbaum y sus admiradores?

A nadie se le oculta que hay muchos tipos de teatro. No pretendemos la prioridad de este lugar común. Distingamos, de entre las muchas

clasificaciones, dos: el teatro para ver y el teatro para escuchar. Formas tan respetables la una como la otra, que se dirigen a distintos sectores del público o acaso al mismo público con distinta actitud receptiva. A nadie se le oculta, tampoco, que el teatro de Samuel Eichelbaum es un teatro para escuchar. No tiene esto nada de malo. El mal empieza cuando Samuel Eichelbaum se olvida del auditorio, se olvida de la auto-crítica, y se dedica a escucharse a sí mismo. A esta complacencia verbal se debe, probablemente, el que *Las aguas del mundo* haya sido desarrollada en dos horas cuando el tema daba sólo para cinco minutos.

He aquí el argumento: *Primer cuadro*: Laureano, mozo campesino, es llamado a cumplir el servicio militar. *Segundo cuadro*: La muchacha que ama va a despedirlo a la estación; le dice que quiere a otro y quiebra las ilusiones del joven. *Tercer cuadro*: La muchacha ha tenido un hijo. Doña Adoratriz no quiere ser abuela de un "guacho" y exige el nombre del seductor; la muchacha nombra a Laureano: el público sabe que miente. *Cuarto cuadro*: Vuelve Laureano de la conscripción. Ha viajado, ha adquirido experiencia. Nadie le habla del traspíe de la pecadora. Pero ella viene y le confiesa la verdad. Él promete ayudarla. *Quinto cuadro*:

Doña Adoratriz irrumpe en la fiesta, y exige que Laureano devuelva la honra a su hija; él se niega, alegando que ya no la quiere. *Sexto cuadro*: La muchacha ha resuelto el conflicto, suicidándose. Dejó el pequeño a Laureano. Viene el padre carnal a reclamarlo, pero Laureano hace valer sus derechos de padre espiritual, y se irá con el niño a otra parte.

El tema está expuesto, enlazado y resuelto en el diálogo entre los dos padres. El resto es mera superfluidad. Se percibe en el planteo de la obra una constante incoherencia. El problema ha necesitado de muchos aditamentos y con todo, no logra una articulación feliz. Hay un descuido sorprendente de toda congruencia y de todo el discurso dramático, y, salvo en la escena capital mencionada, de toda verdad humana.

Dejando de lado el enojoso tema del argumento, podremos apreciar otros valores en *Las aguas del mundo*. En primer lugar, los valores literarios. Samuel Eichelbaum maneja una prosa que puede discutirse, pero que tiene un encanto del que es difícil escapar, a poco que uno entre en su zona de fluencia. Es una prosa suave, sin estridencias, grata al oído. En segundo lugar, los valores descriptivos. Samuel Eichelbaum, en esta obra, procede un poco a la manera expresionista. Pinta con delicadeza, con pequeños detalles, vidas menores, costumbres campesi-

nas, seres ingenuos, cosas de todos los días. Si no siempre con exactitud (la falta de exactitud está condicionada por el desajuste argumental), siempre con ternura, con sentimiento, con simpatía. Ha construido una serie de estampas evocativas, que alcanzan pocas veces el drama o el contraste violento, pero a menudo la nostalgia.

La interpretación de Milagros de la Vega, Carlos Perelli, Angela Ferrer Jaimes, Fernando Labat, Marisa Martínez Allende, María Elina Rúas, Claudio Martini, Hilda Suárez, José María Gutiérrez, Alejandro Oster, Julio De Grazia, Juan José Edelman, Daniel Donato Lordi, Juan Carlos Bettini y Aristides Vega, es óptima, y rica en matices, aunque deja ver cierta falta de homogeneidad. La puesta en escena de Eugenio Filipelli tiene aciertos parciales y una dignidad general que la hace muy estimable. Los decorados de Saulo Benavente repiten las excelencias de costumbre.

Samuel Eichelbaum es un autor a quien consideramos, antes que nada, como viviente. Esto es, susceptible de cambios y, si no de superación, de mantener el nivel al que nos tiene habituados. Cuando la ingratitud, a la que es proclive nuestro teatro, lo mantuvo en el silencio, hablamos en su favor y de sus obras inéditas. No consideramos indigno decir ahora la verdad con respeto y con delicadeza. Es, nadie lo duda, un autor digno de respeto.

Pero es necesario que sepa hacerse respetar con obras menos endeables. La crítica que sólo aplaude un nombre, carece de validez. *Las aguas del mundo* es, en nuestra opinión, una de las obras menos logradas del

autor de *Un guapo del 900*. El hecho es lamentable, pero no es tan lamentable como el aplauso de ciertos sicofantes de la crítica.

TULIO CARELLA

Cine

EL IMPERIO DEL SOL. Enrico Gras, que nos diera algún admirable documental corto, se lanzó esta vez a una tarea más ambiciosa. *El imperio del sol* nos presenta así escenas de la vida de los indios que viven en el Altiplano Boliviano, en el Perú, y hasta en algún olvidado rincón brasileño.

Desde el punto de vista documental no tenemos objeciones: *El Imperio del Sol* es interesante, es curioso, es digno. Tiene méritos de esos que se llaman, sin que nadie haya definido muy bien por qué, "cinematográficos". Pero las películas deben juzgarse no sólo por sus méritos técnicos —creo que éstos vienen en quinto lugar— sino por lo que despiertan en el espectador, por la sensación que nos dejan cuando, después de dos horas de sumergirnos en esa extraña magia que es el cine, salimos a la calle, habiendo aumentado o disminuido nuestro bagaje espiritual. La sensación que nos deja *El Imperio del Sol* es negativa. Podría reducirse a dos actitudes: "¿Qué nos importa lo que pueda pasarle a esos indios? Nosotros estamos en otra cosa". O bien: "Sí, nos importa y, por lo mismo, es horrible".

Este film plantea, para el espectador consciente, sudamericano, el gra-

ve problema: ¿cargamos con ese "lastre", lo aceptamos, intentamos integrarlo al cuerpo social, o nos desentendemos de él? Desentenderse de esa parte de la humanidad que es sudamericana, que es la esencia nuestra, que se nos parece, es infame. Pero, cuando vemos los siglos, los abismos que nos separan, tendemos a caer en la tentación de suponer que la otra actitud, la positiva, la integradora, es idiota. Tenemos la sensación de un quijotismo enloquecido y, como Don Quijote, quisiéramos, en la derrota, recobrar el juicio. Pero hay locuras más graves que la de Don Quijote, más incurables. Se persiste, aunque el triunfo parezca escaparse de las manos y aunque la desilusión nos abofetee.

¿Qué percibimos en estos indios que nos muestra *El Imperio del Sol*? Algo completamente ajeno e incomprendible. Vemos, por ejemplo, una mujer pariendo, colgada como una res, conteniendo los gritos mientras el marido trabaja apaciblemente a la orilla del río. La parturienta no es su problema. A él lo único que le interesa es que el hijo, si es varón, sea fuerte. Y la mujer no grita, no se queja, a pesar de la tortura que está sufriendo: acepta su condición de res, y no es que no grite por

valor o por voluntad, sino —lo más terrible— porque no se atreve a hacerlo.

Vemos luego otra escena desagradable: en otras tribus, durante el parto, es el marido quien guarda cama; él es atendido, mimado y cuidado: la mujer no cuenta, no existe. Nacido el niño ella irá a trabajar. El seguirá en la cama, con el recién nacido, rodeado de atenciones.

Aparte del hecho psicológico que se revela aquí claramente —la envidia a lo femenino, que se convierte, por su función específica de dar la vida en centro de atracción—, sorprende la mistificación, la mentira oculta en esta costumbre: no es el hombre quien sufre, sino la mujer. ¿Por qué, pues, este engaño? ¿Por qué esta negación de la realidad, este cerrar los ojos ante el hecho simple de que es la hembra quien pare y el macho quien fecunda? Es como si se quisieran cambiar las raíces de la vida.

Y el film termina mostrándonos un nuevo engaño: la lucha del cóndor con el toro. El toro es España —esa España arcaica que todavía se perpetúa en los trajes de los indios vencidos—, el cóndor es el indio. Pero el cóndor *no pelea* con el toro. Para poder creer en un simulacro, hay que atar el cóndor al lomo del toro. Cuando el toro se cansa y gira, el cóndor ha ganado. Realmente no ha ocurrido así: realmente la lucha no podía presentarse. Y cuando el cóndor se alegra de volar, su triunfo es tan ficticio, tan doloroso, tan penosa-

mente grotesco como el de la gente que, en nuestro país, ha votado en blanco.

EL TECHO. Las películas de De Sica son —siempre— excepcionales. Aún en aquellas en las que debió hacer concesiones (*Stazioni Termini*), aparece su mano, con esos toques de ironía que en balde procuran imitarse, de verdad, de sentimiento, de nostalgia. De Sica ama lo paradójico y lo real. Su figura, en la pantalla, suele interpretar personajes muy distintos de los que trata como director. De Sica comprende la sociedad moderna como nadie —las payasadas de Chaplin, tan respetables a veces—, desaparecen ante la verdad tierna de De Sica.

El tema de *El Techo* es sencillo: la gente que no puede casarse porque no tiene casa dónde vivir.

En este caso la paradoja es evidente, porque el marido de la pareja ambulante es albañil. Y estamos ante una de las contradicciones de la sociedad moderna: el hombre que sabe construir una casa, que puede hacerla, es, precisamente, aquel que no tiene dónde dormir.

Más que la solidaridad de todos los albañiles —construyendo una casita en una noche, en el tiempo que les da como respiro la policía para la solidaridad final e implícita de ayudar a su compañero—, más que la policía, fingiendo no ver el pedazo de techo que falta, más que esa solidaridad, que recuerda a la de

Milagro en Milán, y que nos enseña que no todo está perdido y que los milagros pueden producirse cuando los hombres se unen para producirlos, cuentan los admirables detalles de paso, que crean una atmósfera y que dan vida al film, quitándole esa especie de aburrido y repetido "ritmo rápido", que es, en realidad, una de las formas más terribles de la pesadez.

En *El Techo* hay un detalle en el que parece estar toda la profundidad de De Sica, un detalle con el que podría iniciarse otra película: el niño hosco que acompaña y sigue a la protagonista, como un perrito perdido y a quien, una vez levantado "el techo", ella olvida. Este niño, que se parece al paseo melancólico de *Humberto D.* en las calles brumosas de un amanecer de invierno, que se parece a Totó siguiendo por el empedrado el féretro de la abuela en *Milagro en Milán* nos trae otro "mensaje", el mensaje secreto de De Sica, donde hay (¿por qué no decirlo?) cierta amargura.

MUÑECA DE CARNE (BABY DOLL). Para los espectadores argentinos *Baby Doll* es un misterio. Es incomprendible, en primer término, el éxito y el escándalo que provocó esta obra al estrenarse en Broadway. Queremos creer naturalmente, que este escándalo se debe a la osadía sexual de Tennessee Williams, y quedamos desilusionados al ver que *Baby Doll* queda bastante por detrás de cual-

quier película francesa o sueca en ese sentido. ¿Qué pasa, pues? ¿Por qué ha gustado tanto esta obra en Estados Unidos y por qué nos aburre a nosotros? ¿Será por alguna deficiencia nuestra?

Evidentemente, sí. *Baby Doll* no gusta en la Argentina porque se desconocen los problemas reales de los Estados Unidos, y porque se tiene de ese país una idea falsa: la idea para la exportación —y también para el consumo interno— que nos llega en las revistas de maravillosas ilustraciones de colores y en las fotografías de *Life*. Lo que el espectador medio argentino ignora es que los Estados Unidos —como algunos de sus más destacados políticos que, bajo su apariencia pulcra, inmaculada, rozagante, están consumidos por un cáncer— sufren una gangrena que los devora, secretamente. Tennessee Williams, en todas sus obras, ha mostrado las llagas, pero nunca lo ha hecho tan claramente como en *Baby Doll*... tan claramente y, al mismo tiempo, de manera más sofisticada; es decir: dentro del gusto exacto de los Estados Unidos.

El hombre medio americano, y la mujer americana, se han visto retratados en los símbolos de *Baby Doll*: pero este retrato es casero. Los países del resto de Sudamérica, deslumbrados, no ven todavía la verdad.

La protagonista de *Baby Doll*, esa muchacha que se casa para arreglar una situación económica, que se niega a cumplir con sus deberes matrimoniales y que se refugia todas las

noches en una cunita infantil para seguir soñando, es la caricatura de la mujer americana, que ha aprendido todo lo relativo a los cosméticos y al dinero, pero que está profundamente sola, vacía y refugiada en un mundo de juguete. Aparentemente liberada del sexo es esclava de él y no enfrenta la vida, porque el hombre que el destino le coloca frente a frente, el americano medio, no sabe despertarla. El marido de *Baby Doll* sabe trampear, sabe gritar, pero no sabe inspirar a su mujer ningún sentimiento como no sea el de hacer travesuras.

Si la obra fuera esto únicamente, quedaría la duda sobre su sentido, pero, para que no lo haya, aparece en escena un italiano. Es un hombre vulgar, que busca vengarse del marido de *Baby Doll* y que necesita unos papeles. Para lograr sus fines hace la corte a la muchacha y, lo que el marido no ha conseguido en un año, lo consigue el italiano en media hora: frente a él "la muñeca" deja de serlo. Es el italiano quien dormirá en la cuna, acariciado por *Baby Doll*, que espera... Hay en el film algunas frases claves. Por ejemplo, cuando *Baby Doll* pregunta al italiano, que ya ha conseguido el papel que buscaba: "¿Es eso todo lo que Ud. quería?" Y, terriblemente, eso era todo lo que quería, porque *Baby Doll* es, para él, una niña y ella no puede franquear en un momento el abismo que los separa.

Es notable la escena en que el marido se siente valeroso al tener un

fusil en la mano, y empieza a gritar, diciendo entonces los lugares comunes que acostumbran a repetir los héroes del cine yanqui cuando están armados. Esa especie de monólogo rudo y policial, termina en una frase que púdicamente no se tradujo en la Argentina: el marido pregunta, al sentirse burlado por el italiano: *From one white man to another...*? es decir: "De hombre blanco a hombre blanco...", pero la púdica traducción dice: "De marido a marido...".

En fin: el falso valor, que sólo se afirma cuando tiene un arma, la impotencia final; el marido golpeándose la cabeza contra el suelo, mientras el italiano lo mira desde un árbol, donde tuvo que treparse, porque estaba desarmado.

La impotencia, la debilidad que se oculta detrás de los gritos y de las armas, el querer hacernos creer que la astucia es menos valerosa que la violencia... o menos eficaz; la negación de todos los valores antiguos y universales que representa la sociedad americana, todo esto aparece en la sutil y dolorosa sátira mítica de Tennessee Williams.

El autor no ha dejado cabos sueltos: cuando el italiano se ha ido, *Baby Doll* y su tía solterona miran hacia la noche, desilusionadas y vagamente esperanzadas, y la muchacha dice: "Sólo hay una cosa para nosotras: esperar el mañana..." y la tía añade, con la infinita tristeza del sur de los Estados Unidos, con la nostalgia de lo real y con el dolor

de lo falso: "... y entonces veremos si somos olvidadas, o recordadas". y quizá T. W. cree que "van a ser olvidadas".

LA CASA DEL ANGEL. La novela de Beatriz Guido, llevada a la pantalla, se ha desposeído de algunas virtudes (en intimismo, por ejemplo) pero ha ganado otras. Así, pues, podemos afirmar, en esta película argentina que realmente puede ser precursora de una nueva era cinematográfica nuestra, en la que impere la gracia, la leve ironía, la sugestión, que estamos al fin, finalmente, frente a algo originariamente nuestro.

Torre Nilsson nos había dado antes pruebas de su talento de director. Pero nunca —a pesar de haber buscado ilustres colaboradores— la colaboración fué tan eficaz entre libretista y director como en *La Casa del Angel*. La ligereza de Beatriz Guido, su sentido del humor, su intuición psicológica, han atemperado los tonos densos de la película y nos han dado un cuadro argentino que, hace tiempo, veníamos buscando.

Si nos sumergimos en el análisis, nuestra sociedad —aunque se la sitúe en el veintitantos— no sale muy bien parada: encontramos aquí la mojigatería, la obsesión sexual disfrazada de catolicismo y mojigatería; un mundo de mujeres que despiertan a la vida de manera torpe, absurda, obsesiva, indigna. Y encontramos, también, el típico hombre argentino —el que casi todas las

mujeres de nuestro país conocen— dispuesto a participar más o menos a sabiendas de chanchullos políticos, pero indignado cuando se los descubren; pronto, en apariencias, a salvar el honor de su padre, sin perder por eso la ocasión de más o menos violar a una niña de catorce años que con curiosidad, deslumbramiento y un vago enamoramiento va a visitarlo una noche.

Este cuadro, típicamente nuestro, puede chocar, pero es verdadero, y éste es uno de los mayores méritos de *La Casa del Angel*. No hay concesiones en ese sentido: la madre es absurda, rígida y estúpida, la protagonista está obsesionada, el galán no ofrece nada atractivo, fuera de su figura.

Y, sin embargo, este cuadro, que podría caer en extremismos, es leve y sutil. La sátira está siempre presente, aunque sin decirlo, sólo para aquel que tenga antenas.

La narración es ágil y original. Podemos reprochar a la película algún anacronismo, como suponer en la misma época films como *Pimpollos Rotos* y *El Aguila Solitaria*, estrenadas casi con diez años de diferencia, o alguna escena que parece forzada, como la del chófer.

Sospechamos, con todo, que estos anacronismos pueden ser inconscientemente buscados, ya que Torre Nilsson y Beatriz Guido, aunque sitúan la acción en el veintitantos, parecen apuntar a toda una época, que se extiende desde principios de siglo hasta ahora.

Una película original, interesante, sutil... lo que nos está haciendo falta.

EL 41. Nuestros críticos, conocedores de la procedencia soviética de *El 41* han visto en el film, se han empeñado en ver, una propaganda. Digo esto antes que otra cosa para situar las cosas en su lugar, para recordar hasta qué punto somos arrastrados por el mecanismo de los hechos, precisamente cuando "mecánicamente" creemos combatir lo que suponemos mecanizado. Digámoslo de entrada: *El 41* no es más propagandista de lo que puede ser un film de cualquier origen que nos muestre la idiosincrasia de su pueblo. Así, *El 41* es propagandista de la misma manera que puedo serlo un film italiano que nos muestra la belleza y la facilidad de la vida en la península; uno, americano, que nos muestre las comodidades de un moderno hotel en Nueva York, o las hazañas último modelo de un "superman". Es decir, cada película, en la medida en que sea genuina, nos dará algo del pueblo de origen, pero eso no quiere decir que se haga propaganda de ese pueblo.

El 41 es una película excepcional y sorprendente. Nuestras reacciones están demasiado condicionadas para comprender la violencia de esta cosa nueva y extraña —tan antigua, sin embargo— que es *El 41*, y por eso no percibimos lo que hay en ella, y buscamos inútilmente protegernos en

nuestros conceptos "hechos". Supongamos una cosa: que *El 41* es un film de otro origen —sueco, por ejemplo, como erróneamente han dicho algunos de nuestros mejores críticos buscando en vano una comparación—; entonces veríamos otras objeciones. *El 41* nos habría defraudado entonces porque no es lo que esperamos (sin saber lo que esperamos). Y me atrevo a proponer dos soluciones: una, de acuerdo con la más estricta propaganda; otra, de acuerdo con el gusto prefabricado del público. En la primera solución la película sería exactamente tal como es, hasta las últimas escenas: en ese momento, cuando avanza el barco con los oficiales zaristas, el teniente blanco, que ha compartido con los rojos todas las penurias de la travesía del desierto, que ha visto el heroísmo y disciplina de éstos y que, finalmente, se ha enamorado de Mariutka, la muchacha revolucionaria que lo lleva prisionero, tendría, en ese instante, una reacción distinta de la del film: en lugar de correr a saludar a sus compañeros, comprendería que la razón está de parte de los rojos, y se pondría a pelear junto a la mujer que ama, contra sus antiguos compañeros. Este sería un hermoso final propagandista, un final al estilo *Por quien doblan las campanas*, por ejemplo. El otro final, dulzón sentimental, supondría que es la protagonista quien, sin convertirse del todo, es vencida por el amor; en este caso sería Mariutka quien tomaría la lancha, junto con su gallardo oficial.

Como *Ninoska* —la triste penúltima película de Greta Garbo—, habría sido vencida por el amor, y todas las revistas femeninas estarían de acuerdo en publicar una adaptación de la historia. Y también su granito de propaganda.

El 41 no nos ofrece ninguna de estas dos soluciones previstas, esperadas, acondicionadas; por eso ha llamado la atención la "originalidad" de su argumento. *El 41* presenta sin atenuaciones, de manera tan desnuda como la playa en que suceden las escenas finales, con una fuerza cósmica, sentimientos humanos; se enfrentan aquí el amor y un nuevo sentido de la vida. Y lo curioso es que el amor vuelve a cobrar sus antiguas proporciones enfrentando a ese nuevo sentido de la vida, que no lo rechaza exactamente, sino que, por el momento y en las circunstancias, no puede darle cabida. Los protagonistas del film —el oficial zarista y la muchacha revolucionarios— se aman llevados por la circunstancias, su amor se parece, y se mezcla, con lo que siempre ha sido el amor: uno de los poderes de la naturaleza, una fuerza arrolladora que todo lo transforma. Los protagonistas viven en medio de esta fuerza y son arrastrados, se entregan a ella... pero ambos siguen siendo ellos mismos: aunque el amor sea entre ellos perfecto, viven diariamente en otro plano y, en ese plano, el de la enemistad que los hombres han creado, no puede haber entendimiento entre ellos.

Hay en *El 41* algunas escenas claras: por ejemplo, cuando Mariutka escucha, por primera vez, en medio de un mágico deslumbramiento, la historia de Robinson Crusoe: es el primer contacto con la literatura de un alma ardiente, inocente y ávida; otra, cuando Mariutka reprocha al teniente no conocer "su" verdad... ni haberse interesado en otra. Y, finalmente, la escena final: el hecho de que la revolucionaria mate al teniente nos da, precisamente, una medida de su capacidad de amor.

Paradójicamente porque el amor no es aquí el capricho ante el que se subordina todo, vuelve a recobrar su trágica grandeza de siempre. Un individualismo exacerbado no lleva a los protagonistas a buscar su felicidad. Han sido felices —tal vez como nadie, se han amado, real, profunda, tierna y hondamente—, pero la esencia más honda de cada uno ha reaccionado en un momento: no es que se haya interpuesto, no. Ha reaccionado. Y la tragedia se produce entonces.

Podemos estar de acuerdo o no con el tipo humano que representa la muchacha revolucionaria, pero de una cosa sí podemos estar seguros: de su femineidad profunda, de su nobleza, de la pureza final, íntegra, intacta, de sus sentimientos.

Mucho podría hablarse sobre *El 41*. Los problemas que ofrece no se resuelven fácilmente en una nota, pero podemos, de todos modos, intentar esbozarlos. Podemos intentar enfren-

tarnos con un concepto de la vida como el que nos ofrece, y quizás lleguemos a verdades más profundas de las que podríamos suponer en una buena película. Un nuevo concepto de la vida, que es muy parecido al sentido antiguo y tradicional. Se nos presenta tal como es, y no quiere convertirnos a nada.

La primera parte de la película —menos original de lo que se supone— nos lleva a una marcha forzada y terrible por los arenales del Cáucaso, hacia el mar, o lago de Aral. Toda esa marcha, subrayada

por una música extrañamente sugestiva y apropiada, es minuciosa y detallista, y nos va sumergiendo poco a poco en la angustia de los hombres, perdidos en la arena, hasta el momento de ver el mar de Aral.

Los paisajes curiosos y que se nos antojan lunares, la marcha, el continuo oleaje de la segunda parte, contribuyen a crear el clima fantástico, arrollador, sugestivo de esta película que, querámoslo o no, nos deja pensando, con el alma suspendida frente a algo que sabemos verdadero, como el amor.

Discos

ULTIMAS NOVEDADES EN



GIACOMO PUCCINI: *Il tabarro*, Tito Gobbi, Giacinto Prandelli, Margaret Mas, Piero di Palma, Plinio Clabassi, Miriam Pirazzini, Renato Ercolari y Sylvia Bertona. Orquesta y Coro del Teatro de la Opera de Roma. Director: Vincenzo Bellezza.

PUUEDE ser que esta grabación contribuya a arraigar un poco más esta ópera tardía de Puccini en el ánimo del “gran público”. *Il Tabarro* fué la última realización verista del gran maestro italiano, quien superó precisamente con su *Tríptico* el estilo que había señalado el éxito de sus primeros trabajos. Si bien Puccini fué un verista bastante “sui generis” en las obras que se perfilaban como sus creaciones más felices (*La Bohème*, *Madame Butterfly*), no cabe duda que su aporte a ese estilo finisecular con *Tosca*, *La fanciulla del West*, *La Rondine* y el presente *Il Tabarro* fué considerable. Que él —admirable forjador de melodías

refinadas, maravilloso “ambientador” de la música— supiera conducir luego su estro hacia la plenitud dramática de *Turandot* y ya con anterioridad a la simpática jocosidad de *Gianni Schicchi*, supera con ello las violencias del realismo a todo precio, fué un hecho de especial suerte para la música italiana.

Escuchando atentamente *Il Tabarro* —tremendo dramón de “grand guignol”, de celos y de pasiones violentas— se percibe por doquier la estupenda maestría de Puccini, quien logra siempre acentos de honda humanidad, de profunda emoción, de auténtica y sincera expresividad. Además es ésta, luego de *La Bohème*,

sin duda la más “impresionista” de sus partituras, pues en ellas un multicolor lenguaje sirve para situar con precisión pictórica el ambiente fluvial de París. Que la segunda parte expone tonos oscuros —muy oscuros— y la tragedia pasional sobrepasa a la evocación de ambiente no es extraño. Sin embargo hay, y a pesar de la multitud de recursos utilizados, una admirable unidad de concepto. Basta señalar también la cacofonía intencional del baile, que hace pensar en los procedimientos conjugados por Berg en la escena del baile de *Wozzeck*. Es pues una obra sumamente madura de Puccini. Es muy extraño que no haya sobrepasado en fama a *Cavalleria rusticana* de Mascagni, siendo de idéntica dificultad de montaje y reparto. Pero es una obra infinitamente más valiosa, infinitamente más refinada, a pesar de su argumento sombrío, a pesar de su clima de asesinatos pasionales, celos y adulterios.

Vincenzo Bellezza se manifiesta como un consumado intérprete de este estilo pucciniano y vierte la bella partitura con un carácter eminentemente sinfónico. Con eso logra aún mayor unidad interpretativa. Entre los cantantes quiero destacar al tenor Prandelli y a la soprano Mas en el sentido positivo. Gobbi hace demasiado melodrama, excede las limitaciones lógicas de la discreción en la aplicación de sonidos de efecto y distorsiona por lo tanto el discurso musical de Puccini. Es una interpretación en exceso “verista”, la que hace del viejo patrón de una barcaza del Sena.

En ambas caras existen surcos saltadores al comienzo del disco, lo que disminuye por cierto bastante la claridad de audición. Fuera de ello las condiciones sonoras del disco son muy favorables. La presentación es atrayente. (Angel LPC 11875 un disco LP de 30 cms.).

JOHANNES BRAHMS: *Valses de amor*, op. 52 y *Nuevos vales de amor*, op. 65. Por el Cuarteto vocal de Stuttgart (Sailer-Pluemacher-Pold-Titze), con W. Bohle al piano. Dir.; Marcel Couraud.

HAY quienes han negado, y niegan con sistemática obstinación, toda frescura lírica a Brahms. Eso constituye, sin lugar a dudas, una de las más flagrantes injusticias de apreciación en el arte musical. Quien escucha atentamente estos *Valses de amor* op. 52 y op. 65 para cuarteto vocal de solistas y piano a cuatro manos, no puede sino quedar vivamente impresionado por la ferviente, profunda emoción que Brahms resume en estas espléndidas canciones. Es un certero, múltiple encantamiento de ternura y sentimentalismo genuino lo que ellas exhalan. Además son de una factura musical tan prístina, tan transparente, sin ningún

alarde vano, sin ningún rebuscamiento; canciones para ser cantadas en compañía y, no obstante, elevadísimas obras de arte de rarísima perfección.

Inclusive el menos "brahmsiano" entre los oyentes tiene que inclinarse devotamente ante estas dos obras magistrales. Ambos ciclos son fruto de la frecuentación de Brahms en el cancionero popular alemán y austriaco y, además, evidencian su singular predilección por la escritura multivocal (o sea coral, aun cuando se trata de cuarteto de voces solistas).

La versión ofrecida en el mercado local por "Les discophiles fran-

ROBERTO SCHUMANN: *Danzas de la Liga de David, op. 6, y Estudios Sinfónicos op. 13.* Por Rudolf Firkusny (piano).

ESTAS dos obras de la primera, generosa y entusiasta época —vale decir la más virulenta y batalladoramente romántica— de Schumann constituyen claras definiciones de estilo, de técnica y de procedimientos musicales y caracterizan plenamente el tan importante aporte al arte pianístico de toda una época histórica. Ambas están en cierto sentido ligadas como elementos de una misma evolución musical y tienen en común la mayoría de sus elementos expresivos y estéticos. Quedan como testimonios de una posición franca, entusiasta, personal, como testigos de una espléndida renovación artística y contienen los elementos más opues-

gais" es de rara calidad. El cuarteto vocal de Stuttgart no es solamente un avezado y magnífico cuarteto de cámara sino además una útil conjunción de cuatro solistas vocalmente muy dignos. Tanto en lo técnico, como en lo musical, como en lo que atañe al estilo se trata de excelentes versiones. Supongo que la parte a cuatro manos del piano no fué ejecutado tan sólo por W. Bohle, sino que colabora el mismo Couraud en ello, aunque no queda especificado en la nomenclatura del disco. La grabación es excelente, y merece las más relevantes ponderaciones. (Les Discophiles Français DFA 560, un disco LP de 30 cms.).

tos —meditativos y batalladores— de la dualísima posición que Schumann había escogido como camino para la exteriorización de su propia naturaleza íntima.

Firkusny toca ambas obras con singular brillantez. Para mi gusto, con excesiva brillantez. Su técnica es eminente, su fuerza espectacular. No pueden disimularse ni sus cualidades de vigor y de expresividad, ni sus defectos de contrastes demasiado violentos (que distorsionan frecuentemente el lenguaje sonoro y supeditan la estructura musical a cambios voluntariosos). Su aplicación de la sonoridad es demasiado

estridente, esforzada, "golpeteada" en los fuertes y está en una peligrosa tendencia a manifestarse "esponjosa" y blanda en los matices tenues. Es una técnica que más quiere ampararse en el virtuosismo espectacular que en una verdadera conducta musical.

F. CHOPIN: *Estudios N^{os}. 1 al 27* (del opus 10, 25 y de la "nueva" colección). Por Shura Cherkassky (piano).

TENER a mano una nueva grabación de todos los estudios de Chopin, incluyendo también los tres "ex-opus", es una halagüeña nueva. Mucho significan estos estudios para la comprensión del pianismo romántico y en especial como contribución para resolver los problemas técnicos e interpretativos de ese lenguaje tan propio, tan inconfundible, tan especial. Los estudios de Chopin ofrecen así un doble aspecto sumamente importante, pues son relevantes tanto en el sentido puramente virtuosístico, encaminando al intérprete hacia la solución práctica de todos los problemas que se ponen en evidencia en la orientación chopiniana (lo que significa toda una vasta tradición pianística que llega hasta nuestros días), como para la mejor comprensión de planteamientos interpretativos.

Cherkassky aporta para la interpretación de estos "chefs-d'oeuvre" un sonido frecuentemente muy bello, pero no mantiene una conducta uniforme. Aparenta ser un pianista fan-

La grabación es correcta, aun cuando hay algunos pasajes que no aparecen totalmente nítidos, a causa de algunas reverberaciones del sonido, ante todo en los planos extremos de los agudos y graves. (Capitol P 8337, un disco LP de 30 cms.).

tasioso, por los resultados muy desiguales que obtiene a lo largo de las versiones de estos 27 estudios. No creo que sea fundamentalmente una causa técnica lo que le inhibe (pues ofrece a veces soluciones magníficas), sino más bien una frecuente distorsión en el enfoque. ¿Por qué habrá pianistas que suponen que su deber es ser más romántico que Chopin? Lo que es en el fondo una manera de querer ser más papista que el papa. Y que es al fin y al cabo una redundancia, y para peor una redundancia perniciosa y contraproducente.

Creo que los estudios de Chopin ofrecen lo que quieren decir en su disposición musical más natural y original. Y creo asimismo —y firmemente— que cuanto más prudente se es en la exposición emocional de estos elementos, más bello es el resultado. Es una lástima que Cherkassky no lo vea así, quizás impulsado por un deseo de ser más personal de lo que es necesario ser. Así muchas de sus versiones no convencen.

Esta grabación tiene de esa manera más importancia como una manifestación interpretativa personal que como testimonio de fidelidad estilística. A los amantes de la "pose" musical sin duda puede gustarles más que a los que persiguen una dogmática finalidad de música pura.

CANTO GREGORIANO: Kyrial — Misa I, para el tiempo pascual; Antífona: Vidi Aquam; Kyrial: Misa XVII para los domingos de Adviento y Cuaresma, Kyrie XI, Kyrie XVII, y Misa XVIII para las Férias. Por el coro de Monjes de la Abadía de San Pedro de Solesmes (Francia); Director: Domingo J. Gajard OSB.

HACE relativamente poco tiempo que los inmensos tesoros del canto litúrgico son frecuentados nuevamente con asiduidad. Gracias a la paciente y múltiple labor de los monjes benedictinos se ha corrido el velo que escondía el más auténtico repertorio sonoro de la Iglesia Católica y quedado abierta la visión de un largo milenio de cultura, práctica y creación musicales, repertorio semiolvidado, adulterado, modificado durante muchos siglos y que ahora ha sido restituído en pacientes reconstrucciones y búsquedas. Con la religiosa iniciativa de los monjes benedictinos no solamente se ha visto favorecida la Iglesia, sino toda la cultura musical, pues inefables e insuperables bellezas artísticas han vuelto a cobrar actualidad con la renovada y purificada práctica del canto gregoriano.

Las versiones de la Abadía de San Pedro de Solesmes pueden reclamar

La grabación es excelente, efectuada con un verdadero refinamiento de los recursos de técnica de reproducción sonora. La presentación de los discos es sobriamente bella y constituye un loable acierto. (Angel LPC 11838/39, dos discos LP de 30 cms.).

para sí un alto porcentaje de absoluta fidelidad estilística, tanto musical como interpretativa, pues, sin duda, constituye ese venerable centro de estudios un verdadero baluarte de la gregoriana. Por eso es un gran acierto haber editado el presente disco en long-playing que actualiza la alcurnia de anteriores versiones discográficas de este coro abacial y que —grabadas entonces en 78 rpm— significaron una era en la difusión del canto gregoriano en su manifestación más auténtica.

Con esto queda dicho todo. Las versiones son de una depuración, de una belleza musical insuperables y encierran en sí el factor imponderable de un alto mensaje espiritual. La grabación es muy buena, habiéndose tomado en cuenta asimismo el efecto que causan estos cánticos de misa (y asimismo el estupendo "Vidi aquam", una de las más bellas líneas gregorianas que conozco) en su re-

cinto más propio, vale decir en una iglesia con la lejana resonancia de las amplias naves sobreacústicas. Es un disco que merece obtener una amplísima difusión principalmente

en nuestro medio, donde aún el canto gregoriano no goza de la vasta repercusión que merecería tener. (London LLC 16536, un disco LP de 25 cms.).

GABRIEL FAURE: *Requiem, opus 58*. Orquesta de la Suisse Romande, Unión Coral de la Tour de Peilz; Solistas: Suzanne Danco (soprano) y Gérard Souzay (barítono). Organista: E. Schmidt. Director del coro: Robert Mermoud. Director: Ernest Ansermet.

IMPULSADO por la prédica de sus padres, Gabriel Fauré escribió esta Misa de Difuntos. Fué estrenada en 1888 en la iglesia de la Magdalena de París, en la que Fauré era organista. Esta admirable, bellísima composición se enfila gallardamente en la secuencia de las creaciones similares que nos legó el siglo XIX (Berlioz, Brahms, Verdi), si bien no posee la aterradora grandeza trágica y patética de las de Berlioz y Verdi y tampoco la intensidad y la amplitud de la de Brahms. Es un magnífico, melancólico canto de consuelo y de esperanza, sin actitudes penitenciales y en el que se eleva un ferviente mensaje de fe y de piedad. Es la obra de un músico medido, refinado, de un "clásico" en esencia, resume una concentrada intimidad y en ella priman coloridos tenues, melodías aplacadas, armonías transparentes, recursos tímbricos suaves. Nada de excesos y nada de rebuscamientos.

Hacía falta una versión "long-play" de esta admirable composición. Tanto más halagüeña es la presencia

de esta interpretación por estar prestigiada por la batuta de Ernest Ansermet. Se trata de una versión de gran fidelidad, de una prístina claridad y vivificada por un generoso temperamento musical. Tanto la magnífica orquesta de Ansermet como el coro (aunque los tenores, a mi gusto son demasiado blancos) enfrentan la labor con toda competencia y eficacia. Los solistas (Danco y Souzay) se desempeñan con muy buena suerte; bien se nota que éste es el lenguaje musical y la tesitura que más convienen a Souzay, cuya voz tiene ocasión de desenvolver su carácter lírico e íntimo. Quiero destacar, además, principalmente la interpretación del "In Paradisum" que me parece excelsa.

La grabación es muy buena, sin defecto alguno y con todos los planos acústicos espléndidamente equilibrados. Una mención aparte merece el sesudo comentario de Coldaroli en la cubierta. (London LLC 17770, un disco LP de 30 cms.).

R. SCHUMANN: *Concierto en La menor, opus 129*; P. I. TSCHAIKOWSKY: *Variaciones sobre un tema rococó, opus 33*. Por Pierre Fournier (violoncelo) y la Orquesta Philharmonia de Londres; Director: Sir Malcolm Sargent.

ESTE concierto de Schumann ha sido objeto de reiteradas calumnias. Lo consideran habitualmente como una obra intocable, insulsa, poco comunicativa, como una creación "estéril" del período último de Schumann, durante el cual sus fuerzas creadoras habrían declinado totalmente. Escuchando atentamente y sin prejuicios esta composición, muy poco frecuentada por cierto, es fácil advertir que tal opinión carece de fundamentos. No puede haber música más íntima, más concentrada, más expresiva que ésta. Claro está: quien busca en ella específicamente al Schumann del *Carnaval* o de los *Estudios sinfónicos*, queda defraudado. Este concierto pertenece a otra etapa de la vida del compositor, cuando su enfoque estético había tendido hacia una más vasta síntesis, hacia una posición menos esforzadamente renovadora. Es música plena de ensueño, de melancolía, de una "Stimmung" muy poética, más contemplativa que emprendedora en sus sugerencias, aunque también con un apasionado vigor muy acentuado. Pero más allá de los moldes preestablecidos, un Schumann muy propio, muy esencial, más maduro, más reposado, pero bajo ningún concepto finiquitado o "ya enloquecido". Es una obra que merece ejecutarse con mayor frecuencia y cuya ubicación

en la sala de conciertos a la par de los "concerti" de Boccherini, Dvorak y Haydn se impone urgentemente.

No menos interesante resulta la grabación de las *Variaciones rococó* de Tchaikowsky. Se trata de una obra plena de encanto y de ingeniosa elegancia. No hace alarde de tendencias cavilosas y metafísicas, no significa quizás un mojón insustituible para la música rusa, pero es una composición muy fina y colmada de una risueña gracia. Es, además, un concreto testimonio de la inclinación hacia los modelos clásicos por parte de Tchaikowsky, quien además permanece a través de ella muy personal. Celebremos pues, también, que esta obra, no tan conocida como las otras, las "grandes" obras del célebre músico ruso, llegue ahora a nosotros en una versión espléndida.

Nada hace falta decir de Fournier. Sin duda es ahora él, el más preclaro y perfecto instrumentista del violoncelo con que cuenta la vida musical. Su estilística, su técnica, su precisión y medida, la belleza múltiple de su sonido son características harto conocidas y esta grabación de dos obras tan dispares demuestra una vez más la amplitud de su temperamento artístico. Contar con estas interpretaciones significa contar con verdaderos documentos-modelos de lo que podemos considerar como

versiones ideales. Del mismo modo resulta inobjetable el acompañamiento orquestal conducido con elocuente autoridad por Sir Malcolm Sargent. La grabación es muy buena y no ofrece ninguna mácula, quedando la

sonoridad perfectamente equilibrada y bien empalmados los diversos elementos sonoros colindantes. Una felicitación, además, por la sobria presentación del disco. (Angel LPC 11879, un disco LP de 30 cms.).

S. RACHMANINOFF: *Concierto N° 2 en Do menor, opus 18*. Por Andor Foldes (piano) y la Orquesta Filarmónica de Berlín; director: Leopold Ludwig.

EN 1901 fué compuesto este concierto para piano y orquesta. Representa, prácticamente, un resumen de la estética romántica del siglo anterior: es una nueva referencia a aquel estilo semi-eslavo y semi-occidental que había dado inmensa fama a Tchaikowsky (y también a Anton Rubinstein), pero sin la verdadera fuerza original del autor de la "Pique-Dame".

Rachmaninoff fué un eximio pianista, un virtuoso, y por cierto que sabía escribir para este instrumento. Además poseía una ciencia musical nada despreciable. Pero prefirió seguir pisando aquellas huellas fáciles y efectistas que eran moneda corriente en el pianismo europeo, desde Chopin y Liszt en adelante. Así, su música, de leve tinte eslavo, de elaboración correcta, de fácil escritura, de efecto inmediato, halló un pronto y relumbrante éxito en los aburguesados salones de la imperial San Petersburgo primero, en los de los Estados Unidos luego. Nada tiene que ver su música con la sed de innovaciones que corporizan otros músicos rusos de la época (con Skriabin a la cabeza y el joven Strawinsky,

que casi de inmediato habría de surgir). Y tampoco se preocupó más adelante (en obras posteriores) de revisar su estilo netamente retrospectivo, epigónico, ecléctico. Rachmaninoff siempre se dirige por ende a un público más bien superficial y éste es el que condiciona su inmensa —excesiva— fama actual.

Las señaladas características — que para muchos constituyen virtudes, para muchos otros, en cambio, defectos— quedan claramente evidenciadas en el más famoso entre sus conciertos para piano y orquesta. Liszt y Tchaikowsky nos sonríen complacientes ante este fidelísimo émulo desde cada compás. Ello no quita que el resultado sea en general muy plácido, muy atrayente, muy eficaz. Nada que sea *demasiado* profundo ni *demasiado* importante. Todo fluye con admirable lisura en un ámbito de grata pseudoexpresividad.

Es interesante comprobar cómo enfrenta este concierto el meritorio intérprete de la obra completa de Bartók. Foldes es evidentemente un pianista con aspiraciones a virtuoso. Y un virtuoso dará a Bartók lo que es de Bartók y a Rachmaninoff lo que

puede constituir la búsqueda del halagüeño éxito de taquilla. Foldes toca este concierto con mucha fluidez y convincente dominio técnico. Tanto en lo virtuosístico, pues, como en lo temperamental y musical efectúa una versión muy atrayente —condigna quisiera decir— y está bien secundado por la orquesta dirigida con más eficiencia que personalidad por Leopold Ludwig.

A. DVORAK: *Sinfonía Nº 4 en sol mayor, op. 88*. Por la Orquesta Sinfónica de Bamberg; director: Fritz Lehmann.

ESTA esplendorosa, musicalmente ultrarrica, briosa sinfonía, la que como todas las composiciones de Dvorak manifiesta espontaneidad y vigor, es objeto de una versión excelente. No cabe duda que la temprana desaparición de Fritz Lehmann ha empobrecido sensiblemente a la práctica musical de nuestro tiempo. Cada una de sus versiones tienen prístina nitidez, una admirable fidelidad, una estupenda riqueza de detalles y están, además, siempre equilibradas por un concepto muy elocuente de precisión, lo que confiere a cada detalle su medida exacta sin dejar por

CARL ORFF: *Triunfo de Afrodita* (Concierto escénico). Por Annelies Kupfer, Elisabeth Lindermeier, Elisabeth Wiese-Lange (sopranos), Richard Holm, Ratki Delorko (tenores) y Kurt Boehme (bajo), el coro y la orquesta de Radio del Estado de Baviera. Director: Eugen Jochum.

ORFF tiene una predilección por las construcciones musicales basadas en experiencias muy antiguas. Más aún que eso, su arte de la crea-

La grabación, reproducida en el país, es en general buena. Tiene un excesivo "ruido de púa" en varios pasajes, pierde a veces un poco de nitidez y relega la orquesta a un plano muy secundario. Pero esto último es quizás lo que se impone como correcto en este concierto hiperpianístico de Rachmaninoff. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft 63-49, un disco LP de 30 cms.).

ello de lado la unidad de estilo, la amplitud de enfoque, la visión "a la distancia" de la obra ejecutada. Es pues una magnífica versión que acerca a esta sinfonía, menos conocida que la segunda y la "Desde el nuevo mundo", al amante de la buena música. La grabación es por la demás muy buena, sin defectos, y de mucha claridad y transparencia en la reproducción de sonoridades, a veces muy abigarradas, de la escritura sinfónica de Dvorak. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 63-64, un disco LP de 30 cms.).

ción musical está encuadrado, desde 1937 (año en que apareció su *Carmina Burana*), en reconstrucciones de música que, por la falta de documen-

tación exacta, debemos considerar como "protohistórica". En esta línea de conducta se mueven sus *Carmina Burana*, los *Catulli carmina*, la *Antígona* de Sófocles y el presente *Triunfo de Afrodita*. Lo maravilloso en Orff es que su estilo y su técnica, tan refinadamente históricos y además vastamente eclécticos, no son fríos y estériles procedimientos de museo, sino realizaciones muy vivas y de una intensa actualidad. Cautivan y subyugan, inclusive cuando puede asaltar al que las escucha una sospecha de que se trata de una "factura" de cierto carácter estereotipado. Pues los procedimientos de Orff son invariablemente los mismos. Pero están aducidos con una tal espontaneidad y con una sinceridad expresiva y emocional que causan un verdadero efecto y convencen siempre al oyente.

El *Triunfo de Afrodita* es la reconstrucción de una fiesta nupcial de la antigua Roma, es una "representación", que procura ser lo más fiel posible, de elementos sacrales y de ceremonias profanas que rodeaban allí a la máxima fiesta amorosa. Y así Orff aduce textos milenariamente consagrados de Catulo, Safo y Eurípides (presentando los del tragedia ateniense en griego) y los reviste de un múltiple lenguaje sonoro, cuyos procedimientos son principalmente

los ostinatos, las repeticiones dinámicas, las fórmulas rítmicas, el contraste antiformal y la superposición de recitado y coro (Paracatalogué), apoyados en recursos instrumentales de índole rítmica, percusiva, pero de efecto tímbrico maravilloso. Es una nueva demostración de su infinita habilidad y configura en total una creación sumamente extraña y de un efectivo carácter dramático, pues es música elementalmente sugestiva e irresistible.

La versión es excelente, tanto los solistas (que deben enfrentar tesituras extremísimas en los agudos y graves) como los coros y la orquesta (constituída por instrumentos de percusión y pianos, tratados como siempre por Orff con recursos muy novedosos en el orden tímbrico) se desempeñan con elevadísima autoridad. Jochum renueva sus aciertos, ya manifestados en la grabación de *Carmina burana*, y confiere una intensidad excepcional a este lenguaje sonoro. La grabación es espléndida, sin ninguna falla y con fidelidad sonora en todos los planos y en el empalme de los extraños recursos tímbricos exigidos por Orff. Constituye, pues, un enriquecimiento muy loable del repertorio discográfico local. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft LPM 63-97, un disco long-play de 30 cms).

Libros

LA SEGUNDA ESFINGE INDIANA, por J. Imbelloni, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1957.

CUANDO uno, desprevenido lee: "La segunda Esfinge", piensa: Ah, es que hay más de una, y en esto, por de pronto, se diferenciaría nuestro Nuevo Mundo del Viejo, el cual, a lo que se sabe, sólo tenía una esfinge. Pero no nos apuremos; se trata aquí de mucho menos; lo de "segunda" no va con la Esfinge, va implícitamente con el libro; quiere simplemente prevenir que éste constituye la segunda edición de un libro que originariamente se denominó "La esfinge indiana"; segunda edición, es claro, corregida y aumentada, como cuadraba a una obra dedicada a materia en permanente progreso —o tanteos— y de autor sujeto al deber profesional de mantenerse al día.

Obra de especialista, poseído de voluntad "científica", esto es crítica, hecho a la disciplina docente, asistido de notorios dones dialécticos, y en constante remonte de humor polémico, o sea excluyente, acomoda eficazmente un poderoso andamiaje erudito a un estilo expositivo directo y permanente, acertando en un valioso espécimen que puede interesar igualmente al especialista y al profano, de más fácil tránsito quizá para el profano que para el especialista, si hemos de suponer a éste aquejado de escrúpulos de confrontación de citas bibliográficas a pie

de página en que superabunda el libro. En mi condición de profano total que se acerca a toda obra de escritor —de cualquier especie que sea, poeta, novelista, científico— con reverencia a priori muy a menudo injustificada a posteriori, doy fe de esa impresión bajo el ángulo que me atañe, y aun debo agregar que, bajo el otro, tiendo a creer que es obra muy sobresaliente en el panorama de la bibliografía americana, al menos hispanoamericana y desde luego argentina, dedicada directa o indirectamente al sondeo de los enigmas trashistóricos del continente. Permítaseme un par de notas sugeridas a mi profanidad por la lectura de esta obra, que sin duda merecerá más autorizadas consideraciones analíticas sobre sus verdaderas dimensiones de fondo. El enfoque profano es siempre enfoque desde afuera, y así disfruta de cierta holgura de perspectiva que le permite asistir al despliegue de las ideas un poco como el espectador descomprometido asiste desde la tribuna al partido contingente, sin perjuicio de que en algún momento las alternativas de éste terminen pudiendo con todas sus prescindencias de observador en alas de un "hinchismo" circunstancial hacia uno u otro lado. Fuera de este acci-

dente, el enfoque profano es en definitiva un enfoque primordialmente estético, que se goza o solaza en méritos de composición o actitud, formal u orgánica, y sólo descansa en verificaciones de la substancia vital que engarza lo momentáneo y contingente en lo eterno y absoluto, clave de toda especie de arte en sí. Hasta qué punto ese enfoque estético o externo pueda interesar al científico no afecta las medidas de su licitud, particularmente frente a obras como éstas, dedicadas al americanismo, en que la voluntad científica no sabe desembarazarse todavía de imponderables de la sinrazón que a la razón se hace en el alma de cada uno de los envueltos en el empeño.

I — Entendido el espíritu científico como rigor metódico, como poder de transmutación del entusiasmo palpitista en voluntad sistemática, como paciencia y prudencia, como severidad implacable ante los afanes similares del prójimo, como desconfianza de los primeros impulsos intuitivos propios y las filologías de corazonada, como deber de información erudita exhaustiva y *à la page*, como obligación de referencia precisa a las fuentes bibliográficas, etc., el profano no puede menos que reconocer en esta obra un producto ejemplar del espíritu científico al servicio del americanismo, o mejor dicho: de la Americanística o de la Indología, como prefiere el propio autor con su gusto

por las palabras acuñadas. La "Americanística" o Indología cifra el compromiso científico del "americanismo", que naturalmente comprende varios otros modos del interés humano: el pasional, el poético, el político... El americanismo abarca la cosa americana en sí y en su multiplicidad infinita; la Americanística cifra el modo de tratarla científicamente; gira en torno al método de abordaje y conocimiento, pudiendo acontecer que fiel a su objetivo propio no llegue jamás a adentrarse en la cosa misma. La Americanística resulta hasta hoy una especie de *discours de la méthode* del americanismo, que se agota principalmente en reservas de duda metódica previa o de acumulaciones fenomenológicas brutas y nunca se atreve del todo a las sumersiones abismales, por así decir. Es claro que eso está bien como actitud del espíritu científico *stricto sensu*. El científico no tiene interés en los descensos al infierno; el espíritu científico es el espíritu orfeico. La Americanística, pues, en cuanto afán científico, configura un arte de mantener la presencia más erguida frente a la Esfinge que no se alcanza a dominar; de guardar una distancia digna y preservadora ante el monstruo llamado a devorar si no es dominado. Me he preguntado siete veces si el llamar "Esfinge" al enigma americano —de los orígenes americanos, específicamente—, por una parte, y por otra el contenerse en límites de reserva me-

ramente metódica a nombre de los dictados de la conciencia científica, frente al monstruo enigmático, no envuelve subconscientemente la elusión arguciosa de una respuesta que sólo podría ser inspiracional, y que si en verdad mataría a la Esfinge franqueando el camino adelante del Edipo-Indólogo habría sido nada más que para ponerlo en la senda de un destino simplemente atroz como al Edipo-Tebano. Ya sé que estas insinuaciones son totalmente imaginarias; pero toda vez que el autor ha decidido denominar Esfinge al enigma americano, el profano tiene el derecho de pretender que lo sea con todas las consecuencias del mito que le enseñaron los libros. Acaso en el fondo no esté bien, aunque sólo constituya un venial abuso de erudición literaria, dar el nombre de Esfinge al misterio americano en cuya mitología no existe ese monstruo; por mi parte encuentro que el interrogante americano envuelve algo más complejo que el cándido acertijo de la fabulosa leona del busto de mujer alada; y hubiese preferido que se hablara, por ejemplo, de "El Ketzalkówaltl americano", cuyo nombre prácticamente impronunciable en grandes áreas de la garganta occidental anticipa ya para los oídos vulgares algo de la complejidad y lo indecifrabable del ente mitológico y el enigma americano. (Esto no es más que un ejemplo; podría echarse mano de otros mitos americanos menos terríficos o más bonancibles,

siquiera en la estilización figurativa; o tomarse el mismo mito mejicano bajo la forma peruana del Pachacámac, según puede desprenderse de las págs. 185, 199) de la obra). Pero el autor tiene siempre derecho a sus propios antojos o gustos, y nada impide apelar al apósito retórico cuando sólo se trata del título de un libro, que no siempre llega a hacer algo a la cosa. Pero quizás en el presente caso la apelación erudita condiga con la actitud fundamental del empeño.

II — ¡Hola! ¿Y esto? "Todo pueblo, como todo hombre, cultiva y honra la americanística que se merece". ¡Sic! Está estampado en la pág. 353 de esta obra crítica científica. Es obvio que la grave sentencia parafrasea aquella clásica de que los pueblos tienen el gobierno que se merecen, concebida para dar razón de los malos gobiernos —o de los gobiernos malos—, naturalmente, pues bien se sabe que de los buenos sólo da cuenta la gracia divina. Diríase que, efectivamente, la sentencia no ha perdido nada de su espíritu judicial, esto es sutilmente aflictivo, al pasar del campo político al científico... El autor parece ciertamente empeñado en cargar la culpa del estado actual de la americanística, bajo cualquiera de sus formas —arqueológicas, etnológicas, etc.—, a la condición cultural del "pueblo", sobreentendiendo desde luego, lo malo o mediocre o frustrado de mucha obra de america-

nistas renombrados. Con generoso eufemismo llama "heroica" a esta porción de los afanes, si bien se apresura a moderar el adjetivo sinonimizándolo con quijotismo, individualismo, cuantitativismo —amor de la cantidad, no de la calidad—, y aun denunciándole insólitos designios demagógicos. Es en verdad bien desconcertante encontrar en esta obra —que el autor sitúa en la zona de "la otra Americanística", la "crítica", sinónimo para él de las virtudes opuestas, o sea de realismo, disciplina metódica, espíritu selectivo, larga paciencia, etc.— la reiterada ocurrencia de ligar los errores o fracasos de la americanística heroica a infusas exigencias populares... No puede menos que sorprender, ciertamente, cuando se trata de cuestiones arqueológicas o filológicas, que se hable de que el propósito de ciertas obras fuera "dar autoridad y vestidura científica a una inocente aspiración de las masas populares", o de que "las pasiones populares reclamaban a grandes voces una solución definitiva, a los lingüistas con mayor insistencia que a los antropólogos" (p. 379), o de "aquellos arqueólogos de ayer y de hoy que, al presentar sus materiales solicitan ante todo los favores y el fácil renombre popular por medio de exageraciones interpretativas, con un espíritu sensacionalista que llega a menudo hasta lo inverosímil"... (p. 164). Sería interesante sondear la pulsión psicológica que lleva a la Americanística

"crítica" a estas ponderaciones de la "heroica". Que haya arquéólogos o lingüistas que se apasionen por su trabajo y caigan en exageraciones afectivas de sus logros casuísticos, al profano le parece que nada tiene de punible ni achica el valor fundamental de lo logrado. Al profano le parece que en definitiva para la cultura es tan fundamental el supuesto valor en sí de la cosa (¿quién lo alcanza?) que el probado valor de la cosa empujada a la altura del fervor contingente de un individuo que se entrega, siquiera un minuto, al conocimiento de la cosa. Nadie sabe todavía si se llega más seguramente a "la verdad" por la inspiración que por el camino del tanteo metódico o crítico. Y en cuanto a "tamaños" de lo logrado en estos empeños, por supuesto que todo depende de quien lo haya tomado entre manos y no de la cosa misma. La hormiga que el viandante mata con el pie poco tiene que ver con la que encuentra en el libro del naturalista. El tamaño del insecto es... Fabre, sin perjuicio, es claro, de los humores del hortelano o los reglamentos de higiene municipal. Pero que, en los terrenos culturales, las cosas pretendan explicarse por difusas apetenencias sensacionalistas de masas populares ignaras, no puede dejar de parecerle al profano una ocurrencia sorprendente. Heroica o crítica, la Americanística interesa y conmueve más a los americanistas que a los "pueblos" o "masas" americanas.

La única contribución popular a la cuestión acaso sea cierta ingenua fe prestada a la obra realizada por los estudiosos, nacionales o extranjeros, y preferentemente, es claro, la que se refiere a sus propias cosas, sin entrar en ponderaciones específicas de ninguna especie. Y sin duda es eso lo mejor que podría ocurrirle a la obra individual: que haya quienes crean en ella, así fuera con burda fe de carbonero. Pero en realidad es abusivo pensar en términos de exigencias populares, de entusiasmos de masas, en vanidades colectivas, ante la obra del "héroe" cultural, mucho menos, tratándose de arqueólogos y antropólogos. Ojalá existiesen, siquiera para contrabalancear el descreimiento cuando no el franco desinterés de las élites cultas frente a la producción, heroica o crítica, de los americanistas. Pero la verdad es, obviamente, que el desahucio se produce también por los lados populares. Y quizá no sin justicia; lo menos que podría esperarse de "masas populares" menospreciadas por el científico, es un científico ignorado si no menospreciado por esas masas. Es casi conforme a las reglas de urbanidad. Por lo menos a las de la equidad. Y sin duda esta hipótesis es preferible a la contraria. La tendencia normal de cierta especie de personalidades cultas —particularmente la de espíritu científico— desemboca en cierto esoterismo connivente al fin con cierto autocratismo. El único correctivo lógico a estas tentaciones

sería un razonable derecho de rebelión de "las masas". Por fortuna siempre cabe el expediente de una mutua ignorancia o un mutuo menosprecio, que mientras no vaya a más será lo más parecido a la cortesía.

III — Estas no son sino un par de notas, entre muchas otras posibles, *al margen* de esta obra capital de la bibliografía americanística propiamente dicha, que no podría ser ni será indiferente a nadie, y brinda al lector, especialista o profano, un henchido haz de sugerencias, sobre las profundidades y dificultades de la materia de que se trata y la importancia del factor psicológico en la tarea que se le aplica. Notas de un profano absoluto, respetuoso de la obra de todo intelectual, y más si éste goza de grandes prestigios públicos —acaso los populares no le importen—, dejan libre el campo para la consideración crítica de esta obra específicamente de crítica metódica, y se descarta aquí mismo prudentemente, no sin recomendar a la atención de futuros lectores también profanos, los capítulos de densa pasta monográfica en ella dedicados a los aspectos arqueológico (Parte III), etnológico (IV) y lingüístico (V) de la problemática americanística, que juzga cabalmente logrados dentro de los propósitos de la obra, tal como el profano puede discernirlo.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

REVELACIÓN Y ACOGIMIENTO DE LA OBRA DE ARTE, por Luis Juan Guerrero, Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 464 páginas.

EL profesor Guerrero ha escrito el libro que en nuestros años de estudiantes esperábamos de él. Quienes lo conocimos en su cátedra de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, aprendimos a estimar sus dos condiciones intelectuales distintivas: la seriedad de su extensa información filosófica y la rotunda coherencia de su pensamiento deductivo. Versado particularmente en los problemas de la estética y de la ética, era dueño de una rigurosa inteligencia especulativa, que no permitía la ilogicidad en el alumno ni la apreciación bisona en materias filosóficas. Concibió la estética como disciplina filosófica, al modo antiguo, y no la confundió con la historia del arte. Custodió con celo este principio monitor y enseñó a resguardarlo de equívocos y trampas intelectuales.

Al fin de sus años conocemos el primer tomo de su obra mayor, que tiene, pues, el carácter de póstuma. Conocemos, así, el pensamiento creador que incidentalmente y poco a poco destilaba en sus clases, cuando se extendía con precisión y profundidad sobre los libros de Aristóteles, Platón, Kant, Schiller, Goethe y demás filósofos clásicos. No anunció su obra desde la cátedra, pero se presentía el mundo de su concepción a través de las enseñanzas, seguramente por exigencia de la modestia que conviene a

todo auténtico maestro. Las notas y apuntes tomadas por el estudiante en el aula, revelaban la preocupación constante del profesor por la exactitud en la exposición y crítica de los sistemas tratados, que se trasuntaba en el esfuerzo personal que hacía Guerrero por corregir de propia mano las versiones de sus clases antes de que corrieran la suerte del mimeógrafo.

Tenía el dominio de las lenguas modernas y por ello su información era directa y de primera fuente. El manejo personal de los textos de estética y la relación con los centros de estudio de los demás países extranjeros, lo habían señalado ante la opinión estudiantil como un investigador de verdad. Su pasión por la ciencia legítima, su aversión por la improvisación y la noticia no confirmada ni contrastada, eran murellas que resistían el asalto de todo intento anticientífico. Pero todo esto fuera poco —aunque fuera mucho—, si su espíritu se hubiera entregado a la adoración ciega y retrospectiva de los maestros consagrados. Creía en las formas nuevas del arte y trasladaba al arte contemporáneo el mismo interés especulativo que ponía en los clásicos. Lo mismo en punto a estética argentina. Ahondó en el romanticismo argentino y trajo del arte argentino, aportando su

punto de vista en tal debatida y no resuelta materia.

Muchas de estas particularidades de su estilo intelectual aparecen en *Revelación y acogimiento de la obra de arte*; uno de los más serios estudios de estética realizados en el país. Este título es el primero de una trilogía, que comprende toda una estética de las tareas artísticas desarrollada en tres etapas: revelación y

ANOTACIONES PARA UN BESTIARIO, por Osvaldo Rössler, Ediciones del Instituto Amigos del Libro Argentino, Buenos Aires, 1956, 125 páginas.

UN viaje por Europa puede ser para muchos una aventura económica, pero para otros, suele ser un motivo de experiencia literaria. El autor de *Anotaciones para un bestiario*, que ha hecho su periplo transoceánico en 1953, según testimonia una de las solapas del volumen, puede estar satisfecho de su viaje, que en lo pecuniario podrá haber sido gastado, pero en lo literario le ha representado una buena inversión, cuyas rentas están dadas por las páginas editadas.

Por lo pronto, Rössler ha roto con la vetusta e insostenible tradición de ir por aquellas costas y traernos de vuelta una conferencia, un ensayo interpretativo o una relación del viaje. La tenemos demasiado descubierta a Europa los que leemos a veces y no hemos tenido la ocasión de tomarnos el barco. En realidad, el viaje es lo de menos en este libro, porque el escritor refiere en él su auto-

acogimiento de la obra de arte; creación y ejecución, y promoción y requerimiento. En síntesis, el pensamiento estético del profesor Guerrero centra su atención en la obra artística misma —operocéntrico, dice en lenguaje propio—, y a partir de ella infiere la teoría respectiva, por oposición al camino inverso que partiendo de la especulación pura intenta llegar a la realidad de la obra.

biografía íntima, su experiencia profunda y superficial, tal como se le dió en el lapso de ese itinerario. Con estar narrada en forma de diario de viaje, *Anotaciones para un bestiario* es una obra de pretensiones más serias y profundas, y de resultados acordes con ellas.

Es veraz —o verídica al menos, y ello basta—, muy expresiva y fina en su espiritualidad, aunque algunas veces se nos aparezca lo rabelesiano, lo quevedesco y lo propio de los neorealistas italianos. Pero, incluso esto último, no está dado como atractivo complaciente para la platea, sino que parece ser la consecuencia natural de la sinceridad “literaria” con que está escrita la obra. El intento de narrar las experiencias “como se dan” en el plano profundo de la conciencia, antes de que la norma moral, la convención social o el pudor literario lleguen para atenuarlo o reformarlo, es tan evidente y está

tan cabalmente logrado, que lo fronterizo ni ofende ni molesta. En Rössler hay una característica personal que no se puede olvidar: escribe como quiere, y si esta cualidad puede

permitir una crítica a su arte, por demasiado perceptible, trasunta, por otra parte, un poder de estilo que no es frecuente y muchos desearían tener.

16 TATARABUELOS, por Daniel Rodríguez, Ediciones “Doble P”, Buenos Aires, 1957, 109 páginas.

EL tono irónico no es de los más frecuentes en la narrativa argentina. Estamos un poco acostumbrados a la expresión directa, pasional. Los filósofos y ensayistas que han abordado la ironía, el humor, la sátira, el chiste o la burla coinciden en una cosa, y es que estos fenómenos psíquicos existen en tanto el sujeto se libera de las preocupaciones de su conciencia y se relajan las inhibiciones habituales. En el fondo, la risa es un fenómeno intelectual, y además, exclusivamente humano.

No es fácil tomar por el lado humorístico las cosas y los hombres. Se requiere para ello inteligencia, seguridad en la posición personal, generosidad benevolente para pagar con moneda de risa, lo malo, lo feo, lo convencional, y también lo bueno, lo hermoso y lo legítimo, y por último, un estar más allá, que en unos casos puede ser un estar por debajo, y en otros, un por encima de las cosas.

En literatura, el humor es uno de los tonos más riesgosos de abordar. Está dicho ya que lo cómico tiene más escollos que lo trágico, sobre

todo en el orden de las grandes obras. Con que se piense en Cervantes, Wilde y Molière es suficiente. En la literatura argentina, decíamos, el tono no es frecuente, y sus dos notas más altas fueron las de Payró y Macedonio Fernández, con matices distintos.

En la novela *16 tatarabuelos* hay mezcla de sátira social y de humor, dos especies diferenciadas de la risa. Por la primera, el autor intenta el antiguo precepto de la corrección de las costumbres de la sonrisa, y por la segunda, perdona comprensivamente la pequeña vanidad de indagar la grandeza de los antepasados. Hasta lo que lleva vivida la humanidad, han venido haciendo falta dieciséis tatarabuelos para que nazca un ser humano. Pero humanos que lleven su preocupación genealógica hasta esas ramas, de esos van quedando muy pocos, en estos tiempos tan democráticos, impersonales e igualitaristas.

Mateo Roque Suarfa, protagonista de la novela, tiene esa inquietud, y se encuentra con sus espíritus en una sesión meta o parapsíquica. Con-

versa entonces con cada uno de ellos, y descubre así lo que probablemente descubriríamos todos los mortales, en alguna de las ramas de nuestros respectivos árboles: que no todo gajo tuvo su flor.

EL PROBLEMA MORAL, por Angel Vassallo, Editorial Columba, Buenos Aires, 1957, 58 páginas.

No existía en nuestro país, hasta Vassallo, un ensayo breve y panorámico de la ética, expuesta con rigor filosófico. La abundante bibliografía de que dispone el lector del siglo XX para adentrarse y especializarse en cualquier disciplina, ha convertido la iniciación filosófica en un espinoso asunto. Las obras de conjunto, o son tratados monumentales o ahondan determinados temas o autores, de manera tal que, quien anhela introducirse en las rutas de la filosofía en general, o de alguna de sus partes, corre el riesgo de no atinar con la puerta adecuada.

El hombre culto contemporáneo, el tipo de lector común y serio, no se satisface ya con la improvisación de los escritores aficionados. Apenas si van quedando sombras de ese espécimen de intelectual finisecular, que por impulso espontáneo, disertaba sobre economía, política, literatura, arte, filosofía o sastrería. El enciclopedismo, que representaba un ideal del escritor del siglo pasado, ha cedido plaza a la especialidad cultural. Ahora, cada uno habla o escribe de lo que sabe a ciencia cierta, con pocas excepciones. La osadía intelectual ha sido sustituida por la responsabilidad científica.

En consecuencia, ha nacido el breviario, el manual, escrito por los especialistas para lectores exigentes. La moda es casi universal, y no la han inventado los mejicanos, como pudiera creerse. Difícil habría sido hace algunos años convencer a eruditos y académicos de la necesidad de verter su talento y su sabiduría en obras de este tipo, sin que no se pusiera en riesgo su prestigio intelectual. Los tiempos han cambiado, con felicidad, para autores y lectores. Modernamente, consideramos útil a toda obra buena, y diferenciamos con claridad la erudición de un profesor de la finalidad de divulgación de un breviario.

La colección en que está inscrito el opúsculo de Vassallo, ha tenido la virtud de conciliar la fama de los autores, la seriedad científica de los contenidos, la introducción a determinadas disciplinas o temas, y la exigencia del lector culto medio, ese promedio intelectual de nuestro país y otros, que comparte la angustia del espíritu con el mester cotidiano que todos sabemos. Sin perder una pizca de su jerarquía universitaria. Vassallo y sus compañeros bibliográficos, nos hacen recordar el caso de un enciclopedista francés —que no

cito porque me desagradó—, de quien se afirmaba que había promovido la Revolución con sus opúsculos y no con sus tratados monumentales.

Desde aquel servicial opúsculo *¿Qué es filosofía?*, que varias promociones de estudiantes leyeron simultáneamente con el celebrado li-

bro de García Morente para iniciarse en la filosofía, hasta *El problema moral*, están presentes la claridad de exposición, la amenidad del estilo y la profundidad de la información, que aprendimos a discernir en la tradicional casa de la calle Viamonte.

MUJER IMPERIAL, por Pearl S. Buck, Editorial Kraft. Trad. Luis Echávarri, Buenos Aires, 1957, 421 páginas.

La ambición política ha sido tratada en numerosas novelas contemporáneas. Si bien desde muy antiguo se desconocía la psicología de los dominadores, este tipo de personalidad ha sido estudiado más a fondo a partir de la teoría de los valores. Spranger, en *Formas de vida*, ha dado la pauta de interpretación, como no lo ha hecho nadie con anterioridad. El *homo politicus* reduce toda su vida a la conquista del poder, el dominio, y todos los demás valores del mundo objetivo circundante, la ciencia, el arte, el dinero, el prójimo, la religión, carecen para él de jerarquía y ni los respeta ni los considera. Muy citada es la frase de Napoleón: *No tengo mucho amor a las mujeres, ni al juego. No tengo amor a nadie: soy de pies a cabeza un ser político.*

Esta ambición, impostada en una personalidad femenina y en un pueblo oriental, es ya algo mayúsculo. Tzu Hsi, última emperatriz de China, llegó de concubina del emperador reinante al gobierno de ese país.

No fué la primera mujer en la historia que intuyó la fórmula mágica del éxito político, hecha de dosis iguales de sensualidad y talento. Ni la única. Llena está la historia de casos de privanza. Cuando un gobernante tiene un favorito que lo supera en talento y en ambición, sepa el pueblo que habrá de ser gobernado por el privado y no por el otro. Entre dos hombres colocados por las circunstancias frente a frente, se plantea siempre una voluntad de dominio, y el triunfo corresponde al más capaz, en el sentido humano de las cosas, lo cual no significa que el dominador sea mejor ni más digno que su oponente. Así pasa en la vida, en la cátedra, en la venta, en el amor, en la política, esto es, en todo acto entre humanos.

Es doloroso pensar que los seres humanos estén expuestos al dominio de los más fuertes, psicológicamente considerados, pero es real, histórico y cierto. Sólo la religión, la conciencia moral o las instituciones sabias son capaces de oponer frenos sufi-

cientes al despliegue impetuoso y avasallador de la voluntad de dominio que emana de los fuertes. Cuando no se dan estas limitaciones, los pueblos tienen los déspotas y los tiranos. En las cosas meramente humanas, sin motivaciones trascendentales originadas en el amor a Dios, el amor al prójimo, el orgullo de la tradición nacional, el sentido público del honor, el respeto a las instituciones y demás razones mitigantes de los defectos y vicios, el peligro es inminente y constante.

No sabemos a ciencia cierta cuál es el juicio histórico oficial de los chinos acerca de su famosa emperatriz. Dice Pearl S. Buck, que estudió en detalle esa etapa del pueblo oriental, que su pueblo la amaba, mientras que los impacientes, los revolucionarios y otros sectores de la opinión pública la odiaban. *Décadas después de su muerte —agrega— estuve en aldeas del interior de China, donde la gente creía que Tzu Hsi vivía todavía, y se asustaba al enterarse de que había muerto. "¿Quién cuidará ahora de nosotros?", preguntaban llorando. Este es, quizás, el juicio decisivo acerca de un gobernante.*

Como personaje literario, en cam-

EL MAL, por Elisabeth Labrousse, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1957, 110 páginas.

MISTERIO inexorable que sólo puede rozarse con presentimientos, con vagas intuiciones, y al que la razón, siguiendo la escala axiológica, torna aun más inconmensurable, el problema del mal ha ceñido desde el comienzo de los tiempos el espíritu del hombre, señalándole un

bio, Tzu Hsi ofrece un sostenido interés por los sutiles y complicados resortes de su alma. Conforme al esquema típico del dominador político, ningún matiz está ausente de su conducta. No existe en ella el escrúpulo inhibitorio ni la subordinación moral, como tampoco existen en los espíritus de los cortesanos y nobles que rondan el poder. Tzu Hsi consigue vencerlos, por la fuerza, la astucia y la decisión, moviendo, como es habitual, a los ejecutores de sus designios, por apelación a las debilidades de sus caracteres.

Pearl S. Buck, titular de un Premio Nobel de Literatura, ha conciliado lo histórico, lo narrativo y lo psicológico en esta nueva novela. De alguna manera, esta obra es demostrativa de la sutilidad espiritual femenina, cuyas condiciones intelectuales son todavía objeto de debates y discusiones. El caso de Tzu Hsi, que llegó al Trono del Dragón, si no prueba que la inteligencia de la mujer sea superior a la del hombre, al menos certifica de que algunas mujeres son más inteligentes que algunos hombres. Y con belleza física, más fuertes que muchos hombres.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

sendero a cuyo término se abre un abismo voraz o, acaso, la nada.

De todas las calificaciones que conocemos, la más adecuada nos parece la de Heráclito, para quien el mal es sinónimo de escasez, suerte de partición del ser, mientras que el bien es abundancia, unidad, integración del ser consigo mismo. Y no de otra manera puede explicarse apenas, sino como fenómeno de pura sensibilidad trascendida, de materialidad corporal proyectada en espacio y tiempo, la significación del mal.

El libro de Elisabeth Labrousse compendia en la brevedad de su centenar de páginas las versiones que acerca del mal han venido aventando hasta el presente seres angustiados, teólogos y filósofos. Con dominio expositivo del tema tratado, Elisabeth Labrousse nos orienta con segura brújula en los vericuetos del mal, analizando a éste desde distintos ángulos, desde Job hasta la versión que de él nos brindan el psicoanálisis y el existencialismo. Empero, tras su lectura queda en pie la azorada pregunta: ¿Qué es el mal? ¿En qué consiste? ¿De dónde arranca, en qué región perdida del Ser, de la Omnipotencia, se anidó y creció hasta sofocar a la humanidad con su zarpa ominosa?

Decir que el mal es una privación sería comenzar por explicitar, por definir lo indefinible. Justamente, pensamos que el mal es aquello que resiste a todo lenguaje, expresión, denominación. Es, quizá, la institución de algo horrible. No obstante, la

nada no es algo horrible, sino, sencillamente, la abstracción en su principio de original pureza. La nada-nada, la no-nada es ya una sí-nada, afirmación, una cualidad que nos aferra o a la cual se adhiere nuestra debilidad.

Promover que el mal es la herida que nos hicieron cuando éramos niños nuestros padres al darnos la vida, pudiera ser también una de las respuestas, la aproximación que nuestra piel nos podría dar del mal. Un epifenómeno, una resultante orgánica —no fisiológica—, una comezón que peralta el más fino de nuestros cabellos, el más insignificante roce de la hoja de una planta, la suavidad del vellón más liviano, eso ya puede ser el mal. Y, también, la inconsistencia vagarosa de la vida, el permanecer ante los hombres en el individualismo más total y estremeador, o, al revés, hallarse sumergido en ellos, en un colectivismo arrasador. Pero, ¿qué es el mal? Cuando el autor de las *Provinciales* manifestaba que se sentía empavorecido ante los espacios infinitos, ¿no estaba ya en el mal? Y Descartes, al meterse en su estufa, al reducir a una fórmula decisiva, elemental todo raciocinio metafísico, ¿no yacía en el mal? Y Unamuno, con su contradicción insistidora, repetida, ¿no golpeaba, no machacaba los muros del mal? Tal vez no conozcamos combate más agónico ni más definitivo con el mal que aquel de Sócrates, inmóvil por horas en Potidea, en medio del

tumulto y la naturaleza, debatiéndose con su *demonio*. En el silencio de su pensamiento, en el contraataque del pavés y la adarga razonante helénicos, Sócrates sintetizó *silenciosamente* el problema del mal. Porque el mal es un *fragor* que sólo puede mantenerse en el silencio, resolverse sin palabras, que definen lo carente de definición. Precisamente, el bien es lo definido, lo definidor, es la morada de la palabra, de la forma, del color. El mal, más que problema de la sensibilidad, del ay, es una resolución de la pausa. La mayor carencia que limita al hombre es el entorno estático, decidido al

EL CONDE LUNA, por Alexander Lernet-Holenia. Trad. de J. R. Wilcock. Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1957, 204 páginas.

CUATRO obras de Alexander Lernet-Holenia han sido traducidas hasta ahora al castellano. Son: *El estandarte*, *Las Dos Sicilias*, *El barón Bagge* y esta que comentamos, *El conde Luna*. Y todas se encuentran signadas por la idea de la muerte, sus personajes se hallan no insinuados, sino obsesivos, calados por la gestión del conflicto entre las fuerzas mortales y el gozo de un reconocimiento de lo eterno. En ocasiones —cual en *Las Dos Sicilias*— la muerte es una presencia que se gestiona por sí misma, se adelanta con la sutileza de un paso medido y ricamente recompensado, en un apenas sorpresivo final. En otras —*El conde Luna*—, la muerte linda

no de un gesto, de un signo. Es lo que supo asir Pascal; es lo que Kierkegaard expuso en la contradicción de lo uno o lo otro; es lo que el existencialismo propone, tal vez sin reconocerlo, en esa tierra de nadie que es la ambigüedad.

Y acaso sea, también, más que una habitación iluminada por el fragor de luz que entra por una claraboya, un cuarto amplio, desnudo y solitario, de una de cuyas paredes penden unas cadenas, y sin más abertura que un ventanillo por donde asoma el ojo de un espectador anónimo, y en cuya pupila se refleja ese frío paisaje.

las orillas del ensueño, esa playa en cuya cabecera, al hacerse pie, se recoge la bruma de lo dialogado, las hierbas de lo gentilicio, el ecuanime reflejo de lo voluntariamente querido y amado.

Existe un poema de Rilke titulado *In einem fremden Park* en el que los versos:

*Zwei Wege sinds. Sie führen
[keinen hin.
Doch manchaml, in Gedanken,
[lässt der eine
dich weitergehn. Es ist, als gingst
[du fehl...*

acogen de manera premonitoria la teoría de esta novela. "Son dos los senderos. No llevan hacia un final",

dice el primero. Y el segundo expresa: "Sólo de vez en cuando, uno, como si estuviera distraído, te deja seguir adelante". Y parecería que Lernet-Holenia hubiera hecho suyos estos *prospectos* hacia la vida y la muerte para urdir en torno de Jessiersky, protagonista de *El conde Luna*, la cenicienta tela de araña en la que ése quedará preso.

Una circunstancia en apariencia tenue y de la que Jessiersky tiene sólo una mínima parte, provoca una idea de responsabilidad y culpa, a la cual se hallan ligados los seres que lo circundan, de tal manera que el ámbito de la novela gira alrededor del "leitmotiv" de hasta qué punto una criatura cualquiera es cómplice de la existencia del mundo, y hasta qué extremo el mundo es acaso un camino —¿camino?— que lleva hacia alguna meta y en el que se ingresa a través del agujero de una catacumba.

Lo trillado de su argumento —que se aproxima en mucho a la urdimbre de una novela policial— le sirve, empero, de auto-redención. El sentimiento de culpa es una punta de lanza presente con mayor o menor intensidad en firme reducto de la novelística contemporánea, pero lo que en otros autores —incluyendo a Thomas Mann— es a veces justifi-

cación de lo evasivo del propio ser frente a la Gran Circunstancia temible que es la coetaneidad entre dos catástrofes, en Lernet-Holenia es, por el contrario, la asunción estética del efugio, por lo que el dilema de culpa, en lugar de ser atenuado, esfumado, se torna más grave y presente. Que Jessiersky sea asaltado por una imagen inasible que lo impulsa a matar y a morir, es, probablemente, una excusa del novelista para tejer a su propósito una hipótesis acerca de una realidad que nos sofoca y de la que deseamos huir hundiéndonos en paralizante distracción postrera. Pues ante el personaje de pesadilla concebido por Lernet-Holenia se abren esas dos sendas de que habla Rilke y aun sabiendo que, quizá, *no* conducen a alguna parte, al estipularse en una de ellas, avanza, y cuando discurre que está por asir una provincia de la verdad, advierte, "mareado de fatiga, agotado y ebrio", su incorporación al principio de todas las cosas y que cuanto ha realizado no ha servido de nada. Ha sido juguete de la amenaza de saberse vivir, ha rodado en el remolino del Tiempo, éste lo ha devorado y, ungido con el óleo de una gloria polvorienta, ha sido devuelto al seno que lo nutrió.

LA PALABRA, por Georges Gusdorf. Trad. de Horacio Crespo. Ediciones Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, 108 páginas.

HE aquí un libro que podría juzgarse totalmente prescindible. Si fuésemos a apreciarlo desde un punto de vista rigurosamente "scholaris" —en el sentido clásico del término—, adolece de los defectos imputables a toda obra de vulgarización: bibliografía sumaria, terminología general, capitulación esquemática, referencias convencionales. (En este orden no resulta extraña, por ejemplo, la desvaída omisión de Gusdorf respecto de Wittgenstein y su *Tractatus Logico-Philosophicus*, en el que se plantea desde un punto de vista antimetafísico, el problema de la delimitación, la teoría del significado a través del supuesto de que los problemas filosóficos se fundan "en una comprensión errónea de la lógica de nuestro lenguaje"). Si lo enfocamos como trabajo redactado con miras a su manejo por un público ecléctico, padece también de los errores que en esta época de prisas y superficies se ha denominado "cultura de masas", suma de selecciones que a su vez selectan lo seleccionable en fuentes seleccionadas por mentes selectoras que, a su tiempo, fueron selectivizadas... y así sucesivamente. Esto en lo que respecta a una crítica de tipo social y de carácter alevosamente jansenista, más, calvinista. Y si nos limitamos al tema, aun éste nos parece distante de su accepción, de su

buceo, de su aprehensión, de su análisis. Porque, ¿cómo mencionar la palabra? ¿Cómo definir lo indefinible? ¿Cómo estatuir sobre lo más bastardeado y santo que posee el hombre? Así como hay conceptos y asuntos que más vale no derivar al común de la gente, igualmente hay libros que en pureza no debieran ser escritos. Y éste es uno de ellos. Necesítanse audacia peregrina, cultura avizora, disconformidad excelsa, inteligencia diestra, para introducirse en el bosque que ese tema implica y, en medio de él, entre trampas y claros, dar con el hilo que conduce a una certeza aproximada. Pero Georges Gusdorf no sólo cuenta con un bagaje cultural pleno y equilibrado, sino que, además, atesora una intuición purísima para captar aquellos elementos que se conjugan para hacer feliz un tema. Y éste, por lo soslayable y necesario, cuantioso y trivial, exige una mente lúcida para hender la corteza de los interrogantes. Que, en el caso de Gusdorf, se concreta en un plano eminentemente ético, por encima de la arbitrariedad de la palabra, y en un estrato metafísico por arriba de la logicidad del lenguaje y la gramática. Enriquecimiento continuo del hombre y vigilancia de su sensibilidad, la palabra es el reino donde el ser incursiona con mano de mendigo y planta de príncipe, y de donde sale protegido

con la más radiante armadura o manchado con las cenizas del oprobio.

Es evidente que la palabra es algo más que la comunicación y desunión del ente —la divinidad del Verbo, acopio del tetragrama hebraico, Yahvé (Antiguo Testamento); amor del Logos (presocráticos); mecanización del discurso: Hitler (entre nosotros: sensibilización de lo plenario... y algo impar: Gardel; cul-

turización del resentimiento: "aluvionismo")—, soledad y comunión, éxtasis y dolimiento. A ubiñar el confín preciso de esa área tiende la intención de Gusdorf y, por cierto, lo logra en este librito, el más oblicuable e inteligentemente escrito de cuantos hemos leído sobre el particular.

F. J. SOLERO

GENTE SENCILLA, por Roberto Hosne, Editorial Stilcograf, Buenos Aires, 1957, 110 páginas.

TIENE Roberto Hosne una preocupación social que alienta en las páginas de *Gente sencilla* y busca para la delincuencia una solución que no sea el cumplimiento del castigo de acuerdo con la ley, sino la comprensión de las causas que originaron el delito. "El mal no lo hacen todos —ha dicho Antonio Porchia— pero acusa a todos". Valga el haber traído esta cita ya que ella engloba los motivos que se suceden en esta novela.

Expuesto el argumento en forma escueta, objetiva, es el equilibrio lo que más se destaca en la obra. No hay disquisiciones ni material sobrante. Todo está condicionado con sobriedad y circunspección. Ningún párrafo trasluce el fervor titubeante de la emoción. La cabeza domina en el trazado de la acción y las escenas se suceden adecuadamente.

Los personajes se mueven acuciosos por el trabajo, por el sexo —en

el que apuntan algunos ribetes sentimentales— y por la política, que absorbe las horas libres y se posesiona —también sin ahincar mayormente en las conciencias— de los no conformistas.

En *Gente sencilla* hombres y mujeres están abocados a las reacciones primarias del vivir. Quizá las urgencias económicas y las preocupaciones por mejorar su situación bloqueen los resquicios por donde pudiera entrar un soplo del más allá, una inquietud por el arte o el ansia de elevarse espiritualmente.

José Rivas, Mundo, Maza, Rafa y otros están bien observados pero cabría hacer un análisis más hondo de su conducta y de los móviles que los hacen actuar.

"—Poné en apuros a la gente —dice Mundo, el más interesante de los personajes— y habrá quienes no te perdonarán nunca el que les hayas

quitado la estaca donde habían de apoyarse”.

Eso, justamente, la estaca en que se apoyan, es lo que el novelista debiera haber dejado al descubierto.

La escena de la casa en construcción, con la cama adosada a un ángulo de la casilla de cinc, en la que una muchacha llorosa recibe a los hombres que esperan sentados en tabloncillos extendidos a su vera, está descrita con la estricta sobriedad que caracteriza a Hosne. Se desprende del relato una atmósfera de pesadilla pese a la pintura de contorno simple y concreto.

Lo que individualiza al ser humano, los matices de sus reacciones, el análisis de su personal dolor, no detienen a Hosne. Va a la síntesis de los problemas que abarcan situaciones que atañen a los que como Maza sólo “siven para distracción y para llenar las páginas de los diarios” con la enumeración de sus delitos.

El protagonista, Pablo —cuya vida se relata desde la infancia—, experimenta al final, en plena juventud, el desapego por ese lugar en que transcurrieron sus años, pues ya para él “el mundo comenzaba a extenderse más allá del suburbio”.

LA OBRA DE PLATÓN, por Pierre Maxime Schuhl. Trad. Amparo Albar, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1956, 254 páginas.

Es esta obra la continuación de los extensos y profundos estudios del profesor Schuhl, sobre el pensamiento platónico. En efecto,

Y la derrota política que implica una subordinación del hombre a fórmulas dictatoriales no mata su esperanza sino que la entrelaza al “curso mismo de los días”, es decir deja intacta su fe en el porvenir y en esos hombres engañados por falaces y pasajeras promesas.

Escrita en un lenguaje claro, límpido, *Gente sencilla* pone en evidencia un sereno dominio del material expuesto y una ajustada intercalación de los sucesos que siguen la línea argumental.

De acuerdo con los datos de la soplala, *Gente sencilla* es el fruto de un hombre joven en que lo autobiográfico se mezcla a lo observado en los ambientes que frecuentara.

La novela deja al lector la impresión de una realidad en que lo trascendente —y es de lamentar— no tiene cabida. Pero el escritor inteligente y alerta que hay en Roberto Hosne, transcurrida esta primera etapa, podrá captar en los seres humanos otra dimensión para transmitirlos a los personajes de sus nuevas obras.

CELIA DE DIEGO

en París en 1934, precedido en apenas unos meses por su estudio sobre Platón y el arte de su tiempo, y continuado por los *Études sur la Fable platonicienne* (1947), han colocado a Schuhl en un puesto de privilegio entre los investigadores de la filosofía de Platón.

No es esta obra, apresurémonos a decirlo, otra cosa que una vista de conjunto a lo ya expuesto en los trabajos anteriores, al tiempo que la erudición asombrosa puesta en juego le permite construir una clara introducción a la filosofía platónica. Si se aparta de una exposición sistemática y unitaria del pensamiento de Platón, es porque desde su *Essai*, Schuhl tiene ya posición tomada en cuanto a las vías de acceso a dicho pensamiento. Si hay una evolución de las ideas en Platón, sólo será posible ponerla de manifiesto a través de un método que se apoye más en lo histórico que en lo sistemático de dicho pensamiento. Tal exposición evolutiva tendrá un punto de apoyo en los trabajos de clasificación histórica de los Diálogos iniciada por Lewis Campbell y Lutoslawski y culminada por Wilamowitz-Moellendorf, aun cuando deberá tenerse en cuenta las objeciones posibles que resultan de la imposibilidad de determinar

si el pensamiento platónico no podría haber seguido un ritmo disímil al de la aparición de sus diálogos. Adoptando un esquema fundamental de clasificación de los diálogos (tal como David Ross, en su *Plato's Theory of Ideas*, Oxford 1951), Schuhl pondrá en funcionamiento su método histórico que comenzará por una ubicación, génesis y desarrollo de temas fundamentales. Semejante actitud metódica lleva a concluir que la filosofía platónica debe ser tomada como una gran síntesis en la que se ordenan y jerarquizan corrientes y problematizaciones anteriores, y la superación de las mismas por medio de una genial creación del pensamiento.

La exposición de Schuhl incluye los aspectos fundamentales de la filosofía platónica, tratando de poner de manifiesto los vectores que definen a Platón como uno de los arquetipos del pensamiento universal. Enriquece nuestra bibliografía platónica este trabajo de Schuhl: sin embargo, no deja de ser deseable que se comenzara por traducir una bibliografía fundamental como puede ser el libro de L. Robin, el de A. Diès, el de P. Frutiger o el mismo *Essai* de Schuhl que ya hemos citado.

NUEVO TRATADO DEL PARALELISMO, por Rafael Dieste. Editorial Atlántida. Buenos Aires, 1956, 186 páginas.

RAFAEL DIESTE confiesa su intención filosófica al internarse por el complejo territorio de la medición geométrica. Intención que apunta hacia un replanteo gnoseológico y epistemológico a partir de

la cuestión del espacio. Nada más autorizado por la tradición más constante en la historia de la filosofía, que el tránsito de las cuestiones de método y de conocimiento a partir del terreno fundamentador de las matemáticas. Sus antecedentes van desde Platón a Whitehead-Russell, o a Husserl, si se lo prefiere.

El *Nuevo tratado del paralelismo*, en su breve y lúcida exposición geométrica "conduce a un desenlace que no significa acabamiento, sino principio, apertura de nuevas perspectivas". Es decir, lleva la intención de crear interrogantes, de suscitar nuevamente el problema del espacio pasando por la "teoría clásica que va de Euclides a Saccheri, y por las ya no menos "clásicas" de Lobatschev-

HISTORIA DE LA FILOSOFIA MEDIEVAL, por J. M. Verweyen. Trad. de Emilio Estiú. Editorial Nova, Buenos Aires, 1956, 292 páginas.

V ALIOSO aporte representa la traducción del volumen de Verweyen. El pensamiento de la Edad Media ha suscitado un interés más atento y más minucioso del que existió en siglos anteriores. Así se explica la atención con que los trabajos de Grabmann, Bréhier, de Wulf o Gilson se siguen en nuestros días. Este libro de Verweyen está desglosado de una Historia General de la filosofía realizada por diferentes autores (Bruno Bauch, Oscar Ewald, Nicolai Hartmann, y otros). La figura del autor representa toda una garantía de seriedad en el tratamien-

to y desarrollo de los problemas. Acentuándose el interés en este caso particular por el hecho de pertenecer Verweyen a una línea de pensamiento liberal. El acotar un pensamiento tan comprometido en su aspecto religioso, como lo es el de la Edad Media, representa siempre una toma de posición obligada.

Indudablemente se hará necesario aguardar la exposición de las conclusiones y desarrollos, que para el campo más específico del conocimiento extraiga Dieste de esta "impasse" a que llevan las exigencias de la lógica temporal al incidir en el Postulado de la libre movilidad. Y ello, logrado con la misma diáfana lucidez con que realiza esta incursión en la geometría pura.

La estructura del libro comporta toda una posición ante el problema de la historia de las ideas. Verweyen desarrolla la historia de grandes entidades conceptuales; el medioevo se resuelve para él en historia de la patrística, y la historia

de la escolástica. Dentro de cada una de esas dos grandes divisiones se estructuran los diversos períodos. Pero de todas maneras hemos de entender que esta es una historia que se apoya más en los problemas, que en la exposición seriada de autores en un orden más o menos cronológico.

de la escolástica. Dentro de cada una de esas dos grandes divisiones se estructuran los diversos períodos. Pero de todas maneras hemos de entender que esta es una historia que se apoya más en los problemas, que en la exposición seriada de autores en un orden más o menos cronológico.

Una aguda noción de lo histórico impide a Verweyen tomar al período que estudia como un absoluto aislado del resto de la historia. Consciente de la continuidad sin solución con que se pasa de una edad histórica a otra, intenta mostrarnos, por un lado el movimiento envolvente con que el pensamiento cristiano se fué asimilando en la tradición clásica. Cómo vamos a ver

surgir cristianizados a Platón primero y luego a Aristóteles. Y sobre todo, el complejo desarrollo de las ideas que en forma progresiva van a ir despejando el esquema del pensamiento moderno. Problema, este último, de arduas discusiones en los trabajos contemporáneos.

La *Historia de la Filosofía Medieval* ha sido traducida del alemán por el profesor Emilio Estiú, lo que representa la seguridad de una versión excelente, y de una jerarquía infrecuente en nuestro idioma. Lo mismo ocurre con el trabajo de traducción de los textos latinos incluidos en la obra, realizado por el profesor Carlos M. Herrán.

NARCISO POUSA

POESIA NORTEAMERICANA CONTEMPORANEA, Traducción y selección por William Shand y Alberto Girri. Prólogo y Notas por Gilbert Chase. Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956, 254 páginas.

Los panoramas antológicos constituyen el medio más eficaz para propender al conocimiento no sólo ya de autores, sino de tendencias, de períodos literarios completos y hasta de la propia fisonomía espiritual de un país. Por eso, prescindiendo de gustos personales —razón por lo general de inevitables discrepancias—, el tiempo es la mejor palabra, quizá la definitiva, acerca de estas empresas que, en su hora, no siempre son valoradas en la medida cabal de su esfuerzo y de su generoso altruismo. Al libro que

nos ocupa, le alcanza una proyección venidera; en él, todo trasciende autenticidad, conciencia y probado gusto estético. De la rica poesía norteamericana actual, acaso, no podía haberse agrupado poetas y poemas más representativos que los treinta y tres que alientan en estas páginas.

William Shand y Alberto Girri ya nos habían dado con *Poesía inglesa de la guerra española*, *Poesía inglesa contemporánea* y *Poemas de John Donne*, una prueba de serio y estu-

De ahí que el presente libro venga a confirmar una valiosa labor, que se contempla en el ceñido lineamiento con que Gilbert Chase sitúa e informa el itinerario vivo de cada poeta.

El criterio de ubicación seguido por los colectores-traductores, más que cronológico o de escuelas o tendencias, obedece a la edad de cada poeta elegido, con una composición junto a precisos datos biobibliográficos. La traducción de los poemas se ajusta a una precisa versión lineal, que guarda en sí la alusión de giros e imágenes que es dable percibir en cada verso original, haciéndose así el texto bilingüe, doblemente valioso.

Abre la muestra Robert Frost, el poeta pastoral de New Hampshire, con un poema antológico: *Birches* (Abedules), que corresponde a su libro *Mountain Interval* (1916); Carl Sandburg, cantor de la soledad ciudadana —de intenso realismo— y uno de los mayores de su país, se valora con una composición del conocido volumen *The People, Yes* (1936); Wallace Stevens, fallecido en 1955, y Thomas Stearns Eliot, junto a Ezra Pound y Archibald Mac Leish, completan, por así decir, los nombres más significativos en que se afirma la lírica norteamericana.

Eliot, la voz de mayor influencia en la poesía de habla inglesa junto con Pound, y dueño de un mundo —para definirlo con sus propias palabras—: *capaz de ver a través de la hermosura y la fealdad; sentir el*

aburrimiento, el horror y la gloria, está representado por Canto VI, tomado de *The Rock: a Pegeant Play* (1934); Pound por el Canto LXXXI de los ya célebres *Cantos Pisanos*, y MacLeish, con *Epístola para ser dejada en la tierra*, que trasunta los mejores atributos de fuerza y originalidad que caracterizan al poeta de *Streets in the Moon*: “Yacemos y la nieve cubre nuestras vestiduras. / Les ruego, ustedes (si alguien abre este escrito), / Formen en sus bocas las palabras que fueron nuestros nombres”.

Pero el aporte del libro, no está sujeto a estas y otras figuras de nombradía como William Carl Williams, *imaginista*, en sus comienzos, y ahora vuelto hacia una poesía de humana y bien acentuada *esencialidad*; o Allen Tate, Horace Gregory, Kenneth Patchen, todos ellos conocidos; acaso en el acercamiento de otras voces más jóvenes y de menor repercusión entre nosotros, encontremos la sustancia más feliz del ponderable trabajo de Shand y Girri.

Así, señalamos los nombres de: Dalmore Schwartz, Muriel Rukeyser, Karl Shapiro, Randall Jarrell, John Berryman, Peter Viereck, Richard Wilbur, entre los de indudable y definida percepción lírica. Casi todos ellos, poetas más bien inclinados a una corriente de profundo *idealismo*, de corte metafísico religioso, notorio en aquellos que propenden a un verso de corte neoclásico como en los que cultivan una técnica más audaz y libre.

De las cinco voces femeninas aquí representadas, las de Louise Bogan e Hilde Dootlitle, son dignas del más atento análisis. Voces distintas, pero ambas regidas por un ardiente equilibrio temperamental y expresivo que resumen en sí, esa rara fusión entre lo antiguo y lo actual, que se advierte en el afán de los poetas más nuevos.

En E. E. Cummings, se da una desconocida alianza entre la ensoñación y lo sensitivo. Su poesía es el aliento de una íntima —secretísima— esencialidad amorosa. Veamos si no estos versos tan frecuentes en Cummings: “tu más leve mirada fácilmente puede aburrirme / aunque me haya cerrado a mí mismo como dedos, / me abres siempre pétalo por pétalo como la primavera abre / (tocando con habilidad y misterio) su primera rosa”.

Y todavía más adelgazado, más soterrado en la intensidad de su en-

simismamiento: “(no sé qué hay en ti que se cierra / y se abre: sólo algo en mí comprende / que la voz de tus ojos es más profunda que todas las rosas) / nadie, ni siquiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas”.

Aunque, tal vez compensadas por otras valiosas inclusiones, notamos las ausencias de Langston Hughes (1902), Hart Crane (1871-1932) y Stephen Vincent Benet (1898-1934).

Las palabras de Rober Frost: “El buen lector de un buen poema puede decir el momento en el cual recibe una herida inmortal de la que nunca se repone”, halla eco en el libro *Poesía norteamericana contemporánea*, porque existe mucha revelación de esos momentos. Y creemos que el esfuerzo de William Shand y de Alberto Girri —esfuerzo de airoso contenido—, debe ser imitado para traducir poetas actuales de otras naciones. Por ejemplo, Alemania.

DAVID MARTINEZ

DOMINGO SIN FUTBOL, por Luis Mario Lozzia, *Editorial Sudamericana*, Buenos Aires, 1956, 205 páginas.

LUIS MARIO LOZZIA aprovecha la pausa forzosa que impone dentro del ritmo ciudadano un “domingo sin fútbol” para orientar con pasos lentos su mirada inquieta en procura de un ambiente popular en el que se mueven los elementos que ha de brindarnos, utilizando la técnica *dospassiana*, de seguir alternativamente a cada uno de los persona-

jes, para entroncarlos finalmente en una sucesión de hechos que les son comunes, en una trama original que recoge experiencias vividas. En este caso, antes que una situación determinada, el nexa o la condición que los iguala, es el desencuentro de cada uno de los personajes consigo mismo.

La habilidad de Lozzia se mani-

fiesta plena de agilidad y salpicada de acertadas observaciones respecto de un medio que le es grato, mientras el autor se deja llevar por la novela y ella le dicta las situaciones que ha de resolver, pero se resiente a partir del momento en que se advierte la obligación que se ha impuesto por cerrar un círculo que, a nuestro entender, no era imprescindible hacerlo. En virtud de ello se entremezclan figuras accesorias y hechos casuales, sin viso de verosimilitud, intercalados al solo efecto de lograr el fin propuesto, que conspiran contra la unidad del todo y le restan el aliento de realidad que palpita en los capítulos iniciales.

Un hecho simple, extraño a la posibilidad volitiva del individuo, como es un accidente climático —en este caso la lluvia—, nos permite una intromisión dentro de la intimidad de los personajes que componen la fábula. Quebrado el ritmo de sus vidas por esa circunstancia imprevista, cada uno se ve de pronto frente a sí mismo, obligados a llenar un momento nuevo, sin la máscara que han adoptado para mantenerse dentro de la inercia de lo habitual. Se produce así el desencuentro; un ablandamiento semejante al de marionetas a las que se les hubieran cortado los hilos, que al mismo tiempo las mueven y las sujetan, y que actúan por vez primera al contacto de una realidad distinta, sin experiencia, llevados por el propio impulso; lo que los obliga a un esfuer-

zo para el que no estaban preparados.

De ese sino trágico que envuelve a todos y que conforma el trasfondo de la novela, sin dejar un resquicio para la nota amable, únicamente escapa Martín, gracias a una causa fortuita, producto de su trabajo de periodista, que le permite continuar su trayectoria sin interrupción en el tiempo. En cambio, el resto se ve sumergido en ese hálito que señalamos, recargado por momentos hasta llegar a tocar los límites de lo morboso, como aquel en que Renata es testigo indirecto e involuntario de la violación de su hermana en una escena escabrosa en exceso, que podría haberse evitado en la forma sin modificar el sentido.

Resaltan en la producción dos calidades de personajes perfectamente diferenciados, no por su estructura íntima o su valor en sí ni tampoco, creemos, respondiendo a un deseo expreso del autor, sino por la distinta tesitura con que han sido tratados. De tal manera, frente a un Martín y una Elisa perfectamente logrados, rebosantes de humanidad, de innegable factura tanto en la composición como en la ubicación, nos encontramos con un Oscar y una Celine que no hacen a la esencia de la novela, que no le agregan nada positivo ni necesario; por el contrario, sin ellos el relato hubiera ganado en autenticidad.

En razón de tratarse de la primera obra de aliento de un escritor joven, que viene a sumar sus esfuer-

zos para sacudir la modorra en que se encuentra sumida la novelística nacional, preferimos la tarea más ingrata de señalar antes los defectos que los aciertos, porque creemos, —estamos seguros— que éstos se mantendrán y acrecentarán en la futura labor de Lozzia, en la medida en que se vayan eliminando aquellos.

Queda *Domingo sin fútbol* como un digno intento, logrado en gran parte, de incorporar a la temática de nuestra novelística tipos y ambientes de contenido humano y po-

pular, pensando y actuando en términos populares, despojados del pintoresquismo remanido y gastado que ha sido el molde usado hasta el presente por tantos escritores "populares". Muy bien puede indicar el comienzo de una nueva etapa de la literatura argentina, más cerca de la realidad cotidiana, con más sangre y más carne, más enraizada con la vida que palpita en nuestra gran ciudad, en sus calles y en sus gentes.

JUAN CARLOS ZENTNER

COSAS DE HOMBRES, por Douglas Fairbairn. Trad. J. R. Wilcock. Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1957.

UN "hombrecito" entre hombres. Una "mujercita" entre mujeres del oficio. Una ciudad balnearia francesa a orillas del Mediterráneo, Cannes. Formulación sencilla para acontecimientos que por simples se tornan complejos: amor, vida nocturna, bares, alcohol... y lo increíble; una pasión casi infantil que logra superar las circunstancias de ese mundo crudo y realista.

Cosas de hombres es una parábola de la inocencia. Trae ella un mensaje moral noble y aleccionador. Allí los hechos demuestran cuán poco valen las segundas intenciones, la vida mundana con sus variaciones emocionales y su aparato exterior oscuro y pecaminoso, vistas desde unos ojos inocentes que transforman y embellecen lo que tocan con sus miradas.

George y Christiane, jóvenes apenas, marinero de un yate el uno, huérfana la otra, son los protagonistas de esta novela.

Sojuzgada Christiane por una tía que la obliga a trabajar en un café nocturno que posee, haciéndola bailar y departir con los visitantes, pone todas sus esperanzas en George. Este, ocupado como ayudante en un yate norteamericano, dedica sus esfuerzos en favor de Christiane. Unidas sus vidas en un destino que imaginan eterno, el éxito efímero de una pretendida fuga alcanza, con todo, hacia el final de la obra, a sublimar una pasión juvenil, dotando de música al lenguaje, por lo general monótono del amor.

Escrita en estilo directo, logra esta novela penetrar la imaginación

del lector por simple acumulación de hechos. Allí, posiblemente, reside su valor principal. Es el camino inverso, lector-argumento, el que hace posible esa emoción serena y un poco angustiada que nace de la lectura de

MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA, por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

SOSPECHO que consecuentes lectores —y también no menos fieles detractores— de Borges esperaban de él un libro como el que acaba de publicar, redactado con la colaboración de Margarita Guerrero, que ya lo había acompañado en la empresa de definir a *Martín Fierro* (Editorial Columba, 1953). Creo, además, que estos mismos lectores se preocuparán por exaltar los eruditos conocimientos de Borges en literaturas antiguas y modernas, occidentales y orientales, para exigir las complementaciones que un intento semejante solicita, mientras los detractores volverán a reprocharle su alejamiento de las realidades sociales inmediatas y su bizantinismo creador. En actitud menos presuntuosa, y sin duda más cercana del espíritu con que fué concebido este *Manual de zoología fantástica*, señalaré algunas constancias borgianas que se manifiestan en el presente breviarío, con las variadas certezas de su estilo de ensayista, uno de los más perfectos y consecuentes en el presente de nuestra lengua.

Se ha hablado en demasía de un

Cosas de Hombres. Es la sensibilidad del lector la encargada de acrecentar en matices, por exaltación, la sencillez de esta narración.

RAUL H. BURZACO

Borges prisionero de una ilimitada biblioteca, lector que llena su tiempo con el tejido y destejido de imaginaciones derivadas de esos libros. El mismo Borges, quizá satisfecho en un tiempo con esa imagen, ha querido confirmarla en diversos pasajes de sus obras, como si se olvidara de las muchas calles y caminos gustados en días venturosos, de las mañanas y los atardeceres y las noches, del diálogo incitante con amigos sin prisa, del goce de sentirse en compañía; del hombre Borges, cordial y ocurrente, que se reconoce en tantas líneas intransferibles. Para la mayoría de los críticos, la perfecta inteligencia de Borges parece ser su única calidad humana, casi sobrehumana para los ingenuos, que suelen jugar sin discreción el mismo juego (literario) que Borges plantea y resuelve con tanta limpieza. Si es cierto que casi todos los valores del espíritu, hasta los metafísicos y religiosos, se transforman en Borges en estímulos literarios, no es menor cierto que también las simpatías y los rechazos de su alma se manifiestan en rasgos fundamentales

Hasta en las páginas más desprovistas de patetismo se reconocen algunos de esos objetos que manifiestan los mundos de la ternura y de la amistad borgianos; a veces es un gajo de madreSelva, una sombra de parra, un olor de sala antigua, una mujer más evocada que presente, un amigo inalterable; un adjetivo, un diminutivo, una forma popular, valorizan estos objetos, haciéndolos significativos de la verdad de quien los nombra.

El *Manual de zoología fantástica* debió ser para Borges una entretenimiento tan grande (¿por qué no una diversión?) como la que lo asistía en las visitas infantiles al jardín zoológico de la realidad. Para el futuro lector de Stevenson y de Conrad, de Wells y de Chesterton, los animales enjaulados eran una dimensión esencial de la aventura, que terminaba situándolo en sí mismo, para reconocer sus esencias de hombre. Era la época maravillosa de los descubrimientos: “el niño es, por definición, un descubridor y [...] descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras” se recuerda en el *Prólogo* de este libro. De aquel asombro primero ante las presencias más dispares, se pasa —cuando el adolescente madura— al descubrimiento casi vertiginoso de la inteligencia, que desde entonces será guía y blason. En Borges se conjugan las posibilidades de descubrimiento y de razón; por lo tanto, el proporcionado asombro y el determinante equili-

brio. De ahí la certidumbre que resume este libro, para certificarnos que “la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios”.

Aunque no se dilucide extensamente el tema, Borges y Margarita Guerrero dividen el mundo de los animales fantásticos en dos grandes grupos: el de los monstruos necesarios, que concuerdan con la imaginación de los hombres, y el de los monstruos efímeros y casuales. La constancia en distintas latitudes y edades certifica la necesidad de los primeros, entre los cuales se adelanta el dragón; la quimera o el catoblepas serían, por el contrario, ejemplos de monstruos casuales.

La cuidadosa lectura del manual puede enseñarnos ciertas especiales constancias de la imaginación creadora, o recreadora, en modalidades que Borges analiza esencialmente. Por esto, junto a los engendros más disímiles de las mitologías más diversas, aparecen también los animales soñados por Kafka, por Lewis, por Poe, y algunas muestras del mundo de las tradiciones americanas, situadas en sus ámbitos.

El tema de este breviarío es inmenso, casi podría decirse infinito; dentro de los límites en que ha sido concebido alcanza para señalar al lector las modalidades de la fantasía humana cuando elabora con animales y vegetales. Se han dejado de lado las leyendas sobre transformaciones humanas —el lobisón, por ejemplo—; un recuento de sus resultados mostraría que los hombres

son más crueles con su propia imagen que con la de los animales. Tentación de crueldades a que Borges se ha resistido limpiamente, por

esencial respeto a la criatura de razón (y acaso de gracias), que tanto demoran en reconocerle sus comentaristas.

EL ROSTRO PERDIDO, por Gregorio Scheines, Ediciones La Reja, Buenos Aires, 1956.

NINGÚN crítico, por firme que sea su fe teórica, se atreve ya a anunciar una definición del cuento, género tan riesgoso como la novela, aunque menos ilimitado. Es posible reconocer los valores distintivos de un cuento, pero resulta estéril entrar en distingos inapelables sobre su estructura. Para las piezas más válidas, vale el reconocimiento de la unidad de efectos que logra el narrador; Clayton Hamilton ha destacado esta búsqueda, señalando que los cuentistas aspiran a producir un efecto sencillo con la mayor economía de medios, lo que está de acuerdo con el mayor énfasis. Ante cada ejemplo memorable conviene señalar cómo se manifiestan tal economía y el consecuente énfasis, olvidando las ambiciones con que el cuento suele invadir otros géneros, los terrenos morosos de la novela, o los campos explicativos del ensayo.

En la literatura argentina se practica mayoritariamente el refuerzo del énfasis, en todas sus posibilidades, sin que tal modalidad comporte una economía de medios. En la extensión de unas pocas páginas se acumulan, indiscriminadamente, los recursos, haciendo que cada relato aparezca co-

mo una apelación sin menguantes, forma de asalto violento sobre el lector. Una falsa comprensión de los más agónicos cuentos de Quiroga, o de las más lúcidas ficciones de Borges (para nombrar sólo a dos maestros rioplatenses), está en la raíz de estas actividades, que se practican sobre patrones de eficaces recetarios, que no advierten el equilibrio con que los maestros del género eludieron sus riesgos, más trabantes cuanto mayor es la brevedad del asunto.

Ante tanta apretura, más efectista que significativa, la reacción de otros narradores ha coincidido en la creación de climas, desdeñando el sentido de la situación que pone en juego la individualidad de los personajes. El mayor mérito del nuevo libro de Gregorio Scheines consiste en el justo desarrollo con que se desenvuelven los relatos reunidos. Aunque a Scheines le interesen los ambientes y le preocupe el transcurso temporal de sus temas, la mayor insistencia va a la conciencia de los personajes, que se llevan sin violentos desacuerdos a la revelación de sus verdades hasta ese momento ineludible en que cada una de las criaturas asume un destino. De ahí la

variada extensión de sus cuentos, de acuerdo con las necesidades de cada planteo, no impuestas desde afuera, sino recreadas de acuerdo con la intensidad y tensión de lo que se narra.

Gervasio Maceras, el protagonista del cuento que da título a la colección, ha vivido como un *hombre*, en cotidiano esfuerzo por recomponerse el rostro destruido en un accidente infantil. Sabe, con insistencia de años, que "era dueño absoluto de sí", que "fué destruido y él mismo se reconstruyó"; no es el insecto ni la planta destrozables, sino el hombre. Pero un día cualquiera su rigor y su soledad se ven trocados por la imagen de un espejo que lo devuelve a la miseria; ha perdido su rostro, para ser alcanzado por la muerte. La tensión del relato crece como una pesadilla sin fantasmas, entre las sobradas circunstancias del pueblo. Con nítida decisión, precisa en la economía de circunstancias, se llega al desenlace, cortada la eficacia por la referencia final, que introduce testimonios ajenos a la incisiva y determinante marcha del narrador.

Sin llegar a esta trágica concentración psicológica, en los otros cuentos se juegan otras existencias, concluyendo en la aceptación de una forma de vida sin aventuras, en la humillación de la inteligencia, en los riesgos del amor, en el desengaño con que se reconoce el transcurso

temporal, en la mentira capaz de cubrir un total fracaso. Se pierde lo soñado, se destruyen la confianza y las satisfacciones, se extravían las conductas; tal es la síntesis de los relatos que completan el volumen, como variantes de una misma misión esencial, la de ser *hombre*. No ayudan los recuerdos ni las falsas imaginaciones cuando cada criatura se enfrenta al espejo de su conciencia; la vida, con ritmo insensible, va aparejando las existencias hacia el balance con que se cierran las historias. No es una amargura que reniega existencialmente de la vida, sino una melancolía que acepta sus asaltos e intervalos, los fracasos y las inútiles reanudaciones, todo lo que debe asumirse para seguir viviendo.

Los personajes de Scheines se sienten fuertemente radicados en un lugar (de ahí la mayor nitidez de sus historias cuando se cumplen en el pueblo, o en la campaña), viviendo sin disfraces. El cuentista se sabe testigo de esas conductas; un hombre pulcro y atento que también se encuentra inmerso en el mismo ámbito; de ahí la calidad tan nuestra de sus hombres y mujeres, dentro de las universales situaciones. En tales términos se peculiarizan su sentido de la economía y del énfasis narrativo.

J. C. G.

BANDERA DE AMOR, por Emilio Rubio, Editorial Stilcograf, Buenos Aires, 1957, 48 páginas.

ENTRE firme y asombrado, entre hombre y niño, Emilio Rubio recrea y transforma con su palabra los múltiples aspectos del amor. Amor con minúscula, paisaje silvestre que, despojado de yuyos y malezas, se ha trocado en materia de poesía.

Escritos entre los diecinueve y veintidós años, sus cantos tienen mucho de baluceo, de fragilidad, de búsqueda. Son composiciones en estado embrionario, si así puede decirse, viciadas en parte por frases muertas o significados difusos. Abunda asimismo en giros forzados y durezas imprevistas: "Calles de siete

EL HABITANTE Y SU ESPERANZA, por Pablo Neruda, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, 96 páginas.

Las cuatro partes que integran este pequeño volumen. (*El habitante y su esperanza*, *El hondero entusiasta*, *Tentativa del hombre infinito*, *Anillos*), son lo suficientemente diferenciadas como para apreciar en la simple lectura esa multiplicidad de voces y alcances que hoy confirman a Neruda en peligroso contraluz y lo tornan vulnerable por igual a rosas y a flechas.

El habitante y su esperanza es un relato alucinado, aventura que de lo exterior o simplemente de lo descrip-

tivo se vuelca en la imprevisible esfera de un espíritu imprevisible. El hombre (no el protagonista: el hombre), se va contando a medida que se va viviendo. La pereza, el aburrimiento, el sueño, la soledad, las preguntas cerradas, herméticas ("¿Qué placeres marcan los itinerarios que no conozco? ¿Qué sorpresa de imprevista ráfaga marcan los acontecimientos sucedidos en la distancia?"), conviven en su sangre y lo espolean, antes y después de los hechos. Pero el resabio es doloroso y lo hace murmurar: "Ay de mí, ay

suelas/con altos gritos de árboles;/ quién no lamentaría/el poco amor que se entiende por teléfono". Hay, no obstante, figuras, plasticidades, formas y colores que nos hacen intuir una vocación en germen. Podemos apreciarlo en *un tango lejos y querías ver la orilla del mar*.

En lo concerniente al resto, falta ese hábito de universalidad que proporciona al "hombre que escribe" la dimensión del "poeta". Para alcanzar ese plano hay que olvidar toda prisa. Se corre si no el riesgo de quedar, como en este caso, con medio cuerpo afuera.

del hombre que puede quedarse solo con sus fantasmas".

La esperanza aparece y desaparece como un vaho triste, para quedar semioculta al fin por las nieblas del hombre.

El hondero entusiasta data de 1923. Se trata de una serie de poemas semi-delirantes, jóvenes, afiebrados, caóticos. Dice el mismo Neruda: "...este libro no quiere ser, lo repito, sino el documento de una juventud excesiva y ardiente". En algunos versos se refleja un desesperado afán de búsqueda. Por ejemplo, donde dice: "En la noche toda ella de astros fríos y errantes,/hago girar mis brazos como dos aspas locas".

El tema del amor se manifiesta con grandilocuencia y un desbocado anhelo de abarcar, a un tiempo, todos sus horizontes. En este sentido destaca el poema titulado "Sed de ti que me acosa..." en dos de cuyos versos leemos: "Mi madre me dió lleno de preguntas agudas./Tú las contestas todas. Eres llena de voces".

Tentativa del hombre infinito es de dificultosa lectura. Expresión in-

dudable de un estado interior (¿qué poema no lo es?), pocos puntos de referencia se exteriorizan para facilitar la comprensión. Sin contar con que la falta de signos de puntuación (dudoso recurso de dudosos efectos), obliga a cada instante a retroceder en la lectura, en busca de los pensamientos que se extraviaron en el camino.

Pese a todo, los colores, los ritmos de Neruda subsisten y salen airosos de la *Tentativa*...

Anillos, por último, constituye lo más valioso del presente volumen. Son breves notas, brochazos al pasar, cuya tranquila fluidez apenas deja entrever el trabajo del artífice, la perfección y el equilibrio de cada imagen. Esto lo encontramos tanto en *El otoño de las enredaderas* y *Alabanzas del día mejor* como en *Desaparición o muerte de un gato* y *La querida del alférez*.

De *Anillos* es imposible destacar parte alguna: cada trazo es una unidad perfecta en sí misma y el conjunto proporciona un inefable placer estético.

SUSANA I. THÉNON

Marginales

ENRIQUE IV, por Luigi Pirandello. Trad. Armando Discépolo. Ediciones Losange, Buenos Aires 1957, 78 páginas.

VOLVER a leer esta pieza de Luigi Pirandello es volver a hundirse en la entraña misma de la problemática pirandelliana, porque aquí aparecen al desnudo, casi como en una perita disección, el complejo organismo de la personalidad. Esta mascarada continua donde las personalidades ficticias y las verdaderas adquieren una y otra vez una pavorosa realidad; este mundo donde la locura es un asilo —quizás el único asilo seguro que ha encontrado el hombre para huir definitivamente de sí mismo— y la realidad una trampa; este universo donde nadie logra la certeza de sí mismo si se confronta con los otros, todo este cosmos pirandelliano arranca del corazón de un siciliano, es decir de un hombre que conoce la fuerza vertical de la luz al mediodía y la capacidad que posee esta misma luz de desnudar totalmente las formas de manera que

ESTO ES EL JAZZ, por Nat Shapiro y Nat Hentoff. Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, 111 páginas.

POR supuesto no voy a permitirme hablar del "jazz" que es un arte que requiere una convocación

jamás un árbol pueda ser confundido con un hombre, por ejemplo, o la sombra de una nube con una bestia que padece, sino que por su influjo prepotente, absoluto, cada cosa tendrá que ser fatalmente ella misma. Pero Pirandello no lo cree, retrocede, va más allá de las cosas, insiste, se hunde en el hombre que es el único paisaje que le interesa, y ahí se instala cuestionando lo que más inviolable tiene un individuo. Desde allí redacta toda su obra, situándola misteriosamente a plena luz, como si quisiera prevenirnos que el misterio del individuo no puede ser resuelto ni lo será jamás, fuera de él mismo. Enrique IV, la Marquesa Spina, Belcredi, Frida, deberían ser definitivamente inocentes, culpables. Pirandello tira de uno o de otro hilo, y sus marionetas resultan siempre diversas aunque sean ellas mismas.

especial para que se pueda formar parte no sólo de sus pontífices y exégetas, sino de los simples aficio-

nados. Prefiero referirme a la forma en que Nat Shapiro y Nat Hentoff han escrito este libro. El género es casi documental. Se transcriben memorias de músicos, fragmentos de crónicas tomadas de lo vivo, cartas de intérpretes, todo en un estilo seco, cortante, descarnado, con algo de esas crónicas policiales, donde el lector debe poner de su parte el sacudimiento de terror o de piedad que le produce la exposición de un hecho espantoso. Ese "no querer mezclarse" de Shapiro y Hentoff, ese dejar que quienes inventaron el jazz y lo vivieron como un rito total hablen por él, crea una atmósfera apasionante, como si se estuvie-

ra viendo vivir a generaciones enteras de músicos, con sus dramas, sus triunfos y su inalcanzable pasión musical, en los barrios prohibidos, en las sombras donde moran los oscuros sentimientos del individuo, en esa zona turbia de la noche, en que parecen haberse engendrado casi todas nuestras danzas actuales. Sacar conclusiones, además de engorroso, resultaría precipitado, pero para quien lea este libro fascinante, es indudable que habrá de imponérsele por obvio todo lo que significa el jazz y además el porqué se han refugiado preferentemente en él las generaciones de hoy.

TEATRO, por William Saroyan. Trad. Miguel de Amibidia. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, 245 páginas.

CUANDO se enfrentan el narrador que es Saroyan, con el dramaturgo que alcanzara el tan codiciado Premio Pulitzer, uno se pregunta por qué todo lo que en la narración de este armenio singular resulta fresco, conmovedor y tierno, en su teatro parecería endurecerse, rechinar, sin que llegue a concretarse jamás del todo.

Las tres obras que forman el volumen del que estoy hablando, tienen el agravante de ser piezas de un estilo simbólico, donde el símbolo no llega a encarnar en los personajes

que lo representan, sino que se aferra a ellos y queda como adherido transformándose en un vestido, en un disfraz, antes que en una clave de una realidad verdaderamente profunda. Saroyan, el admirable Saroyan que contaba con tierna ironía las historias de Aram y su caballo blanco, o el prodigio neoyorquino por el que Tracy pierde su tigre y recupera su amor, tienen poco en común con el autor de este teatro pesado y ya tan definitivamente anclado en una moda que hace tiempo ha dejado de existir.

ARTE Y TECNICA, por Lewis Mumford. Trad. Luis Fabricant, *Editorial Nueva Visión*, Buenos Aires, 1957, 119 páginas.

A lo largo de todo este nuevo ensayo, Lewis Mumford reitera el tema de esa meditación sobre la que basa su obra entera, o sea la influencia recíproca establecida entre el hombre y el universo material que el mismo hombre fabrica a partir de sus necesidades más íntimas. Dentro de un mundo tal entran en puja, y a partir del individuo mismo en que se originan por una parte, el impulso artístico, subjetivo, arrancado de la parte más insondable del individuo, y por la otra, la faz técnica, la faz objetiva, la herramienta misma que facilita o permite el otro impulso. Quizá lo mejor de este extraordinario ensayo

ARDELE, por Jean Anouilh. Trad. María Martínez Sierra. *Editorial Losange*, Buenos Aires, 1957, 62 páginas.

EL juego del amor, representado por un conjunto de personajes de diversa edad y clase social, en el que Jean Anouilh simboliza la idea más bien desolada que tiene de un tal sentimiento, es la materia total de esta pieza teatral. Nada se juega fuera de este símbolo, donde el autor parece resumir su desprecio, su amargura, por esa sociedad burguesa que detesta pero de la que no puede liberarse jamás. Anouilh sabe que el amor de sus personajes es lujuria, hastío, voracidad, codicia,

sea la claridad de exposición con que Lewis Mumford nos hace avanzar junto a él, a través de los más diversos períodos históricos, mostrando los mecanismos que nos han regido y nos rigen. Quizá por eso es que Mumford no desespera del hombre en la hora actual y cierra consoladoramente esta serie de conferencias recogidas en un libro, con la aseveración de que el hombre que parece haber perdido el control del mundo mecánico y está a punto de ser absorbido por él, será capaz de recobrar su primacía sobre la obra creada restableciendo el equilibrio de un cosmos hecho a su imagen.

insolencia prepotente, y con sangrienta ironía nos muestra que un sentimiento tal sólo puede anidar en su faz más alta, en el corazón de dos criaturas deformes, que prefieren la muerte a la separación. Pero lo que siempre me he preguntado es si en el caso en que Anouilh se hubiera atrevido a poner en escena a *Ardèle* y la hubiéramos visto dialogar con su amante, no hubiéramos tenido que enfrentarnos con una variante más de ese amor deplorabile que el autor analiza.

POESIAS, por George Schehadé. *Editorial Carmina*, Buenos Aires, 1957, 33 páginas.

GEORGE Schehadé abre todo un universo sensual, habitado por imágenes de una hermosura táctil, al que hermana misteriosamente una voz íntima, menor. Si nos preguntáramos de dónde viene este extraño paraíso al que siempre aluden las imágenes de George Schehadé, creo que tendríamos que responder que se originan en aquellas visiones que iluminaron a los poetas persas, o a los anónimos narradores de las Mil

y Una Noches, pero esta visión es recuperada a través de lo que una infancia tierna puede conservar de tales prodigios. George Schehadé nos subyuga con una poesía que si no tiene el desgarramiento que señala a la obra de los poetas de la hora actual, recupera en cambio el campo misterioso de la imagen secreta en la que es posible reencontrarse más allá del tiempo en que vivimos.

Libros Recibidos

ASOCIACIÓN "OBRA SOCIAL MONSEÑOR DE ANDREA"

Ambrosio Romero Carranza: *Itinerario de Monseñor De Andrea*. Ochenta años de una existencia, cristiana y argentina, que no se ha apartado del camino de la verdad, de la justicia y de la democracia.

COLUMBA:

Juan Mantovani: *La crisis de la educación* (\$ 12.—). Minucioso estudio del estado de crisis en que actualmente se halla la educación, motivado por la compleja transformación del mundo actual y la subversión de los valores en la vida contemporánea.
José Ferrater Mora: *Qué es la lógica* (\$ 12.—). Exposición clara y sencilla de los elementos de esta disciplina y planteo de la naturaleza de la lógica y su relación con la realidad.

CARTAGO:

Carlos Ruiz Daudet: *Años, lugares, gente*. Expresiva selección de cuentos inéditos, frutos de la madurez del prestigioso escritor argentino.

EDICIÓN DEL AUTOR:

Nino Eugenio Cavaglia: *Viaje conmigo: Japón*. Trad. Luis Alberto Murray. Noticias asombrosas e ilustrativas, comentarios y episodios desconocidos, producto de experiencias directamente vividas.
Lía Esther Rossi de Torres: *Los dos pórticos*. La autora se expresa con honda penetración intuitiva y refleja una rica visión poética.

EL CARRO DE TESPIS:

María Luisa Rubertino: *El cerco*. El juego dialéctico entraña en esta obra una teatralidad espléndida en forma y contenido.

EMECÉ:

José L. Castillo Puche: *Sin camino* (\$ 40.—). Con admirables toques de realismo y precisión psicológica, se pinta en esta historia la vida en un seminario; y el estudio de las personalidades que allí actúan comporta una verdadera galería de tipos humanos.
Arthur Koestler: *El rastro del dinosaurio*. Trad. Alfredo J. Weiss. Conjunto de ensayos que pueden ser divididos en dos grupos: los que han atraído el interés del autor o estimulado su imaginación, y aquellos consagrados a tópicos fundamentales de nuestro tiempo.
Evelyn Waugh: *Obra suspendida*. Trad. Guillermo Whitelow.

El paisaje íntimo de la sociedad de la última preguerra, angustiada, en constante expectativa, es la sustancia de que se nutren los relatos que componen este admirable libro.

Fulton J. Sheen: *Conozca la religión*. Trad. J. B. Wilecock. Uno de los temas más difíciles de tratar: la religión y la razón de ser de la creencia religiosa.

Josephine Tey: *El muerto en la cola*. Trad. Elena Torres Galarce. Un nuevo título de la colección de novelas policiales: "El séptimo círculo".

Arnold J. Toynbee: *Estudio de la historia (Volumen V, 1ª parte)*. Trad. Vicente Fatone.

Al referirse a la Desintegración de las Civilizaciones, el autor formula juicios que sugieren sorprendentes analogías con ciertos rasgos del mundo en que vivimos.

GALATEA - NUEVA VISIÓN

Sherrington y otros: *Las bases físicas de la mente*. Trad. Alberto L. Merani. Un selecto grupo de científicos ingleses intenta responder al planteo aristotélico con un lenguaje asequible al público no especializado.

Jean Epstein: *La esencia del cine*. Trad. Elena Lerner. Lo peculiar de la estética cinematográfica y la prueba de cómo el cine abre para el hombre posibilidades inéditas de conocimiento y de pensamiento.

J. Robert Oppenheimer: *Ciencia y entendimiento común*. Tr. Horacio Crespo. El notable físico comenta las posibles repercusiones de los últimos descubrimientos científicos en física atómica sobre la filosofía y sobre los criterios morales de la humanidad.

Isaiah Berlin: *Lo inevitable en la historia*. Trad. Natán Lerner. Aporte original a la renovada y candente controversia sobre los factores y el sentido de la historia.

Guillaume Apollinaire: *Los pintores cubistas*. Trad. Raúl Gustavo Aguirre. El poeta francés, testigo contemporáneo de uno de los momentos cruciales en la evolución del arte pictórico contemporáneo, expone aquí la riqueza de posibilidades que ofrecía el nuevo arte.

Lewis Mumford: *Arte y técnica*. Trad. Luis Fabricant. Estudio de la relación que se ha creado a través de la historia entre dos impulsos antagónicos en el hombre: el artístico, que es subjetivo, y el técnico, que es objetivo.

Herbert Read: *Forma y poesía moderna*. Trad. Edgar Bayley. Con rigor de concepto y poniendo a contribución las más modernas teorías psicológicas, Read se adentra en el análisis de la personalidad del poeta.

GURE:

Mario Danilo: *Absuelto*. En forma ligera y amena se esbozan en esta novela comentarios sobre varios temas de actualidad, política, religión, situación actual del país, antecedentes sociales, etc.

HACHETTE:

J. B. Priestley: *Deleite*. Trad. María Martínez Sierra.

Desfilan en este libro de excepcional factura literaria, las más amenas consideraciones sobre cuanto goce intelectual o material se presenta en la vida atareada de nuestro tiempo.

Gisèle Brelet: *Estética y creación musical*. Trad. Leopoldo Hurtado.

Este loable intento de echar las bases de una estética musical sólo ha podido llevarse a cabo gracias a los profundos conocimientos de filosofía y psicología de la notable musicóloga francesa.

Álvaro Barros: *Fronteras y territorios federales de las Pampas del Sur*. Escrito con claridad y con una emocionante sinceridad que vigoriza el relato, lleva al ánimo del lector la realidad argentina de una época: la conquista del desierto.

J. A. B. Beaumont: *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y la Banda Oriental (1826-1827)*. Trad. José Luis Busaniche.

Documento con múltiples observaciones y datos importantes para el conocimiento de los factores económicos y sociales que actuaron en la década de 1820 a 1830.

Romain Rolland: *Compañeros de ruta*. Trad. Ricardo Anaya.

Libro de contenido alocucionador y plerórico de ideas es a la vez un grito de combate, un llamado a la acción que conmoverá a todos los espíritus de nuestro tiempo.

KRAFT:

H. Sánchez Quell: *La diplomacia paraguaya de Mayo a Cerro-Corá*.

Por su valiosa documentación inédita, su copiosa labor bibliográfica y su exposición clara y elegante, este libro erudito y ameno constituye sin duda un valioso aporte para los estudiosos de la historia rioplatense.

Raúl Remigio Vargas: *La calle de la cerca verde y el pájaro enjaulado*.

Testimonio de una evidente vocación, de una espontánea e irrefrenable voluntad de crear, la de este poeta argentino nacido en 1940.

Heinrich Böll: *Y no decía una sola palabra*. Trad. Jorge C. Lehmann.

Uno de los grandes novelistas de la moderna escuela literaria alemana. La fuerza de su relato está en la sencillez de sus frases.

LA ISLA:

Douglas Fairbairn: *Cosas de hombre*. Trad. J. R. Wilcock (\$ 38).

La historia de esta novela, que se encuentra en proceso de filmación, es simple y sutil, punzante e imprevisiblemente divertida.

David Walker: *Harry Black*. Trad. J. R. Wilcock (\$ 54).

Constituyó en los Estados Unidos un verdadero acontecimiento editorial, tanto desde el punto de vista crítico como de las ventas, pues de inmediato alcanzó a ser uno de los grandes *best-sellers*.

James Dugan: *El gran buque de hierro*. Trad. M. y B. Kerlleñevich.

La increíble epopeya del "Great Eastern", uno de los mayores buques de todos los tiempos, que surcó el mar hace un siglo.

Libros Recibidos

LAUTARO:

Marcelino M. Román: *Itinerario del payador*.

En perspectiva panorámica, y entretenida amenidad, se documenta con copioso material inédito la energía creadora del pueblo y la contribución anónima de su ingenio a los acervos culturales.

Ferreira de Castro: *La experiencia*. Trad. Carmen Alfaya.

El notable novelista portugués ha explicado, a propósito de uno de sus libros, que está "escrito con simpatía humana".

CARLOS LOHLÉ:

Godfried Bomans: *Las aventuras de Bill Clifford*. Trad. Felipe M. Lorda Alaiz. Un alarde de caricatura literaria, género bastante insólito y poco frecuente en el género policial.

LOSADA:

Gabriel Marcel: *Diario metafísico*. Trad. José Rovira Armengol (\$ 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.

José Ramón Medina: *Antología poética* (\$ 35).

Muestra cabal de la obra de uno de los más importantes poetas venezolanos contemporáneos.

Vicente Salas Viú: *Momentos decisivos en la música* (\$ 21).

Relatos donde reviven las figuras y las obras capitales de grandes músicos como Victoria, Monteverdi, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel, Falla y otros.

Jean Anouilh: *Teatro IV: Piezas brillantes*. Trad. María Martínez Sierra (\$ 60).

Junto con las *Piezas rosas*, las *Negras* y las *Nuevas Negras*, las obras que componen este volumen son lo más granado de la producción de Anouilh.

Alejandro Casona: *Teatro II* (\$ 40).

Tres de las obras más características de la madurez de este aplaudido e mediógrafo español.

LOSANGE:

Dino Buzzati: *La rebelión contra los pobres*. Trad. Attilio Dabini. Autor de honda penetración psicológica y de ironía sutil, su fantasía se traduce mediante un lenguaje de cosas y símbolos concretos.

RUEDA:

Hermann Hesse: *Fabulario*. Trad. Alberto Luis Bixio.

Las narraciones reunidas en este volumen, forman una pequeña y esmerada antología de las mejores páginas del gran escritor suizo.

Upton Sinclair: *Peregrinación de amor*. Trad. Aristides Gregori.

Un libro de fascinante lectura, sobre la seducción amorosa, el matrimonio y los más caros sentimientos del hombre y la mujer.

TIERSO:

Renato Pellegrini: *Siranger*.

La primera novela de este autor, quien pese a su juventud, da muestras de una seguridad en la conducción de los personajes, en la ilación de los sucesos que revelan al novelista innato.

TROQUEL:

Gerald Hanley: *El sol se pone en Somalia*. Trad. Luis Echávarri.

La tragedia del hombre europeo, del funcionario del Imperio Británico, en la árida soledad del desierto somalí poco después de la conquista de la colonia italiana por las fuerzas anglosudafricanas.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE
IMPRIMIR EL 13 DE NOVIEMBRE
1957, EN MACLAND, S. R. L.
CORDOBA 3965. BUENOS AIRES

La Casa del Aliento

por

WILLIAM GOYEN

Trad. de PATRICIO CANTO

En la vetusta casona colonial, en su "casa del aliento", los personajes se mueven como sombras, diseñados en rasgos nítidos, en caracteres de inolvidable precisión. William Goyen marca un paréntesis de calma en el tumulto de las vigorosas corrientes norteamericanas de ficción. Su prosa vibra en ecos de sólida raigambre clásica. Su lectura nos hace flotar en ese estado de ensoñación evocadora que se desliza, por momentos, hacia el más envolvente misticismo.

§ 32 m/n

editorial  goyanarte

Paraguay 479

T. E. 31 - 3694

Buenos Aires