

F I C C I O N

Nº 11
Enero-Febrero 1958

DEDICADO A LAS LETRAS BRASILEÑAS

Presentación, por J. G.

J. GUIMARÃES ROSA: La oportunidad de Augusto Matraga.

JOÃO ALPHONSUS: Gallina ciega.

MARIO DE ANDRADE: El pavo de Navidad.

RIBEIRO COUTO: Una noche de lluvia o Simão, el diletante de ambientes.

CLARICE LISPECTOR: Misterio en São Cristóvão.

MONTEIRO LOBATO: El drama de la helada.

ANIBAL M. MACHADO: La muerte de la porta-estandarte.

GRACILIANO RAMOS: El reloj del hospital.

MARQUES REBELO: Estela me abrió la puerta.

MACHADO DE ASSIS: Unos brazos.

GILBERTO FREYRE: El argentino y la cultura brasileña.

ANTONIO CANDIDO: La novela brasileña contemporánea.

CRUZ COSTA: Las ideas filosóficas en el Brasil.

DECIO DE ALMEIDA PRADO: Noticia sobre el teatro brasileño.

AFRANIO COUTINHO: La crítica literaria en el Brasil.

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA: El pensamiento histórico en el Brasil.

HERMAN LIMA: El cuento brasileño.

ALCEU AMOROSO LIMA: Manuel Bandeira.

LOURIVAL GÓMEZ MACHADO: Noticia sobre el arte moderno en el Brasil.

Letras argentinas, por JUAN CARLOS GHIANO.

Letras Brasileñas, por RAÚL NAVARRO.

Letras Españolas, por ALVARO FERNÁNDEZ SUAREZ.

Letras Francesas, por FÉLIX GATTEGNO.

Letras Italianas, por ATTILIO DABINI.

Artes plásticas, teatro, cine y música, por ROMUALDO BRUGHETTI, OMAR DEL CARLO, TULLIO CARELLA, ESTELA CANTO, INÉS MALINOW y JUAN PEDRO FRANZE.

Notas de libros, por DAVID ALMIRÓN, ROY BARTHOLOMEW, EDUARDO DESSEIN, CELIA DE DIEGO, J. P. F., J. C. G., DAVID JOSÉ KOHON, CARLOS ALBERTO LOPRETE, ANA O'NEILL, ALBERTO SALAS, MARGOT DE SEGOVIA, F. J. SOLERO, SUSANA I. THENON.

Marginales, por O. DEL C.

LIBROS RECIBIDOS.

COLABORADORES BRASILENOS: Apuntes biográficos.

Registro de Propiedad Intelectual Nº 526.693

Correo Argentino	Tarifa Reducida
C. C.	Concesión Nº 5823

\$ 15.- m/arg.

F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

Escriben

Manuel DE CASTRO: Crónica para dos mundos

Gloria ALCORTA: La gran laguna

Augusto ROA BASTOS: La noche sin fin

Eugenia CALNY: El río...

Mario Jorge DE LELLIS: El médico

Abelardo ARIAS: El maestro

Roy BARTHOLOMEW: Apuntes de un alucinado

Carlos MASTRANGELO: Bernardo Verbitsky: novelista porteño

Celia DE DIEGO: El precio de la libertad

Margot DE SEGOVIA: Crónica de un crimen de nuestro tiempo

G. A.: Albert Camus, Premio Nóbel de Literatura

Luis Emilio SOTO: El cincuentenario de la revista "Nosotros"

Gregorio WEINBERG: El "Estudiante de la Mesa Redonda" cumple veinticinco años

Horacio Jorge BECCO: Ricardo Güiraldes y Juan Carlos Dávalos, en Salta

Letras argentinas, por Juan Carlos GHIANO

Letras francesas, por Félix GATTEGNO

Letras inglesas, por J. E. WILCOCK

Letras italianas, por Attilio DABINI

Artes plásticas, teatro, cine y música, por Romualdo BRUGHETTI, Omar DEL CARLO, Tullio CARELLA, Estela CANTO, Jorge ARAOZ BADI y Juan Pedro FRANZE.

NOTAS DE LIBROS, por David ALMIRÓN; O. de L.; Eduardo DESSEIN; J. C. G.; Oscar Hermes VILLORDO; David José KOHON; Carlos Alberto LOPRETE; Fryda Schults de MANTOVANI; Luis ORDAZ; F. J. SOLERO y Susana I. THENON.
MARGINALES, por O. del C.
LIBROS RECIBIDOS.

10

NOVIEMBRE-DICIEMBRE

1957

BUENOS AIRES

NOVIEMBRE
DICIEMBRE

Historico de Revistas Argentinas - www.historicoderevistas.com.ar

COMPENDIOS NOVA

DE INICIACION CULTURAL

Una serie muy atractiva de manuales, esquemas y panoramas relacionados con los temas fundamentales de la cultura.

VOLUMENES PUBLICADOS:

- LA ESTILÍSTICA, por Pierre Guiraud. \$ 20.—
LA CIENCIA MODERNA Y EL HOMBRE ACTUAL, por James B. Conant. \$ 18.—
TEORÍA DEL TEATRO, por Raúl H. Castagnino. \$ 24.—
ÉPOCAS DE LA LITERATURA ALEMANA, por Hermann Schneider. \$ 26.—
PICASSO Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO-SOCIAL CONTEMPORÁNEO, por Julio E. Payró. \$ 42.—
SIGNIFICADO Y PROPÓSITO DE LA GEOGRAFÍA, por S. W. Wooldridge y W. Gordon East. \$ 38.—
LA INTERPRETACIÓN ECONÓMICA DE LA HISTORIA, por Edwin R. A. Seligman. \$ 28.—
EL GREMIALISMO EN LOS ESTADOS UNIDOS, por Witt Bowden. \$ 30.—
PODER Y LÍMITES DE LA INTELIGENCIA, por Gilbert Highet. \$ 28.—
LA TÉCNICA LITERARIA Y SUS PROBLEMAS, por Carmelo M. Bonet. \$ 30.—

DE INMEDIATA APARICIÓN

- CONSTITUCIONALISMO ANTIGUO Y MODERNO, por Charles Howard McIlwain.
GEOGRAFÍA PLÁSTICA ARGENTINA, por Romualdo Brughetti.
EL ORIGEN DE LA ESPECIE HUMANA, por Osvaldo Menghin.
LENGUAS INDÍGENAS AMERICANAS, por Edgard Dick Ibarra Grasso.
PUEBLOS Y CULTURAS DE AMÉRICA, por Fernando Márquez Miranda.
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS ECONÓMICO, por M. A. Robinson, H. C. Morton y James D. Calderwood.
IDEOLOGÍAS POLÍTICAS, por Gino Germani.

EDITORIAL NOVA

PERU 613 BUENOS AIRES

FICCIÓN

La revista-libro de América

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

Suscripción Argentina y países limítrofes:

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

Otros países:

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

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

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

Nombre

Calle y número

Localidad

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

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

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

37.— AMORIM, Enrique: <i>Los Montaraces</i>	\$ 36
30.— ASTURIAS, Miguel Ángel: <i>Week-end en Guatemala</i>	" 38
45.— BARBIERI, Vicente: <i>El intruso</i>	" 28
5.— BROOKE, Jocelyn: <i>El chivo emisario</i>	" 16
21.— BULLRICH, Silvina: <i>Teléfono ocupado</i>	" 19
34.— CALDWELL, Erskine, <i>Gretta</i>	" 28
29.— CANTO, Estela: <i>El estanque</i>	" 28
18.— COHEN, Albert: <i>El libro de mi madre</i>	" 19
25.— CHANG, Eileen: <i>La canción del arroz</i>	" 24
42.— DA SELVA, Carmen: <i>Setiembre</i>	" 38
4.— DEL VASTO, Lanza: <i>Judas</i>	" 36
23.— DERVAL, Paul: <i>Follies Bergère</i>	" 22
11.— FAULKNER, William: <i>Luz de agosto</i>	" 66
16.— FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro: <i>Se abre una puerta</i>	" 16
44.— FERRO, Hellen: <i>Los testigos</i>	" 34
19.— FISHER, Vardis: <i>Los salvajes</i>	" 29
17.— GIONO, Jean: <i>Viaje por Italia</i>	" 19
39.— GÓMEZ BAS, Joaquín: <i>Oro Bajo</i>	" 36
14.— GOYANARTE, Juan: <i>La quemazón</i>	" 16
15.— GOYANARTE, Juan: <i>Lunes de Carnaval</i>	" 16
20.— GOYANARTE, Juan: <i>Fin de semana</i>	" 24
26.— GOYANARTE, Juan: <i>Tres mujeres</i>	" 20
13.— GOYANARTE, Juan: <i>Lago Argentino</i>	" 29
40.— GOYEN, William: <i>La casa del aliento</i>	" 32
31.— LASTRA, Bonifacio: <i>El prestidigitador</i>	" 28
33.— LUSSEYRAN, Jacques: <i>Y la luz se hizo</i>	" 42
12.— MAILER, Norman: <i>Los desnudos y los muertos</i>	" 64
8.— MARCEAU, Félicien: <i>Carne y cuero</i>	" 26
6.— MAROTTA, Giuseppe: <i>San Jenaro nunca dice no</i>	" 19
28.— MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: <i>Tres cuentos sin amor</i>	" 23
43.— MOORE, Pamela: <i>Chocolates for Breakfast</i>	" 39
41.— NATHAN, Robert: <i>El tren en el prado</i>	" 24
38.— NICOLE: <i>Se le soltaron los leones</i>	" 34
3.— PAVESE, Cesare: <i>Entre mujeres solas</i>	" 19
10.— PAVESE, Cesare: <i>Allá en tu aldea</i>	" 16
32.— PAVESE, Cesare: <i>El hermoso verano</i>	" 24
9.— SAROYAN, William: <i>Cosa de risa</i>	" 19
35.— SAROYAN, William: <i>El tigre de Tracy</i>	" 19
1.— SECONDARI, John: <i>La fuente del deseo</i>	" 29
27.— VERBITSKY, Bernardo: <i>Un noviazgo</i>	" 38
36.— VERISSIMO, Erico: <i>Noche</i>	" 28
24.— VIDAL, Gore: <i>El juicio de Paris</i>	" 48
2.— WAKEMAN, Frederic: <i>El libertino</i>	" 25
22.— WILLIAMS, Ben Ames: <i>¡Estamos en un país libre!</i>	" 22
7.— WEBSTER, Elizabeth Ch.: <i>Ceremonia de inocencia</i>	" 29

1 al 45. — Orden correlativo que se recomienda en la lectura de las obras para dominar las corrientes novelísticas universales de último momento.

editorial  goyanarte

Revista Libro FICCIÓN
Paraguay 479 T. E. 31 - 3694

EDICIONES

Hachette

COLECCIÓN "DIORAMA"

LA ISLA DE LOS LOCOS

Por ANDRÉ SOUBIRAN

360 páginas - Precio \$ 65.—

COLECCIÓN "CLIO"

EXPLORADOR MAYA

John Lloyd Stephens y las Ciudades Perdidas de América Central y Yucatán

Por VICTOR WOLFGANG von HAGEN

364 págs. - Con ilustrac. y mapas, Precio \$ 100.—

COLECCIÓN "EL MIRADOR"

VIDA DE CEZANNE

Por HENRI PERRUCHOT

372 págs. - Con ilustraciones- Precio \$ 70.—

COLECCIÓN "SABER"

EL LENGUAJE OLVIDADO

Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas

Por ERICH FROMM

216 páginas - Precio \$ 60. —

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"

EL SAINETE CRIOLLO

Selección, Estudio Preliminar y Notas de

TULIO CARELLA

440 páginas - Precio \$ 75.—

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

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

EDITADA POR LA
ASOCIACION PSICOANALITICA ARGENTINA

SUMARIO

Volumen XIV Nº 4 Octubre-Diciembre 1957

Dr. GRINBERG, LEÓN
"Si yo fuera Usted".

Dr. GONZALEZ, AVELINO
Relaciones de objeto y oscilaciones en el ciclo depresión-hipomanía.

Dr. CESIO, FIDIAS
Psicoanálisis del hábito de fumar.

Dr. WEIL, JORGE
Psicoanálisis de una obesa con perversiones sexuales.

ACTUALIZACION:

Dr. RASCOVSKY, ARNALDO
Esquema de la organización del psiquismo fetal

RESÚMENES DE LIBROS Y REVISTAS

BOLETÍN INFORMATIVO

Suscripción anual \$ 120.—
Número suelto \$ 35.—

Administración y Redacción:

Anchorena 1357 T. E. 84-3391

Las Colecciones indispensables para el conocimiento de los ESCRITORES FUNDAMENTALES DE NUESTRA EPOCA:

CLASICOS DEL SIGLO XX

Jean-Paul Sartre, por René M. Albérès .. . \$ 16.—
Albert Camus (Premio Nóbel 1957), por Robert de Luppé .. . \$ 14.—
François Mauriac, por Jacques Robichon .. . \$ 18.—
Graham Greene, por Victor de Pange .. . \$ 16.—
Albert Schweitzer, por Jacques Feschotte .. . \$ 14.—
André Malraux, por Pierre de Boisdeffre .. . \$ 16.—
Paul Claudel, por Louis Chaigne .. . \$ 18.—
Miguel de Unamuno, por René M. Albérès .. . \$ 20.—
Georges Bernanos, por Louis Chaigne .. . \$ 18.—
André Gide, por Marc Beigbeder .. . \$ 25.—
Gabriele D'Annunzio, por Furio Lilli .. . \$ 25.—
Pablo Neruda, por Mario J. de Lellis .. . \$ 25.—

Próximo a aparecer:

Thomas S. Eliot, por Jaime Rest

CLASICOS ARGENTINOS DEL SIGLO XX

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

En prensa:

Leopoldo Lugones, por Guillermo Ara

OTRAS OBRAS (ESCRITORES DEL SIGLO XX)

Romualdo Brughetti: Prometeo .. . \$ 24.—
Humberto Impaglione: ¿Qué es Dios? .. . \$ 16.—
François Mauriac: Palabras Católicas .. . \$ 20.—

NOVELAS, CUENTOS, POESÍA

Rosanna Cavazzana: El hombre imitado .. . \$ 22.—
Mateo Eric: El gran Koljoz .. . \$ 22.—
Susana della Torre: Desnudo Torso de la Tarde .. . \$ 10.—

Próximo a aparecer:

Josefina Bustamante de la Rosa: Segundo Nacimiento.

TRES EDICIONES ESPECIALES

Cristian Vogt: El Misterio de los Platos Voladores .. . \$ 28.—
Una tesis audaz, resultante de un análisis serio y objetivo.
Juan Corradini: Cuadros bajo la Lupa .. . \$ 250.—
Manual de conservación de cuadros para uso de los coleccionistas. ¡Obra única en su género!

En prensa:

Juan Pinto: Breviario de Literatura Argentina Contemporánea (con una ojeada retrospectiva)
Un resumen imparcial de las letras argentinas del siglo XX, El libro de consulta que todos esperaban.

LA MANDRÁGORA

Santa Fe 3117

Buenos Aires

T. E. 84-5389

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

NOVEDADES

- ALBERTO MORAVIA, *Cuentos romanos* \$ 70.—
Extraordinario y amenísimo libro de Moravia — reconocido como su obra maestra en el cuento—, donde vuelve a mostrar su penetración psicológica, su poder descriptivo y su estilo tan personal.
- PABLO ROJAS PAZ, *Lo pánico y lo cósmico* \$ 35.—
Reflexiones sobre problemas espirituales y del lenguaje y evocaciones de Erasmo, Cervantes, Poe, Mallarmé, etc.
- SCHELLING, *Bruno* \$ 30.—
Una de las obras fundamentales de un clásico de la filosofía idealista y máximo pensador del romanticismo alemán.
- CARLOS VAZ FERREIRA, *Los problemas de la libertad* \$ 40.—
El autor sostiene en este libro la independencia de los problemas de la libertad y los del determinismo, y la solución afirmativa de los primeros.
- GABRIEL MIRO, *El obispo leproso* (Biblioteca Contemporánea núm. 272) \$ 30.—
La mejor novela del gran estilista español, que continúa la serie de sus *Obras completas* en esta Editorial.

NUEVAS EDICIONES

- JEAN-PAUL SARTRE, *Teatro II: El diablo y Dios* (2ª ed.) \$ 32.—
- F. GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York* (6ª ed.) . . . \$ 45.—
- MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *Hombres de maíz* (3ª ed.) \$ 60.—
- JOHN DEWEY, *La ciencia de la educación* (5ª ed.) . . . \$ 25.—
- JOHN DEWEY, *Las escuelas de mañana* (2ª ed.) \$ 45.—
- E. CLAPAREDE, *La escuela y la psicología* (3ª ed.) . . \$ 35.—
- ERNEST NEUMANN, *Pedagogía experimental* (3ª ed.) \$ 75.—

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

- ANTONIO MACHADO, *Juan de Mairena I y II* (núms. 17 y 18; 3ª ed.) c/u. \$ 20.—
- ALDOUS HUXLEY, *Viejo muere el cisne* (núm. 108, 3ª ed.) \$ 30.—
- F. GARCÍA LORCA, *Mariana Pineda*, (núm. 115; 3ª ed.) \$ 15.—
- F. GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre* (núm. 141, 3ª ed.) \$ 15.—
- F. GARCÍA LORCA, *Canciones* (núm. 151, 3ª ed.) . . . \$ 15.—
- GABRIELA MISTRAL, *Tala* (núm. 184; 3ª ed.) \$ 20.—
- NICOLÁS GUILLEN, *Sóngoro cosongo* (núm. 235, 2ª ed.) \$ 15.—

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

BIBLOS

INFORMATIVO BIBLIOGRAFICO DE
LA CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO

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

SARMIENTO 528

T. E. 34-4236

BUENOS AIRES

DYLAN THOMAS

Con distinta piel

El artista cachorro se ha transformado en el adolescente, en el joven que se va golpeando contra las aristas duras, despiadadas de la realidad cotidiana.

A través de esta serie de estampas, en la que los recuerdos de la juventud alucinada del poeta son transmutados por su casi mágico dominio del idioma, Dylan Thomas señala que en cada experiencia vital el hombre va dejando la piel que lo recubre para emprender con otra la siguiente aventura.

En cada encontronazo con la realidad, el artista deja hecha jirones la caparazón —cada vez más dura— con que protege su alma lacerada y *con distinta piel* reemprende la odisea del diario existir.

§ 34 m/arg.

JACOBO MUCHNIK - EDITOR

FLORIDA 336 - 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.—

ALSINA 1947, Dto. 6

Buenos Aires - República Argentina

ÚLTIMAS
NOVEDADES
LATINOAMERICANAS

ARGENTINA:

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

BRASIL:

NOCHE, por Erico
Veríssimo \$ 28.—

URUGUAY:

LOS MONTARACES,
por Enrique Amorim \$ 36.—

editorial  goyanarte



Doel
SEDAS
LANAS

GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 518.449

Director:

PEDRO G. ORGAMBIDE

Redactores:

OSVALDO SEIGUERMAN

GREGORIO WEINBERG

F. J. SOLERO

LUIS ORDAZ

ENRIQUETA MUNIZ

HERNÁN RODRIGUEZ

JULIO IMBERT

Redacción y Administración:

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

Revista del Mar Dulce

UNA VOZ ESTUDIANTIL

Número 7

- La participación de los graduados en la Universidad, por *Ismabel Viñas*
- Integración Universalista de América Latina, por *Carlos Astrada*
- César Vallejo: vida escrita, por *Rodolfo Alonso*
- Reportaje a E. Faustin - Una carta de A. Cuzzani
- Proyección social de la reconstrucción universitaria y amplio material de actualidad universitaria y cultural.

Adquiera su Ejemplar — Suscripción a 3 números: \$ 12.—

PEÑA 2033, 1º D

BUENOS AIRES

T. E. 84 - 1364

LA CASA DEL ALIENTO

por

WILLIAM GOYEN

Trad. de Patricio Canto

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

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 Nº 1

Emé. Mitre y Cerrito

SABER VIVIR

ARTE

Y

LITERATURA

SAN MARTIN 649

T. E. 31 - 8852

BUENOS AIRES

COMENTARIO

Revista Bimestral

En el número 17 (Octubre - Noviembre - Diciembre de 1957) colaboran Erich Unger, León Poliakov, Erico Verissimo, Benno Weiser, Ray Alan, Carlos Carlino.

Comentarios bibliográficos de Emanuel Litvinoff, Edward Crankshaw, Sigfrido Radaelli, Ben Halpern, Norma Dumas y Roberto Etchepareborda

Publicación del Instituto

Judío Argentino de

Cultura e Información

DAVAR

REVISTA LITERARIA
BIMESTRAL

Editada por la

SOCIEDAD HEBRAICA
ARGENTINA

El N° 73 está en circulación

SUMARIO

Salomón Maimón, por Rafael Mahler • Hace Cincuenta Años, por Manuel Gálvez • Israel nace en las Naciones Unidas, por Israel Jabbaz • Marc Chagall y la Leyenda Jasídica, por Silvana Weiller Romain Jacur • La influencia de Spengler sobre Toyñbee, por Rafael Patai • Dístico de la Tierra, por Clara Lifszicht de Ottolengui • El Combate, por Sergio Leonardo • El Concepto Judío del Mesías, por Joshua Trachtenberg • Benjamin Crémieux y la Tradición Humanista de la Crítica, por Luis Emilio Soto • Psicología del Dirigente Político, por Isaías Berlin • El Paisaje de Don Segundo Sombra, por Isaías Lerner • Tizonas sacados de la Hoguera, por Mardoqueo Bernstein • Información Cultural Judía, por José Horn • La Luz Perpetua, por Natan Lerner • Revista de Revistas, por Pedro Weill • 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

SETIEMBRE

por

CARMEN DA SILVA

En un lujoso hotel de Buenos Aires, el azar reúne un grupo heterogéneo: representantes de la más rancia tradición criolla, un extranjero de vida turbia, una intelectual descendida, nuevos ricos que se preguntan si "hay que enchufarse sombrero pa bajar al comedor", jóvenes de buenas familias con camisas de vistosos tonos, un pobre diablo capaz de cualquier sacrificio para evitar que lo tomen precisamente por pobre diablo.

El "Estrella" —sórdida pensión presuntuosamente titulada hotel— agrupa un conjunto más variado aún: obreros, un catedrático sin cátedra, un conde venido a menos, un pintoresco individuo al que llaman Rosa Tatuada, prostitutas, un epiléptico con resabios de misticismo, una deliciosa italianita, bella, amoral y desbordante de calor humano, una pareja de niños que se besan a escondidas de la hermana de él, mujer "pobre pero honrada", cuya mente es un hervidero de fantasías eróticas.

Y es setiembre de 1955; un setiembre extraño, helado y gris. Un setiembre loco, con bombas, tiroteos y angustiosas noches de toque de queda. En el encierro forzoso y aplastante, algunos se hunden en su drama personal, otros trascienden hacia la maravillosa aventura que se juega afuera. Ya no hay diferencias sociales: tanto en el "Alvear" como en el "Estrella" sólo hay seres humanos, sólo hay distintos modos de decir *yo*

\$ 38 m/n.

editorial  goyanarte

Paraguay 479

Buenos Aires

T. E. 31 - 3694



Wells
Castores muy finos

MOIS 13023

FICCIÓN

La revista-libro de América

PARAGUAY 479

BUENOS AIRES

T. E. 31-3694

Suscripción Argentina y países limítrofes:

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

Otros países:

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

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

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

Nombre

Calle y número

Localidad

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

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

SUMARIO

Crónica para Dos Mundos, por <i>Manuel de Casto</i>	3
La Gran Laguna, por <i>Gloria Alcorta</i>	16
La Noche sin Fin, por <i>Augusto Roa Bastos</i>	30
El Río..., por <i>Eugenia Calny</i>	43
El Médico, por <i>Mario Jorge de Lellis</i>	45
El Maestro, por <i>Abelardo Arias</i>	49
Apuntes de un Alucinado, por <i>Roy Bartholomew</i>	50
Bernardo Verbitsky: Novelista Porteño, por <i>Carlos Mastrángelo</i>	52
El Precio de la Libertad, por <i>Celia de Diego</i>	60
Crónica de un Crimen de Nuestro Tiempo, por <i>Margot de Segovia</i>	66
Albert Camus, Premio Nobel de Literatura, por <i>G. A.</i>	70
El Cincuentenario de la Revista "Nosotros", por <i>Luis Emilio Soto</i>	73
"El Estudiante de la Mesa Redonda", cumple veinticinco años, por <i>Gregorio Weinberg</i>	79
Ricardo Güiraldes y Juan Carlos Dávalos, en Salta, por <i>Horacio Jorge Becco</i>	83
<i>Letras Argentinas</i> : Conrado Nalé Roxlo y el Teatro, por <i>Juan Carlos Ghiano</i> ..	88
<i>Letras Francesas</i> : Valéry Larbaud, por <i>Félix Gattegno</i>	94
<i>Letras Inglesas</i> : Ivy Compton-Burnett, por <i>J. R. Wilcock</i>	97
<i>Letras Italianas</i> : "Le Soldatesse, de Ugo Pirro, por <i>Atilio Dabini</i>	100
Diez Años de Pintura Italiana, por <i>Romualdo Brughetti</i>	103
Teatro: Las Compañías Teatrales Extranjeras y Nuestro Público, por <i>Omar del Carlo y Tulio Carella</i>	109
Cine, por <i>Estela Canto</i>	122
Panorama Musical, por <i>Jorge Aráoz Badí</i>	126
Discos, por <i>Juan Pedro Franze</i>	131

LIBROS

<i>David Almirón</i> : "Geografía y Unidad Argentina", por <i>Federico A. Daus</i>	143
"El molino de la sordina", por <i>Marcel Aymé</i>	144
<i>Celia de Diego</i> : "Eduardo Mallea", por <i>Astur Morsella</i>	145
"Siranger", por <i>Renato Pellegrini</i>	149
<i>Eduardo Dessen</i> : "Pan curuica", por <i>Gerardo Pisarello</i>	151
J. C. G.: "El árbol guarda-voces. Teatro y poesía para niños", por <i>Fryda Schultz de Mantovani</i>	153
<i>Oscar Hermes Villalordo</i> : "Invitados en «El Paraíso»", por <i>Manuel Mujica Láinez</i>	155
<i>David José Kohon</i> : "El lenguaje del cine", por <i>Renato May</i>	157
<i>Carlos Alberto Loprete</i> : "Y no decía una sola palabra...", por <i>Heinrich Böll</i> ..	158
"Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y La Banda Oriental (1826-1827)", por <i>J. A. B. Beaumont</i>	160
"La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges", por <i>Ana María Barrenechea</i>	161
"El ciclo de la revolución contemporánea", por <i>José Luis Romero</i>	162
"En la masmédula", por <i>Oliverio Gironde</i>	163
<i>Fryda S. de Mantovani</i> : "Compendio de psicología infantil (I) y Selección de tests (II)", por <i>G. Collin</i>	165
<i>Luis Ordaz</i> : "Teatro gauchesco primitivo", selección por <i>Juan Carlos Ghiano</i> ..	167
<i>F. J. Solero</i> : "Retrato del artista cachorro", por <i>Dylan Thomas</i>	169
"El miedo a la libertad", por <i>Erich Fromm</i>	170
"Metello", por <i>Vasco Pratolini</i>	172
<i>Susana I. Thénon</i> : "Horario corrido y sábado inglés", por <i>Nira Etchenique</i>	174
"El sol bajo las raíces", por <i>Elvio Romero</i>	175
Marginales, por <i>O. del C.</i>	176
Libros recibidos	181

MANUEL DE CASTRO

Crónica para Dos Mundos

I

EN Manthausen, llegar de noche hasta el edificio de las cocinas no era empresa fácil.

Entre otros obstáculos, había que atravesar la plaza de la formación, una ancha banda de cemento a modo de avenida, que tres veces por día se llenaba de hombres familiares y harapientos. Dominaban este espacio los dos miradores de la puerta principal, cada uno con su nido de ametralladoras. En realidad, el peligro comenzaba en la misma puerta de los bloques¹ ya que, después del toque de silencio, cualquier sombra o bicho viviente advertido al aire libre podía ser acibillado sin previo aviso.

Así lo ordenaba el reglamento.

Y sin embargo, Alex había encontrado el medio de burlarlo. Bastábale introducirse entre los presos que se dirigían al relevo nocturno del crematorio, los únicos autorizados a salir de noche. Cruzaba con ellos la plaza y, rastreando las paredes de los hornos, y escondiéndose

¹ Barracas con capacidad para 400 personas.

entre la pila de cadáveres que allí esperaban su incineración, llegaba hasta las cocinas, donde un tragaluz a ras de tierra, dejado expresamente abierto, recibía su cuerpo. Por aquí descargaba él durante la jornada los fardos de carbón para el alimento de las calderas. Conocía, pues, el sótano y, a pesar de la oscuridad, podía orientarse en su interior sin tropiezos. En primer lugar, la amplia pieza donde el carbón se mezclaba con legumbres, cajones vacíos e instrumentos de trabajo culinario. Al fondo, un pasillo agujereado a ambos lados por aberturas sin llave. Solamente una, la última a la izquierda, estaba siempre cerrada. Mas también para esto venía Alex preparado. Introducía en la cerradura una sencilla ganzúa fabricada con medios de fortuna, pero que nunca fallaba, y se dirigía a tientas a las anaqueleras repletas de morcillas alemanas, paquetes de margarina y azúcar molido. Todo estaba reservado para los overskapos y sus cuadrillas de asesinos, y de todo un poco hacía Alex su provisión metiéndola en una bolsita secretamente preparada. Al salir, des-

pués de cerrar cuidadosamente, entraba en otra pieza, destinada a depósito de pan, para ponerse una hogaza bajo el brazo.

Así cargado, la vuelta era doblemente peligrosa, pues no contaba con ninguna protección ni complicidad. Debía gatear, acercarse de nuevo al crematorio, y desde aquí, erguido y natural como uno más entre los que en él trabajaban, atravesar impávido la plaza, camino de su bloque, para devorar en el silencio del dormitorio una buena parte de lo robado y guardar el resto en inimaginables escondrijos.

De esta forma, gracias a un riesgoso ardid, lograba acumular durante unos días una cierta cantidad de reservas vitales que le permitían compensar la usura del trabajo en la cantera y la carencia del rancho que por él le daban. Con todo, el exceso de las faenas, el poco descanso y algún vergajazo de los que allí volaban como moscas, lo mantenía tan flaco y demacrado como a los demás. No obstante, se permitía algunas generosidades entre los amigos más necesitados. Alex no era totalmente un egoísta. Por ejemplo, al día siguiente de uno de sus raids cedía la gamella del rancho. Y si veía que alguien volvía del trabajo sostenido entre dos camaradas, lo llamaba aparte y ponía entre sus manos, temblorosas de sorpresa y gratitud, un trozo de pan acompañado de margarina, y cuando no, alguna loncha de morcilla.

—¡Pero esto!... —balbucía el otro.

—Es con una condición —respondía él—. La de callarte. De lo contrario te lo sacaré del estómago a puñetazos.

Porque si Alex se permitía lujos de filántropo, callaba en cambio fieramente la procedencia de sus provisiones. Y se comprende. Más que por temor a las delaciones, la callaba porque la aventura, a pesar de sus riesgos, habría tentado a muchos y el filón sería rápidamente terminado.

Entre sus favorecidos se encontraba Max, infeliz entre los infelices que allí existían. Si había vapuleo colectivo, Max se hallaba como por destino en los lugares descubiertos.

—Tú fijate cómo hago yo —le aconsejaba Alex—. Nunca en cabeza; nunca en la cola. Siempre en el centro, que es la parte más protegida.

Max le admiraba abiertamente, y Alex, halagado por el fervor de su amigo, solía favorecerle más a menudo que a los otros. “Alex. ¡Qué formidable tipo!” se decía Max. Cierto que a veces se escondía para comer; masticaba como un rumiante cuando los demás dormían. Llevaba su pequeño manejo secreto, pero allí cada cual manejaba su escondido caudal de instintos y la costumbre parecía natural. Sin embargo, no hacía falta pedirle las cosas; tenía esto de bueno: que sabía adivinar en la mirada la angustiada de-

manda del hambre, y no importaba que se revistiera de un aire paternalista, como si con ello quisiera acentuar su evidente superioridad.

II

Aquella noche, cuando se sumergió en las tinieblas del sótano, dió un resoplido de alivio y, sin bajar de la pila de carbón que le servía de escalera, se volvió para observar a través del ventanuco un trozo de noche clavado al fondo por un par de estrellas, y obstruido en primer término por los aleros de las barracas. Ninguna alarma tras de sus pasos. Todo parecía reposar y nada denotaba en aquella aparente indiferencia el acecho de selva en los altos miradores. Solamente un leve zumbido, una sutilísima onda sostenida, denunciaba la canción de la muerte en las alambradas electrificadas. A lo lejos, entre dos filas de barracas, como saliendo de la hondonada de la cantera, un tenue resplandor de hoguera y una flúida columna de humo que se desvanecía hacia lo alto, desaparecía del limitado cuadro de su visión. Era al otro lado de las alambradas, junto a las edificaciones administrativas de los SS. Él sabía que allí se estaban quemando datos para la historia —lo sabía todo el campo—, montañas de papel, archivos, miles de fichas con un patronímico de persona y dos grandes iniciales en tinta roja que eran un pasaporte para el

olvido. “N.N.” *nacht und nebel*; noche y niebla tras las espaldas de un indeseable.

A él, aquella azarosa prisa por borrar huellas le pareció de buen augurio, tanto más que a causa de ella se relajaba la vigilancia en otros sitios. Con esta confianza efectuó su aprovisionamiento, y ya se disponía a salir, cuando un sorpresivo tumulto lo dejó paralizado. ¿Qué era aquello? Tumulto en la plaza, voces exasperadas de SS, ruidos de pasos. Ayudándose de pies y manos se encaramó en un instante a la pila de carbón y reprimió una blasfemia.

Por el rectángulo del tragaluz pasaba una procesión de piernas que, arrastrándose al caminar, desaparecía a la derecha, hacia el campo de la cuarentena. La multitud llenaba toda la plaza y sus chancletas de madera producían un cansador repiqueteo sobre la losa de cemento. Pero todo lo dominaban las voces de mando de los SS, atronadoras voces de barítonos que resonaban como aldabonazos en el quieto aire de la noche. Escuchándolas, pronto supo Alex que se trataba de un convoy de judíos, y sin duda venía de lejos, pues sus hombres traían pegado a las ropas el característico hedor a cadaverina de los largos transportes.

La columna se detuvo. Posiblemente su cabeza había llegado al otro extremo de la plaza. ¿Los alojarían de inmediato, o se detendrían aquí en las consabidas horas de espera?

Alex se lo preguntaba angustiado. Las piernas retrocedieron hasta casi tocar el tragaluz, y a través de ellas, vió pasar las gruesas botas de un grupo de SS que, recorriendo las filas, preguntaban por los enfermos para enviarlos al Revier². ¡Los enfermos! Aquello llevaba traza de no terminarse nunca. El grupo, al alejarse, dejaba detrás un murmullo de dudas y opiniones que los recién llegados se transmitían de oreja en oreja.

Y mientras, la espera se eternizaba. Entró un camión, que a juzgar por el ruido del motor se detuvo frente al crematorio. Volvieron a pasar los SS en sentido contrario y siempre insistiendo sobre la misma cuestión. Se veía que el reclutamiento marchaba lentamente. Alguien cercano se desplomó y sus compañeros lo levantaron al instante. Alex oyó cómo lo palmeaban enérgicamente para hacerlo volver en sí y evitar que fuese apercebido por los guardias.

Al fin la caravana se puso de nuevo en marcha y desapareció por donde había entrado. Alex supuso que los llevaban a reunirse con los ya concentrados en las carpas de emergencia próximas a la cantera.

Pero aún no estaba libre su camino de regreso. Enfrente, en una zona de penumbra junto a las barracas, una confusa formación, quizá de una cincuentena de hombres, aguardaba en silencio bajo la vigi-

² Enfermería-hospital.

lante mirada de los SS. A Alex, este nuevo obstáculo lo puso furioso y empezó a barbotar incoherencias contra unos y otros. Ya de la cantera subían voces sueltas, un momento dobladas por el eco y en seguida perdidas en la amplitud de las alturas. Allá se estaba produciendo la consiguiente confusión del acondicionamiento. Aquí resonó una orden.

—Desnudarse para el reconocimiento médico. ¡Rápido!

“¡Ah, ah; pues esto es verdad!” pensó Alex. Pero de inmediato se contradijo. “No, no es posible. Aquí se va a producir algo. Aquí va a estallar una bomba de tiempo... Y bueno, que se los lleven; que se vayan todos al infierno y los SS los primeros”. Ciertamente su forzado encierro le estaba royendo los nervios. Echó una mirada circular al sótano. En él había varios tragaluces; sirviéndose de los cajones vacíos podía abrir cualquiera de ellos; pero siempre sería igual; todas las aberturas daban sobre la plaza, sobre el lugar donde, ahora, uno de los SS vivaba a vergajazos la torpeza del enfermo, un insignificante hombrecillo que, cojeando, rehuía la lluvia de golpes y ensayaba al mismo tiempo soltar el rebelde nudo del braman- te que sujetaba su chancleta.

La presencia de Bachmeier, el Obersturmfürher jefe del campo, suspendió el castigo. Venía éste acompañado de varios números; dió la orden de formar y el rengó ocupó su sitio aún con la desgraciada chancle-

ta calzada. Encendiéronse los dos reflectores móviles ubicados en los miradores de la puerta principal. Un chorro de luz bañó indistintamente los uniformes verde-gris y la escalofriante desnudez de los enfermos, que uno a uno, y de cara a los focos, fueron obligados a desfilar ante el grupo de SS constituido en tribunal. Éstos lo hacían detenerse, les miraban el pubis para cerciorarse de que entre ellos no se infiltraba ningún elemento ajeno a la raza condenada. Hubo, en efecto, un caso dudoso. Alguien cuyo miembro no ostentaba la huella del bautismo hebreo, y que fué sometido a un minucioso examen.

—A ver; muestra eso —le ordenaron.

El hombre puso en relieve el objeto de la duda. Ellos se inclinaron para mejor detallarlo. Al parecer no había ningún fraude; pero todavía, mientras Bachmeier lo sometía a un cerrado interrogatorio de identidad personal, otros lo observaban por detrás, de frente, de perfil, lo miraban como a un espécimen de feria, desde las uñas de los pies hasta el pelado cráneo, sin descubrir ningún indicio revelador. “Todavía se puede salvar” pensó Alex, que no perdía detalle de la singular operación.

—¿Eres judío? —preguntó Bachmeier.

—No; no soy judío.

—¿Y por qué estás aquí, entonces?

El hombre se encogió de hombros

y Bachmeier lo estremeció con su vozarrón.

—¿Pregunto por qué!

—¿Si es que no lo sé, jefe, no lo sé! —respondió el dudoso, angustiado.

—¿Mentira! Eres un cerdo judío, y por eso te han traído.

—Créame, jefe. Si yo le digo que...

No pudo continuar. Silbó un schlague³ y un golpe rotundo ahogó sus palabras.

—¿El siguiente! —llamó Bachmeier.

Así fueron todos reunidos en el centro de la plaza. Alex los adivinaba trémulos bajo la lluvia de luz que, jugando cruelmente con ellos, exageraba sus escuálidos perfiles de miembros sarmentosos y artríticos, y torsos donde las costillas semejabán rejas de huesos en cuyo interior temblarían los corazones próximos a escaparse. Hubo una pausa de espera. Los SS, schlague en mano, formaron un amplio círculo de vigilancia. En el centro, la desnudez del grupo tiritaba bajo las estrellas. Abajo, en la hondonada de las carpas, continuaba oyéndose un sordo bullicio. “Vaya a saber qué estará ocurriendo allá”, se dijo Alex.

El ataque se efectuó por sorpresa. Azuzaron los perros desde la misma puerta del campo, y la jauría, desatada y aullando de ferocidad, se lanzó en ariete sobre el grupo, que se desmoronó, cayendo unos,

³ Vergajo de caucho con ánima de acero y plomo

corriendo otros, sujetos todos por los vergajos de sus guardianes, que alcanzaban a los huídos y, bajo una lluvia de golpes, los obligaban a retroceder. Alzóse un clamor de gritos, injurias, súplicas, ayes y maldiciones, mezclados con rugientes aullidos de voracidad. Entre todos formaban como un frenesí de circo romano, un jadeo de multitud histérica, un solo alarido de selva amplificadas o de turbas irracionales que parecían correr hasta perderse fuera del campo en la maraña de los bosques circundantes.

Alex, incapaz de contemplar el espectáculo, se apartó del tragaluz. ¿Cuánto tiempo podía durar aquello? Minutos intransitables que su zozobra no terminaba de recorrer. Quizá, miles de ojos estarían detrás de las ventanas de las barracas contemplando en silencio el suplicio. A él, en su encierro, le parecía vivir un tiempo sin fronteras ni lugar, como en una pesadilla.

Hasta que el tumulto empezó a decrecer. Ahora, las voces de los SS resonaban en un espacio súbitamente disminuido como si una extraña intimidad se hubiera apoderado del campo. Incluso parecía oírse, pero confusamente, un a modo de murmullo musical. Alex se asomó. La luz de los reflectores, dividida en dos, escudriñaba por un lado zonas alejadas de su visión; por el otro, estaba fija sobre un grupo de sobrevivientes aún en el centro de la plaza. Aquí, mezclados los ya caídos con los que de rodillas se sujetaban a las rodillas de los que,

todavía en pie, entonaban, en apretado racimo, un dulcísimo salmo a media voz. ¿De dónde les saldría a estos esqueletos vivientes el aliento de su inspirada serenidad? Acá, allá, por doquiera cuerpos tendidos, exánimes o desangrándose por desgarrones que Alex no quiso detallar. Un poderoso mastín arrastraba a tirones el cuerpo de aquel insignificante rengo que no logró soltar su chancleta, y que aún llevaba sujeta al tobillo por el nudo rebelde. Otros perros, alargando el hocico, olfateaban los restos de los inmolados. Se notaba que los animales, saciado su primitivo instinto de ferocidad, vagaban hartos o cansados despreciando al grupo central, que no por más fuerte, sino por más solidario, aún se mantenía en pie.

Pero la pausa duró poco rato. Bachmeier gritó enfurecido, y sus secuaces abandonando la vigilancia del grupo, se lanzaron vergajo en alto sobre los indolentes canes. Formóse una nueva algarabía; esta vez de lastimeros aullidos. Los perros se quejaban con más vehemencia que los hombres, pero comprendían con menos claridad sus obligaciones. Finalmente, huyendo del castigo terminaron por lanzarse nuevamente sobre este grupo que en la salmodia de sus preces había hallado una sorprendente resistencia pasiva. Pero la jauría lo atacó sin ganas; mordía sin furia en insensibles carnes que no excitaban su ferocidad, y los SS, de más en más exasperados por esta falta de ener-

gía, empezaron a distribuir vergajazos a modo de mandobles, sin discriminación, sobre hombres y bestias, como si la demencia definitiva se hubiese apoderado de Bachmeier y sus secuaces.

III

Serían las cuatro de la madrugada. La plaza había vuelto a su antiguo silencio; los focos apagados y los cadáveres retirados en pocos momentos por el servicio del crematorio.

Alex, aún vacilante, asomó su cabeza por la abertura. Todo parecía quieto; las mismas luces que de costumbre a lo largo de los muros, la misma sensación de soledad. La fortaleza respiraba sin ruido su temor nocturno. Solamente en las entrañas del crematorio bullía la incansable hidra cuya cresta de llamas se asomaba retorciéndose, por la boca de la chimenea. Alex creyó llegado el momento de liberarse de su ratonera. Si no salía ahora, no saldría más.

Todo sucedió normalmente hasta llegar a la mitad de la plaza, en donde, solo y visible de cualquier lado, oyó voces germanas a su espalda.

—Du, jude, komm hier!⁴

Para Alex, la orden fué como una descarga libertadora de las energías tan largo rato contenidas. En un mismo instante volvió la cabeza y

emprendió veloz carrera. Los dos SS que en aquel momento salían del crematorio, se lanzaron en su persecución.

—Jude, jude, komm! —voceaban perdiendo terreno a causa de sus pesadas botas.

“Si no disparan, aún tengo tiempo de entrar en el bloque” se decía él zigzagueando de un camino a otro entre barraca y barraca. Y no dispararon porque uno de ellos, al doblar la esquina de una barraca, tropezó con algo invisible y cayó de bruces soltando un rugido que hizo volver a Alex la cabeza. “Con sólo este motivo ya hay bastante para despedazarme” pensó entrando como una centella en su barraca. En un santiamén se descalzó en el umbral; atravesó de puntillas, como una sombra, el compartimiento donde dormía el jefe y su plana mayor de cabos de vara. Entró en el dormitorio común, y al azar, bajo el primer catre que encontró tras la puerta, arrojó la bolsa de las provisiones; y, silenciosamente, sin que nadie en la oscuridad reinante se diera cuenta de ello, se acostó.

Pero a pesar de la caída, sus perseguidores no le habían perdido la pista. Oyó el galope de sus botas ferradas que, acercándose, se convirtió en estruendo cuando entraron como basiliscos en la barraca. El sobresalto fue instantáneo y general. Encendiéronse todas las luces y ellos, echando fuego por los ojos y blasfemias de la peor especie por la boca, se metieron a sembrar la

⁴ ¡Tú, judío, ven aquí!

confusión y el terror por los dormitorios.

—¡Fuera todo el mundo! ¡Fuera! —gritaban golpeando, chocándose con los presos que huían, machacándose ellos mismos en la angostura de las filas de camastros, y aumentando su exasperación.

Ya el jefe de la barraca se había armado del schlague y, secundado por sus ayudantes, cooperaba en la misma forma al desalojo de los dormitorios. La cosa no era para menos. Saltaban los hombres de sus catres, algunos escapaban por las ventanas y todo era un bullicio demencial de caídas, carreras y sustos. Finalmente, sin saber aún lo que ocurría, los presos se encontraron fuera alineados en perfectas filas.

Los dos SS salieron detrás. Uno de ellos se detuvo bajo la luz de la puerta para limpiar con un pañuelo la mano herida en la caída. El otro se colocó en jarras y con las piernas abiertas ante la formación.

—El judío, ¿dónde está? ¡Que salga! —ordenó desafiante.

—¿El judío? ¿Qué judío? —se preguntaron sordamente los hombres.

—¡Se ha escapado un judío! —gritó el jefe de la barraca agitando como un histérico su vergajo por encima de la cabeza.

Un cabo de vara corrió a prevenir el cuerpo de guardia. Los presos se miraron de reojo. Alex, en lo más denso de la formación, pa-

recía haber disminuído de estatura. El jefe de la barraca efectuó rápidamente un recuento y en posición de firme comunicó el resultado al SS de la mano lastimada, el de mayor graduación.

—¡Dotación completa, a la orden!

—¡Quiero verlos vestidos! —fulminó el nazi.

Nueva precipitación, esta vez en sentido contrario. Nuevo acoso de puntapiés y gritos, que sólo cesó con el definitivo reagrupamiento. Ahora se trataba de pasar por el tamiz de la inspección ocular la matrícula que cada preso llevaba cosida en el lado izquierdo del pecho. Pero en ninguna de ellas apareció la estrella amarilla que coronaba la numeración de los hebreos. No importaba; el judío estaba allí y quien lo dudase que diera un paso al fondo de la tierra.

—¡Todos quietos hasta que aparezca el judío!

Un estremecimiento recorrió las espaldas de los hombres. Con esta orden quedaban convencidos de que si el judío no aparecía habría que fabricarlo de cualquier modo. En caso contrario, se avecinaba un tiempo infinito de horas, de días clavados en el sitio; en silencio, sin comer ni dormir, hasta que los más débiles empezaran a flaquear y desplomarse abriendo huecos de liberación en las filas exhaustas.

Ya el alba se asomaba al perfil de los altos muros para contemplar la lívida formación. A lo lejos, abe-

tos verdinegros; y entre ellos, la bruma matutina; el vaho azulado del Danubio. Mientras tanto, los SS, reforzados, y los cabos de vara que serpenteaban como alimañas por los rincones de la barraca, descubrían la bolsa que Alex dejara escondida al azar de su precipitada entrada en el dormitorio. Por unos momentos, la obsesión del judío se interrumpió para dar lugar a una deliberación entre SS y plana mayor de la barraca.

Breve pausa para considerar una cuestión ajena al espinazo del asunto. De una forma u otra, el judío terminaría por hacerse visible. En cuanto al hallazgo de esta incalificable fechoría su autor quedó inmediatamente identificado. ¿Y quién otro podía ser sino Max, el que se acostaba en el catre tras la puerta del dormitorio?

IV

Max no entendió muy bien de qué lo acusaban, porque sin darle tiempo a contestar se lo llevaron al cuerpo de guardia. Solamente aquí, aunque rodeado de amenazadores SS cuyas fisonomías le cortaban las palabras, pudo explicarse, y con toda la vehemencia de su sencilla alma negó y negó tesoneramente. Entre las muchas cosas de Mauthausen que Max no había aún aprendido figuraba también ésta: que allí estaba prohibido negar, que contradecir la acusación de un superior significaba rebeldía, delito sobre delito...

Media hora después, tirado en un rincón, yacía en la inconsciencia.

Había pasado por el demoledor molinete del schlague nazi, más terrible que el terrible flagelum romano. En torno de él, los guardias limpiaban sus frentes sudorosas; otros, dándose un respiro, tomaban café; uno le arrojó un balde de agua helada, y él, abriendo los ojos, comprobó que eran muchos, muchos más de los que ya podía soportar. “¡Basta, basta!” gemía una voz con autonomía propia en su interior.

El reparto de café se generalizó y ellos se sentaron para mejor saborearlo. Pasaron así unos momentos. Max, aparentemente olvidado en su rincón, se estaba forjando una resolución: si en terminando caían de nuevo sobre él, les diría cuanto ellos quisieran; se culparía de lo supuesto y lo efectivo. Después de todo, nada adelantaba con su empeño. Estos brutos parecían dispuestos a exterminarlo. “Un mes de compañía disciplinaria” se decía pensando en la cuantía del futuro castigo. Esto era lo que arriesgaba: “Un mes; quizá más...” se repetía. Cierto que no era una broma; pero allí estaba Alex para ayudarlo, para no dejarlo morir de agotamiento. “¿Y cómo se las va a arreglar ahora?” se preguntó repentinamente alarmado. Porque si hasta entonces Max había negado, no lo hizo sin tener en cambio la certeza absoluta de ser Alex el autor de lo que a él se le acusaba. El hallazgo de la bolsa explicaba de golpe muchas cosas hasta entonces

poco claras. Max había sonreído interiormente: este Alex no desdecía su pasado de guerrillero. Y recordó el día en que en las mismas barbas del kapo del komando le había birlado un paquete de cigarrillos, y luego, fingiendo indignación, se puso de parte del enfurecido kapo para ayudarlo a buscarlo. En verdad que si se salvó de aquélla se salvaría de todas; por el momento se salvaba de ésta. Era de los que habían asimilado la vida del campo y peleaba con uñas y dientes por la existencia. Al compararse con él, tuvo un pensamiento de amarga rebeldía contra su propia e infortunada persona, siempre inmóvil y siempre apaleada; nunca lista para ardidés ni cambalaches; incapaz de las depravaciones por donde otros se arrastraban para alargar la cuenta de sus días... "Bueno, fuera pesimismos". Alex, que lo trataba un poco al descuido, un poco con esa lástima que se suele emplear para los seres no pensantes, y que le pronosticaba desgracias sin cuento por sus torpezas; comprobaría que al fin servía para algo. "Por lo pronto verá que no soy un desagradecido" se dijo, y sintió que una serie de íntimas satisfacciones colaterales: amistad, deber, rectitud, venían a engarzarse a la frase. "Se lo diré sin discursos, que a mí no me hacen falta para demostrar cuál es el verdadero comportamiento de los hombres".

Muros adentro, el campo se despertaba. Oíanse los silbatos y las voces de mando llamando a la for-

mación general para el trabajo. Los SS, terminando el café, arrojaban a la cara de Max los restos de posos de sus tazas. Él se puso en pie para declararse vencido y culpable. El scharführer de guardia comenzó a injuriarlo.

—¡Bandido! ¡Porquería! ¿No serías tú el que andaba esta noche fuera de la barraca?

Max movió afirmativamente la cabeza.

El oficial ordenó a un guardia ir en busca de los dos SS que habían sorprendido a Alex y que todavía se hallaban empeñados en su inútil búsqueda. Luego volvió a ocuparse de Max.

—¿Y de dónde venías?

—Pues..., pues... —tartamudeó Max sin acertar con la precisión y prontitud exigidas.

—¡Contesta! —rugió el nazi acompañando el golpe a la palabra—. De las cocinas, ¿eh?

—Sí, señor. De las cocinas.

A Max le pareció que todos le miraban con curiosidad. Sin duda, la hazaña del preso que se introducía de noche en las cocinas le causaba estupefacción.

—¡Miren la perla! —comentaba hiriente y sarcástico el oficial—. Mírenla, la rata. Apuesto que este sarnoso era ministro en su país; tiene las manos largas.

Entraron los dos solicitados y, cuadrándose, uno de ellos comunicó la novedad, que era la consabida imposibilidad de hallar al fantasmal judío. El oficial, sin abandonar el

sarcasmo, contestó señalando a Max: —A propósito. Examinenlo, a ver si lo reconocen.

Los dos SS miraron torvamente al preso. El oficial insistió.

—No, no. Más cerca. No sea que se equivoquen.

Max, a la proximidad de los dos rostros, se hizo atrás.

—Y si aún tienen alguna duda, pueden interrogarlo. Él mismo les dirá de qué manera se divirtió con ustedes anoche.

Los dos subalternos miraron al superior; éste a ellos. La consecuencia fué una severa amonestación acompañada de amenazas por la torpeza de los burlados. "En fin —se decía Max entretanto.— Ya apareció el judío. La verdad es que en este embrollo a mí me tocará hacer de todo". Pensó en la formación de castigo frente a la barraca y le pareció que entre él y ellos se cruzaba un mudo mensaje de simpatía. Pronto se disolverían con un suspiro de alivio y todos le felicitarían cuando volviera. Ya para él, todo estaba claro y definido en los cauces del diario acontecer. Incluso Alex vendría a repetirle sus eternas prevenções: "Nunca en los extremos; hazme caso. Siempre en el centro, que es lo más resguardado".

Los dos guardias, firmes y rígidos, encajaron el sermón. Luego, cuando el oficial, después de lanzarles un despectivo "ahí os lo dejo", se ausentó, ellos, con los brazos arqueados y los puños cerrados, se acercaron a la víctima y quedaron unos

momentos detallándola de arriba abajo como si estudiaran el lugar más a propósito para sacudirla. Max los vió agigantarse, imponentes y temibles de ira contenida, e inició un instintivo ademán de defensa, pero de inmediato, acordándose del reglamento, se cuadró digno e impasible.

—¿De modo que eras tú? —preguntó silbando las palabras el de la caída.

Max respondió afirmativamente. Una tremenda bofetada lo lanzó contra la pared. Surgieron diversas exclamaciones entre los guardias presentes.

—¡Cuidado con el reloj! El scharführer dijo que tiene las manos largas.

—¡Córtale antes las uñas!

—¡Eso, eso! —coreó alegremente un tercero.— Un poco de manicura.

Hubo un intercambio de miradas entre los dos enfurecidos. Max, que esperaba un segundo vapuleo, se estremeció cuando le vendaron los ojos. ¿A qué nuevo experimento iban a someterle? Así, ciego y puesto de rodillas, sintió que dos férreas manos sujetaban la suya sobre un banquillo, y casi en el momento cayó sobre ella un seco golpe de algo frío y cercenante que, repercutiéndole en las entrañas le arrancó de ellas un grito vivísimo de dolor. En seguida le retiraron la venda, y Max, próximo al desvanecimiento, vió su mano suelta, ¡su mano, ya cerúlea, a los pies del banquillo! Y sobre éste, el hacha dejada por el verdugo, caída.

Todo su cuerpo empezó a tiritar como recorrido por un temblor de epilepsia. Sin fuerzas para continuar gritando, su atención se concentró en el extremo del brazo, que le parecía tener sumergido en un baño quemante, mientras que un frío sudor le helaba el resto del cuerpo y le oscurecía la vista. Sus oídos trepidaban; eran los pasos de la muerte que surgía por sorpresa acompañada de una zarabanda de percepciones sin nombre. Hizo esfuerzos para mantenerse erguido, esfuerzos de angustia para detener esta carrera de su sangre que se le escapaba, loca y sin barreras, golpeándole las sienes

¿Qué decían ahora los nazis? ¿Injurias, voces, risas? No importaba. A Max ya no le interesaba la captación del mundo exterior; estaba alejándose de él y entraba en un angustioso universo de brumas, donde un instante se convertía en horas de intensidad. Y así, vagamente, comprendió que lo mandaban a la enfermería... ¡La enfermería! ¡Sí, sí! Los mismos que lo habían mutilado se disponían a acompañarlo: "komm, revier, komm" insistían sosteniendo a su vacilante cuerpo por los sobacos. Para él, aquellas palabras fueron como fogonazos de lucidez. "Quién sabe, mientras hay vida, hay milagros". Si en la enfermería le detenían la hemorragia, aún podía producirse uno. Claro, que siempre quedaría inútil para el trabajo, y en Mauthausen... Pero de momento que lo mandaban allá...

—¡Eh, bandido! Ven acá; recoge tu mano.

Max se volvió, y sin mirar al que había hablado, obedeció dócilmente. Qué más daba. Ahora no había tiempo para detenerse en consideraciones de odio por el sadismo de los verdugos. Al agacharse, sintió en su cabeza el torbellino de una fuerza absoluta y cerró los ojos para dominarlo y no caer, porque caer significaba terminar en el instante, significaba el crematorio.

En la plaza, los presos habían ocupado sus respectivos lugares de formación y los guardianes efectuaban el primer recuento de la jornada. Max los vió en confusas filas; confusos rostros vueltos hacia él vitoreándole, confuso rumor de canciones, y en alto, como banderines, miles de manos que se agitaban y ofrecían ayuda. Fugaz ilusión de despedida, que al desvanecerse dejó en su pecho el picoteo de un pájaro de ternura.

Ella, su mano inerte, lo vencía. Marchaba llevando en vilo su propia muerte, que había recogido del suelo acostada en un lecho de sangre como una virgen sacrificada. Su contacto blando y frío filtraba en él la helada substancia que impide el movimiento y despierta en la memoria las mil futilidades y trascendencias en ella almacenadas. El hoy, el ayer; el tiempo y el espacio; todo junto pasaba en vertiginoso calidoscopio ante sus ojos fatigados. Una corta carrera en cuya meta

estaba Mauthausen, aguardándole con su ciclópeo perfil de monumento egipcio, su negra puerta de fortaleza medieval y sus versos dantescos en escritura gótica: "Vosotros, los que aquí entráis, perded toda esperanza"...

Él ya perdía la suya. Iba dejando un rastro de sangre que era como un tapiz de recuerdo para los que quedaban atrás, y una escalera por la que él ascendía pesadamente, alejándose de los suyos hacia regiones de más en más frías y solitarias. Aún le quedaba un hábito de obsesión; volver la cabeza cuando llegara a la puerta de la enfermería para saber si la formación de castigo frente a su barraca había sido disuelta.

Ráfagas de viento trajeron a sus oídos un sordo pregón de distante batalla. Parecía el apagado gruñido de la cólera celeste, pero él sabía que eran promisorios clarines de liberación. Todavía estaban lejos; más allá del río y las colinas; "qué lástima. Ir a morir ahora que..."

Y volvió la cabeza para gritar a aquella multitud que momentos antes le había parecido ver correr y agitarse. Quiso pronunciar la palabra que todos los hombres del campo comprendían; la exclamación que él había ya oído en boca de otros agonizantes, y que sin necesidad de traducción unía a presentes y ausentes, vivos y muertos, nórdicos y meridionales, como si en ella estuvieran condensados todos los afanes, todo el anhelo de un inmenso clamor que la guerra se empeñaba inútilmente en silenciar.

—¡Camaradas!

Fué su postrer esfuerzo. Al caer, girando de medio lado, vió antes de cerrar los ojos que el cielo y la tierra daban un vuelco, como si saltando por encima de muros y alambradas el mundo de los libres se asomara para contemplarlo.

Y no sintió ningún golpe, ningún choque violento. Su caída fué una sensación pendular, que disminuyendo el dolor lo mecía suavemente en el balancín de la eternidad.

La Gran Laguna

A JULES SUPERVIELLE

¿POR qué no vuelve esa chica?
—preguntó doña Gervasia.

—Está esperando.

—...¿No has oído un galope de caballo?

—No.

La vieja desplegó el bordado en que trabajaba sin mirar a su sobrina que, sentada en un banco cerca de la chimenea, saboreaba su mate.

—Tengo miedo —dijo.

—¿Por qué esta noche y no cuando la última luna?

—Porque el silencio nunca fué tan...

—¿Tan qué?

—No sé explicar —se irritó la vieja.

Las dos mujeres callaron. Afuera, la noche estaba apenas estrellada y de tiempo en tiempo el viento norte llenaba de polvo la gran pieza cávida.

—Cerrá la ventana —suplicó doña Gervasia.

—Vamos a ahogarnos.

—Veo tan poco ya... Si mis ojos se llenan de nuevo con esa tierra maldita me quedaré ciega... Entonces te pesará tu egoísmo.

—Puede ser —dijo Misiones y se encogió de hombros.

—No podré hacer más nada —gimió la vieja.

—¡Para lo que hacés!

La mujer miró a su tía con un dejo de piedad; luego se levantó lentamente y cerró la ventana. Bajo los cabellos trenzados, sus rasgos eran severos.

—Se diría que tenés gusto en ser fea —murmuró Gervasia.

—Es asunto mío.

Esa noche, a la voluntaria fealdad de Misiones se agregaba una crispación de los labios que envejecía un rostro hecho para ser atractivo.

—Esta casa es una porquería... —dijo.

La vieja se alzó de hombros y miró el reloj de péndulo.

—¡Son las diez! —dijo.

—Sí, las diez, ¿y qué?... No es la primera vez que nadie pasa... Bien sabés que la laguna tiene mala fama.

—¡La laguna!... ¿Estás segura de que no es la casa de los Salvador?

—¿Por qué la casa de los Salvador, y no el rancho de los Cruz o nuestra propia casa?

La vieja había dejado su labor y ahora pasaba las cuentas de un ro-

sario, con los ojos fijos en las agujas del cuadrante.

—Yo he sido una mujer honrada, Misiones, bien lo sabés.

—Sí, lo sé.

—Mi marido era un buen hombre. Misiones echó a su tía una mirada de desprecio y prosiguió, con cólera:

—¡Vamos, Gervasia, basta!... Confesá que te conviene ir viviendo sin hacer nada junto a tus sobrinas... y basta.

—Mimí, mi chiquita, no hablés así... Tu padre era mi hermano.

—¿Y eso qué? ¿Vas a retarme ahora en nombre de la familia?

—Sí —dijo valientemente doña Gervasia, apretando su rosario.

—¡Muy bien! —contestó Misiones— Si es así, desnudate.

La mujer de cabellera trenzada había arrancado su chal a la vieja, y ahora procuraba desprenderle sus pendientes de oro.

—¡Vamos, ayudame!

Gervasia se puso a gemir como una ladrona.

—¡Estás loca!... Son míos... vos misma me los has dado.

—Sí, yo fui... ¿pero con qué plata los pagué en el boliche de Santa Rosa? ¿eh?

La voz de Misiones era maligna y su mirada más áspera que de costumbre.

—Con... con... no lo sé... nada tengo que ver con eso...

—¡Vieja estúpida!

Misiones dejó a su tía, que vaciló un instante y debió aferrarse a la

cómoda para no caerse. Luego se encogió de hombros, le dió la espalda y volvió a tomar mate.

—¡Siquiera lloviese! —dijo, luego de un silencio—. La vaca se va a morir y ya nada crece en estos pagos.

—Habría que regar —masculló la vieja que, ya repuesta, ponía un poco de orden en sus ropas.

—Ya sabemos que habría que regar —dijo burlonamente Misiones—, pero ¿qué querés, Gervasia?... ni a mi hermana ni a mí nos gusta trabajar —Y agregó—: Lo digo por si no te has dado cuenta...

—Están equivocadas —dijo la vieja volviendo dignamente a su labor y sin mirar a su sobrina.

—Quizá, pero nos importa un comino.

—¿Qué hacen con la plata que ganan?

—Vivimos.

—¡Vivir! —exclamó la vieja—. ¡A esto llaman vivir... En una casa en que nadie piensa pasar una escoba, en la que ni siquiera están ustedes casadas, en que la gente honesta no se atreve a poner los pies...

—¿Por qué no?

La vieja meneó la cabeza y miró a su sobrina con falsa compasión.

—Esto acabará mal, ya verás...

La policía vendrá una mañana, una mañana de viento norte, como ésta, después que los Salvador hayan matado a alguien... Sí, yo sé lo que te digo... Cuando arrestaron a mi pobre Epifanio, yo...

—Bueno, bueno... basta.

La puerta acababa de abrirse. Dos mujeres jóvenes envueltas en chales de lana negra entraron en la sala.

—Buenas noches —dijo Misiones.

Las hermanas Salvador eran más bien bonitas con su aire de "animallitos hipócritas". Así las llamaba Misiones cuando se dignaba ocuparse de su existencia.

—Buenas noches... —dijo la más joven— ¿No está María Luna?

—No —contestó Misiones—, está cuidando la vaca, que tiene fiebre.

—¿A esta hora?

—La fiebre no tiene horario.

—Entonces es ella a quien vi al borde del camino. Me extrañó, porque es peligroso... de noche. Se dice que...

—Callate —dijo la mayor persig-nándose—, no hay que hablar de esas cosas.

—Y sus hermanos, ¿dónde están? —preguntó Misiones.

—No sé —dijo débilmente la mayor.

—Hace tres días que desaparecieron —agregó Luisa ruborizándose.

—Igual que hace seis meses, ¿no es eso? —preguntó Misiones.

—Sí.

Las jóvenes abrían sus ojos húmedos, sus labios temblaban.

—Es triste ser huérfanas —dijo Marta—, ¿no es así, Misiones?

La mujer del pelo trenzado no había ofrecido asiento a sus visitantes.

—¡Qué tiempo! —agregó Marta.

—Y decir que hay países en que

nunca hace ni mucho calor ni mucho frío —suspiró Luisa.

—¿Dónde están esos países? —preguntó Misiones con voz inexpressiva.

—En todas partes —contestó Marta con avidez—, en todas partes, me nos aquí.

—Sí —agregó su hermana—, donde se dan frutas y flores...

—Si aquí nos diéramos el trabajo de puntiar la tierra —contestó Misiones—, tal vez también creciera alguna cosa. ¿No lo creen ustedes?

—¡Haría falta un hombre! —dijo Marta.

Luisa bajó los ojos.

—¡Un hombre! —contestó Misiones con voz agria...—, no me lo deseo. Prefiero el polvo.

Las jóvenes se callaron. El reloj avanzaba.

—Volvemos a casa —dijo Luisa como a pesar suyo—, la noche es peligrosa. Se habla cada vez más de la bruja que echa la mala suerte a los paisanos y...

Nadie contestó. Gervasia, sin decir palabra, hundió su nariz en su bordado. Pero Marta tenía aún algo que decir.

—¿Te acordás, hace seis meses?... El cadáver detrás del galpón... parece que fué la bruja... Los atrae mostrándole sus pechos y luego los mata para robarles el dinero.

—Sí —agregó Marta—, parece que también mató a un sacerdote y a una niña, pero los echó luego

a la laguna para que no los encontraran.

—¿Es eso todo? —preguntó Misiones sin pestañear.

—No... no estoy muy segura... pero creo que también se dice que cuantos pasan por aquí quedan condenados al infierno con sólo mirar la laguna.

—Y ustedes —murmuró Misiones—, bocas de serpiente... ¿no se han preguntado nunca por qué a nosotras, que vivimos al borde mismo de la laguna, no nos ha ocurrido nunca nada?... ¿Eh?... —Se había levantado y caminaba hacia la mujer aterrada—. ¿Has estado embrujada vos alguna vez?... ¿Te ha estrangulado alguien?... No, ¿no es así? Y bien, no contés más mentiras. En todas partes, hay desgraciados que asesinan a otros desgraciados para quedarse con su dinero. Los libros y los diarios están llenos de esas cosas... ¡Pero lo de las brujas... es idiota! ¡Vamos! Andá a acostarte... Basta ya. Y vos también...

Misiones, con un gesto enérgico, empujó a las dos charlatanas hacia la salida.

—Con tal que no haya habido alguna desgracia... ¡Dios del cielo! —murmuró Marta, a quien le cerraban la puerta en las narices.

—Eso es —comentó Misiones—, muy buena idea, que le recen a Dios... Siempre puede ser útil.

Las dos mujeres se hallaban de nuevo solas en la vieja casa que

olía a polvo y a carne asada. Misiones sacudió su delantal. Gervasia no se movió. Sus viejos dedos hallaban en la tela gris de la servilleta caminos sinuosos e imprevistos para los hilos de color.

—¿En qué pensás? —preguntó su sobrina volviendo a colocar la pava en el fuego.

—En esos desgraciados que han muerto.

—No es seguro que estén muertos.

—Bien lo sabés; cada vez que los Salvador pasan la noche fuera de su casa hay puñaladas.

—No nos interesa.

—Interesa a la laguna.

—¡Bah!... En todas partes la gente imagina que va enriquecerse matando a alguien. Es viejo como andar a pie.

Misiones, que se había interrumpido al abrir la ventana, puso un dedo sobre sus labios.

—¿Has oído?

—Sí. —El rostro envejecido de Gervasia se iluminó— ¿Estás segura, Mimí, que son ellos?

—Completamente segura.

—¡Qué cara extraña ponés!... Se diría que lamentás algo...

—Puede ser —dijo prestamente Misiones.

—¿Y...?

—¿Y qué?

—¿Por qué dejaste, entonces?

Misiones se encogió de hombros. Había vuelto a su aire irónico. Con mano segura y mal cuidada llenó su mate de agua hirviendo.

—¿Por qué no continuaste en ese oficio? —insistió Gervasia.

—Demasiado vieja.

—¡Vos!... ¡Vamos!... Tenés el busto más bonito de la región; cuando eras una jovencita, vos...

—¡Callate!...

—Bueno, bueno... y además, de noche, los hombres no ven gran cosa.

—Quizá, pero yo veo.

—Preferiste dejar el oficio a la chica.

—Bien sabés que fuí sorprendida por ella.

—¿Y entonces?

—Exigió.

—Y aflojaste así no más...

—Sí, le tocaba a ella.

Misiones echó a su tía una mirada negra.

—Deben de estar en el corral —dijo entre dientes—. Te aseguro que sabe arreglárselas la muy perra, aprendió pronto... Por lo demás —agregó burlescamente—, la cosa ocurre siempre de la misma manera: ella se coloca en medio del camino; él se para y manotea el revólver; ella entonces agacha la cabeza y antes de que él tenga tiempo de persignarse, le descubre su pecho... Él, claro, quiere no aflojar y pasar... Pero la blancura de una piel moza, Gervasia, y de una moza como nosotras, es, así, en lo oscuro, la alegría del infierno... algo azucarado y sólido... algo...

Misiones hablaba con avidez, precipitándose sobre las palabras como si hubiera querido morderlas.

—Y él no contará nunca el caso

a nadie, Gervasia, le da demasiada vergüenza —agregó con una guiñada de ojo que puso una nota indecente en su rostro severo, y luego—: ella es la que marcha delante en el caminito; él la sigue, pisando la manzanilla con sus botas... El corral es fresco... Huele a leche y a pelo de vaca. María Luna comienza a desprenderse la blusa mientras él se quita el cinturón sin comprender muy bien de qué se trata; pero deja hacer sin una sonrisa.

—¡Callate!

Ahora era la vieja que interrumpía a la sobrina.

La puerta se abrió y dejó pasar a un joven enteramente vestido de blanco.

Su cuerpo, de una limpieza esplendorosa, llenó en seguida la pieza de aire húmedo y dorado. Detrás de él una muchacha de rostro hendido por dos inmensos ojos amarillos, se había detenido arrogantemente ante las dos mujeres petrificadas, una por el asombro, la otra por la indignación.

—¿Cuál de ustedes es la enferma? —preguntó el forastero.

—Ninguna. —La voz de Misiones era peligrosa.

María Luna puso una mano suplicante en el brazo del hombre e hizo a sus parientes ademán de que se retiraran.

Éstas se interrogaron con los ojos, se levantaron y salieron de la sala. María Luna, todavía bajo la impresión de la mirada de su hermana, volvió hacia el joven vestido de blan-

co, un rostro de extremada dulzura y posó su cabeza sobre su hombro.

—Vení —dijo. Y se mantenía simplemente apoyada en el forastero como si su cuerpo de mujer pudiera ser para él un lugar de reposo y de aventura.

—Vení —repitió, pero él no se movió.

—¿Me has engañado, no es así? —preguntó. Y como ella inclinaba la cabeza, agregó sin acritud—: No hay duda de que es de vos de quien se habla en el pueblo.

No parecía ni asustado ni conmovido. Con las manos plácidamente apoyadas en sus caderas, sonreía casi y sus ojos no eran temerosos como los de los viajeros que se acercaban a la laguna.

—¿Es verdad que se habla de mí? —preguntó ella.

—No en alta voz, por supuesto, pero se habla de vos.

—¿Y qué dicen?

—Cosas...

—¡Ah!

María Luna sabía por experiencia que para hacer hablar a un hombre bastaba con no hacerle preguntas.

—Durante mucho tiempo —prosiguió él— los viejos aseguraban que eras alta y los muchachos, al contrario, que eras bajita.

—¿Sí?...

María Luna tuvo una sonrisita alegre y el desconocido agregó casi con gentileza:

—Pero, en cambio, todo el mundo está de acuerdo en decir que sos malvada.

La observaba siempre sin emoción, como se observa a un animal nuevo. Sus manos no se habían movido. Hasta entonces, María Luna había tenido horror a las manos masculinas, pesadas y sucias y que se permitían familiaridades de las que los ojos son incapaces. Pero estas manos eran diferentes; debían de tener suavísima la palma. . .

—Y luego se dice que sos bruja y que cuando no echás la mala suerte a quienes te desdennan, los matás.

—¿Y para qué los mato?

—Para robarlos.

—¡Ah!... —María Luna tuvo violentos deseos de estallar en una carcajada—. “Así que la gente del pueblo no sabe que las mozas tienen medios mucho más eficaces que el asesinato para limpiar de su dinero a los hombres...” —¿Y soy yo quién mata? —preguntó mientras erguía la cabeza y hundía sus ojos en los de su adversario.

—No —contestó él sin dejarse perturbar—, llamás para eso a tus dos hermanos.

—¿De qué pueblo venís?

—De La Luisita.

—¡Pero eso es muy lejos! —Y lo miró de nuevo con atención. No tenía ni rastro de polvo en su traje de hilo blanco y tanto su alta estatura como su tez clara eran sorprendentes en la región—. Y con todo lo que sabés ¿te quedás solo, cerca de mí?...

—No te tengo miedo —dijo él posando su mano derecha sobre la cabeza enrulada de la muchacha.

—¿Por qué?... —preguntó María Luna dando unos pasos hacia la puerta—. Me basta con llamar a mis hermanos que están afuera. Mi hermana y mi tía les han avisado hace rato.

—No los llamarás.

Se había quitado el cinturón y lo había arrojado con sus revólveres a los pies de María Luna.

—No me matarás porque me has hecho entrar en la casa de tu madre.

—¡Pero eso no quiere decir nada!...

—Sabés muy bien que sí.

La seguridad del desconocido la hizo retroceder hasta el centro de la pieza, donde estuvo a punto de derramar el agua que hervía sobre el brasero. Por primera vez veía a una de sus víctimas a plena luz. La lámpara que de costumbre colocaba en el corral bastaba apenas para iluminar rostros generalmente listados por enormes mostachos. Este hombre extraño parecía más satisfecho en la sala polvorienta que lo fueron nunca sus amantes acostados entre sus rodillas. No tenía como los otros hombres ese rictus de bestias hambrientas.

Una sensación de confianza en el peligro hizo cerrar los ojos a María Luna. Avanzó hacia el desconocido y posó su cabeza sobre su pecho; pero no lo abrazó ni apagó la lámpara por miedo de que él advirtiera que no era una criminal; se contentó con estarse quieta, y apoyada en él.

—Sí —dijo el forastero—. Es en

el corral donde hacés entrar a tus víctimas y eso no impide que, a pesar de tu fama, todo el mundo sueñe con verte y tocarte. Se hacen apuestas en los boliches... que si sos esto, que si sos aquello... y a la luna nueva los hombres comienzan a palidecer y a dispararle a los sermones del señor cura... por lo mucho que piensan en vos.

—Pero, puesto que los mato, ¿cómo pueden contar tanto?

El extranjero abrió las manos en señal de ignorancia y dijo simplemente:

—Eso es asunto de Tata Dios; nadie somos nosotros para comprender ciertas cosas.

Alejó de su pecho la cabeza de la muchacha y se acercó a la ventana, que abrió de par en par.

—¡No! —dijo María Luna—, el polvo va a cegarnos.

—No hay peligro, no lo permitiré.

¿Pero de dónde salía este hombre que se creía capaz de dar órdenes al viento?

Había vuelto hacia ella, tomó sus brazos desnudos y los contempló largamente.

—¿Quién sos? —preguntó la muchacha.

—Un hombre que trabaja la tierra —contestó él, mientras sus ojos seguían mirando los hombros de María Luna.

—¡Pero ése es un trabajo honrado!... ¿Por qué has venido, entonces? Hubieras debido...

—He venido como los otros, porque te deseaba—. Y agregó mien-

tras se despojaba de su campera blanca y de sus espuelas de plata—: sos muy famosa, chiquita.

De la camisa del extranjero se exhalaba un buen olor a hojas secas. En cambio, alrededor de la laguna todo el mundo transpiraba bestialmente; espinas de cardo habían quedado adheridas al cuero de sus botas.

—¿No querés un poco de carne? —preguntó María Luna—. Debés de tener hambre.

—No, gracias, nunca como carne. ¡No comía carne! Decididamente este hombre era muy extraño. ¿De qué se alimentaba, pues? Y luego, esto de que olera cada vez mejor como si lloviera sobre él...

El hombre echó una mirada circular en la pieza sobrecargada de muebles y de objetos de porcelana.

—Voy a quedarme aquí toda la noche —dijo.

—Tomá tus armas, entonces; no se sabe nunca...

—Yo sé —interrumpió y rechazó con el pie los revólveres, antes de empezar a quitarse las botas—. Ayúdame —dijo.

La moza se arrodilló delante del desconocido como se arrodillan las paisanas, todas las noches, a los pies de sus maridos.

Una vez descalzo, el hombre se levantó y así, con los pies desnudos y sin armas, se puso a caminar por el cuarto. Luego de levantar la jarra de vino para determinar su contenido, removi6 las cenizas en la chimenea, cerró la ventana y apagó el

brasero. Antes de volver hacia su compañera, puso sus ojos en un cuadro que representaba dos niñas vestidas de celeste y enguantadas de blanco, junto a una mujer delgada y triste.

—Soy yo —dijo María Luna—, con mi hermana Misiones... Y ésa es mi madre.

El extranjero contempló el rostro contraído de la muchacha.

“Debe de pensar que, en esa época, todavía yo no había matado”, pensó María Luna; “es extraño, pero nunca he visto a nadie como él ¡no, nunca! La gente de aquí no tiene el rostro feliz. Y además, está orgulloso de no temer a un asesino, de poder hablarle sin temblar... Hay como volver loco a un muchacho”.

—¡Me gustaría que me llevaras!...

Había dicho esas palabras a pesar de ella. Se le habían escapado de la boca mientras pensaba en algo diferente.

—¿Para qué? Este lugar es muy lindo.

—¡Lindo!... ¡La laguna!... No hay sino juncos y mosquitos.

Él se había acucillado al lado de María Luna y reía dulcemente: “Sí” pensó ella “di en la tecla: no es un imbécil, es un inocente...”

—Son lindos tus ojos —dijo él con gravedad—, nunca he visto nada igual—. Y agregó inmediatamente: Andá y deciles que pueden acostarse.

—¿A quiénes?

—A tus hermanos.

—Pero...

—Andá te digo.

Ella comprendió que no podía discutirse con un niño que ha salido de su casa con la intención de pasar la noche junto a un asesino.

—Está bien —dijo María Luna y salió al viento, envuelta en su chal cruzado.

Sobre la chimenea, entre los retratos de familia y las estatuitas de porcelana, había una imagen de la Santa Virgen. El extranjero la tocó con la punta de los dedos y se persegñó. Luego se puso a rezar en voz alta, sin inclinar la cabeza ni arrodilarse, como si hubiera conversado con una amiga.

Así lo sorprendió María Luna: el rostro apacible, y los brazos cruzados.

—Se fueron —dijo ella—; podrás dormir.

El cuello de la camisa blanca del forastero estaba abierto y entre los pelos enrulados y rubios brillaba una crucecita de oro.

—Voy a prepararte una cama.

—No —dijo él deteniéndola con la mano—, quiero velar con vos.

—Como quieras...

María Luna llenó un vaso de vino y lo ofreció al visitante. Nunca había tenido un hombre en su cama, ¿lo sabía él?, nunca tampoco esa prostituta de la pampa se había dormido, después de la jornada de trabajo, abrazada a un cuerpo amigo.

El desconocido se sentó en un

rincón, en un banquito de tres patas, y miró a la moza que evolucionaba en el cuarto con actitudes de esposa.

“Aún habrá sol mañana”, pensó María Luna, “estoy segura... Con tal que los Salvador no hagan una de las tuyas esta noche... La casa estaba vacía hace un rato y la puerta abierta... ¡Santa Virgen, protégenos!... ¡Que no venga la policía!... ¡Que no venga!... Este hombre se daría cuenta que no soy yo el asesino de la laguna... y entonces sabría por qué lo detuve... ¡Santa Virgen!”

—¿Sabés? —dijo él de pronto—, comprendí en seguida que no me matarías.

—¿Cómo supiste?

—Por la manera con que me miraste... Y luego cuando me condujiste aquí... el retrato de tu madre en la chimenea... era bien claro que tu tía y tu hermana no habían visto jamás a un hombre en esta sala con vos... se hubiera dicho que yo era el diablo... —El extranjero se rió y aprisionó el rostro de la joven en sus manos—. No te asombres tanto. Si sé todo eso es porque me lo dijo la Virgencita.

Sonreía con esa sonrisa satisfecha que comenzaba a irritar a María Luna. ¿Por qué no la tomaba en sus brazos de una vez por todas? Le dolía la cintura y se daba cuenta de que de un momento a otro se caería si él no la sostenía.

—Voy a quedarme con vos —dijo él—. Ya verás, vamos a puntar esa

tierra. No es peor que otra. Y sembraremos lechuga y frutillas... Tomates también si querés...

Hablaba como un niño feliz, mientras sus manos acariciaban los rulos oscuros de la muchacha y se deslizaban luego sobre los pequeños senos fríos... María Luna tenía ganas de llorar como nunca se había atrevido a hacerlo, ni siquiera cuando la muerte de su madre, momento en que todo cambió en la casa y en que fué preciso echar a ese hombre atroz... ni siquiera cuando, el año pasado, sorprendió a su hermana en el corral con un indio...

—¿Sabes? —dijo él—, llenaremos la laguna de peces y de barcos, los pájaros salvajes no tendrán ya miedo de asentarse en ella... ¿has visto alguna vez flamencos? ¿esos grandes pájaros rosados?

Ella no contestó. No podía dejar de pensar en los Salvador y en su casa vacía. ¡Acaso habían huído para siempre!

—¿Sabés cantar? —preguntó él atrayendo a la joven y abrazándola.

—No —contestó ella antes de apoyar sus labios en los hombros que le sostenían la cabeza.

—Yo te enseñaré.

Habló mucho de su pueblo, de los días de primera comunión, del pan bendito, de las campanas... Se había sentado en el suelo, su cabeza se apoyaba en las rodillas de su compañera, que había atraído hacia sí, y sus manos, luego de recorrer la magra espalda de María Luna, se habían detenido sobre sus muslos

cerrados. La joven contuvo la respiración... El extranjero se había dormido.

La sala estaba llena de gente cuando la mañana sorprendió a los mozos muy juntos, acostados en un rayo de sol. Misiones, de pie y apoyada en la puerta, estaba inmóvil; parecía haber rejuvenecido durante la noche. Gervasia, con un chal fuertemente anudado alrededor de sus hombros, sollozaba. Tres policías serían rítmicamente vino tinto y reían sin mover los labios.

—¡Ya despiertan!... Era tiempo...

—Quizá sepan algo estos tortolitos —dijo con sarcasmo un hombre de barba.

—Porque ustedes, como de costumbre —dijo el que habló primero, dirigiéndose a Misiones—, no saben nada... Matan a cristianos, a dos pasos de su casa y nada... ustedes no saben nada.

El tono era amenazante, pero sólo el tono... se sentía que no interrogaba a las mujeres sino por rutina y, sobre todo, para tener ocasión de bajar del caballo y beber un trago con sus compañeros.

—¿Cómo quieren ustedes que seamos —gimió Gervasia—, si dormíamos?

—Y ése entró sin despertarlas, ¿no es verdad? —dijo el hombre, señalando al forastero que, con dos brazos de mujer anudados a su cuello, permanecía callado.

—De seguro que a la moza ésa

se la mandó también sin despertarla...

Una fuerte carcajada festejó la broma.

—Pero decime, che —dijo uno de los “milicos”—, ¿no te has dado cuenta de cómo se le parece?

—¿Quién, a quién?

—Pues el muerto... a este señor que está acostado...

Los hombres se miraron con inquietud. Uno de ellos intentó reírse.

—¡Qué me dicen! Esta no es una mañana como las demás... Dos rubios de un solo tiro. Hace tiempo que no teníamos tanta suerte.

María Luna no se atrevía a moverse. Por primera vez en su vida había dormido en los brazos de un hombre. Y los enemigos habían entrado en su casa y violado su alegría... Hundió la mirada de sus grandes ojos amarillos en los ojos avinados de los policías, pero éstos no parecieron darse cuenta.

El extranjero se desprendió de los brazos de la joven y avanzó hacia los intrusos.

—¿Dicen ustedes que alguien ha sido muerto?

—Sí, muchacho —contestó un hombre que se sentía incómodo dentro de su uniforme demasiado grande—, aquí mismo, en el camino, a dos pasos de un caballo Malacara.

—¡Un caballo Malacara!... ¡Pero es el mío!

—Y lo raro es que el muerto se le parece a usted como un mellizo...

—Sí —agregó el policía de más edad—, es un tipo grandote vestido

de blanco, con mejillas rosadas y cabellos amarillos, como usted...

El desconocido parecía turbado. Observó el rostro de los policías con atención y se alzó de hombros.

—No es posible —dijo—. Esta joven no se ha separado de mí, y cuando me detuvo en el camino de la laguna no había nadie cerca de mi caballo, ni muerto ni vivo.

—¿Qué cuenta este ciudadano?

—No sé —masculló el más joven de los policías.

—¿Conoce usted a esta mujer?

—preguntó el que de los tres, parecía menos ebrio.

—Perfectamente.

—¡No te dije!... ¡Muy bien! Lo felicito.

—Nada tienen ustedes que enseñarme —replicó secamente el joven—. Sé que es ella la que detiene a los viajeros para matarlos y robarlos.

—¡No diga! —Hubo un silencio, al que siguió una enorme carcajada— ¿Y ha pasado usted la noche así no más con ella? —El hombre se ahogaba en su barba—. Lindo el chiste... ¡Lo felicito!... ¡Corajudo el mozo!

—Y hasta tiró sus revólveres en el rincón de la pieza —apuntó el más joven, agarrándose las costillas—, hay que creer que no tenía miedo... ¡Cómo habían sido los rubios!

—Bueno... —dijo el de más edad—, hay que creer que el señor no está habituado a las putas...

La palabra había sido largada. María Luna hundió su rostro en el

chal. Hubiera dado diez años de su vida por tener las manos llenas de sangre, por haber estrangulado a diez viajeros inocentes... Pero el extranjero parecía no haber oído la palabra abominable o quizá, pensó con esperanza infantil, no le conocía el significado.

De pie, en el centro de las risas, perfectamente dueño de sí mismo, el hombre con quien había dormido se abotonó la camisa y se puso la campera.

—Así, pues —preguntó—, el cadáver que han encontrado a orillas del camino, con un cuchillo en la garganta, se me parece...

—¡Más que eso! —dijo un hombrecito gordo adelantándose con decisión— Estoy seguro de que el muerto es usted.

—¡Pero éste se ha vuelto loco! —exclamó el hombre de la barba—. Callate, Jerónimo.

—Ya verán, ya verán que es él —insistió el hombrecito—; es el mismo mentón... y el mismo traje... ¿Se ven acaso prendas blancas en estos pagos?

—Sin embargo, no puede estar al mismo tiempo muerto y vivo —protestó su camarada dándole unos golpes en la espalda—. Despertate, Jerónimo... No es con un cadáver que se ha acostado la moza...

—¿Y por qué no se habría acostado con un cadáver, vamos a ver?... Hemos visto otras en esta laguna.

Los ojos enormemente abiertos del

policía brillaban de terror en la pieza oscura.

Nadie contestó. El hombre de la barba tosió y escupió. El segundo jugueteó con su cuchillo y lo volvió a la vaina, mientras el más gordo miraba con inquietud el mozo vestido de blanco, que se había calzado y permanecía apoyado en la pared.

—Se diría una estampita, ¿no te parece? —dijo a sus camaradas señalando con un dedo al extranjero.

—Sí, sí, vámonos... Estas cosas que no se comprenden traen desgracia —decidió el de la barba, persignándose.

Los tres hombres dejaron sus vasos en la mesa, tomaron sus rebenques y, antes de salir, echaron una miradita amistosa a Misiones y a su tía, siempre inmóviles en un rincón del cuarto.

—Es verdad —dijo de pronto Gervasia apretándose el chal con todas sus fuerzas sobre el pecho—. Hace un rato, cuando fuí a ordeñar la vaca, he visto el muerto. Y bien, es igualito, igualito...

Misiones dejó un momento su mate, pero no dijo nada. María Luna seguía escondiendo su rostro en el chal.

—¡Santa Virgen, Santa Virgen! —murmuraba sin cesar.

—No se inquieten, señoras —dijo el forastero con dulzura—. Dios mismo se ocupa de sus muertos y de sus asesinos. Quizás ha sido matado mientras dormía propiamente aquí mismo... Pero lo único que importa

es que no ha sido muerto por esta moza.

Tomó de los brazos a María Luna y la obligó a levantarse.

—¿Cómo te llamas? —le preguntó.

—María Luna.

—¡Qué lindo nombre! Vení. Ya no hay viento... Vamos a trabajar la tierra antes que llueva...

Las dos mujeres volvieron a su sitio cerca de la chimenea. Gervasia con su labor y Misiones con un mate adornado con plata.

—¿Qué quiere decir esto? —preguntó la vieja.

—No sé.

—He visto el muerto.

—¿Y eso?

—Lo vi cuando fui al corral, pero cuando volvía...

—¿Qué?

—Ya no estaba.

—¡Ah!

—Creo que está ocurriendo algo terrible —dijo la vieja mirando a su sobrina con ojos agudos—, como si... como si ese cadáver... bueno: como si fuese una advertencia.

—Tenés razón... Está ocurriendo algo terrible.

—Y si es así, ¿qué esperarás para defenderte?

—¿Defenderme? ¿De qué?

—Pero ese tipo se va a quedar, ¿no lo estás viendo?

—¿Y?

Gervasia miró a Misiones como si mirara a una loca.

—Pero no has comprendido el to-

no que usa... Se siente como en su casa...

—Está en su casa.

—¿Y te parece eso normal?

—Claro que me parece normal.

La vieja estaba fuera de sí.

—Pero... ¿te das cuenta, sí o no —aulló estrujando su labor—, que no va a dejarla trabajar?

Misiones se levantó, llenó de agua el mate y echó a su tía una mirada que puso a ésta de todos colores. Con un gesto de defensa instintivo, la vieja escondió sus pendientes en su chal y procuró impedir el temblor de su mandíbula.

—No, Mimí... ayer decías, recordalo... ¿Vas a permitir?... Estábamos tan bien las tres... ¿no es verdad?... decime... tu...

Misiones no decía nada, pero sus ojos no soltaban los de su tía.

Años de desprecio estaban acumulados en su mirada.

—¿Eras la hermana de mi padre, no es así? —preguntó.

—¿Pero qué te pasa, Mimí?... Lo sabés muy bien...

—Nada. Quería oírte decir, no más, que eres de mi sangre.

La vieja, que se había erguido dispuesta a morder, fué interrumpida por un ruido inesperado. Atravesada de luces, violenta e ininterrumpida, la lluvia se descolgó de pronto y entró en la casa sopapeando el rostro de las dos mujeres.

—Tendremos frutas pronto —dijo Misiones sin moverse.

—¿Qué decís?

La vieja iba a cerrar la ventana, pero su sobrina se lo impidió.

—No, Gervasia, dejá obrar a Dios.

Pero la vieja, ofendida, no estaba dispuesta a rendirse.

—Estás loca, loca, loca... La culpa es de ese intruso. La policía, ya sabemos de qué está hecha: de vino, dinero y miedo... Pero aquello, aquello... ¿no es un hombre!

—Tenés razón, Gervasia, no es un hombre.

Misiones continuaba inmóvil. El agua, poco a poco, pegaba sus ropas a su cuerpo. Se limitó a desembarazar su frente de un mechón escapado de las trenzas.

—Ya verás —dijo—, tendremos frutillas.

Gervasia se alzó de hombros y se sentó en el rincón más alejado de la ventana. Daba gritos de dolor entre cada frase:

—El muerto ha desaparecido... se ha llevado a María Luna... están trabajando la tierra... no es ése oficio para una mujer decente.

La luz atravesaba con violencia el ruido pesado de la lluvia, y el viento había sido reemplazado por risas que parecían venir de la laguna en gotas ligeras y bienhechoras.

—¿Oís? —dijo la vieja—, son risas...

—Oigo.

—Y ese otro ruido —aulló Gervasia precipitándose sobre su sobrina— ¿no lo reconocés? Decime, ¿sabes qué es?

—¿Qué ruido?

—Ése... oílo... oí... ¡es atroz! Gervasia había envejecido considerablemente y no era ya sino una pequeña forma sin carne, torcida por el terror.

—Oí —insistió, bajando la voz—, ¿no lo reconocés? ¡Pero si es un ruido de plumas!

Misiones se levantó y, rechazando a la vieja bruscamente, fué hacia la ventana y se inclinó bajo la lluvia, que era cada vez menos fuerte.

Cuando volvió su rostro hacia su tía, Gervasia no le reconoció ¡tan transfigurado estaba por la dicha!

—Si no es un hombre —preguntó Misiones con tono amenazador—, ¿qué es?

—No sé.

—Lo sabés muy bien.

—No, te lo aseguro... No me tortures... Sé que ése existe, nada más.

—¿A quién sirve y para qué sirve? Decilo... —insistió la voz inflexible de Misiones—. Vos has leído, has tenido tiempo... Contestá.

—Y bien, sé que cuando menos se los espera, llegan así a las ciudades tristes para denunciar a los malos; y también a casa de las vírgenes para obligarlas a morir de soledad y, quizá también, en las lagunas... para... para...

—¿Para qué?

—... ¡Para producir frutas!... ¡Y tienen alas!

La puerta de la casa se abrió lentamente. Dos jóvenes entraron en

la sala. Tenían tierra en las manos y en las ropas. En la mañana mojada parecían dotados de un cuerpo único y resplandeciente.

Misiones había retrocedido hasta un rincón oscuro para dejar todo el sitio posible a los recién llegados, pero la vieja Gervasia, al verlos, se tapó los oídos como si la

dicha fuera ensordecedora... Y la casa se llenó de un aire leve.

—Creo que esta vuelta la lluvia va para largo —dijo el forastero—. Mejor que mejor; tendremos este año una buena cosecha... —Y mientras abrazaba y empujaba a la vez a María Luna, agregó—: Vaya, mi hijita, y póngase muy linda...

AUGUSTO ROA BASTOS

La Noche sin Fin

SONÓ el timbre. Elsa fué a abrir. Por la puerta entreabierta se metió el brazo del repartidor tendiendo el diario. Se oyeron tintinear las monedas, el gruñido de saludo, urgente, impersonal, y algo más lejos, a través del tubo del pasillo, el sordo ruido de la calle, a esa hora en que recrudece en un espasmo final con la caída de la noche.

—Vino más tarde hoy —observó Elsa.

—Qué quiere —dijo el diarero—. Vengo cuando puedo. La gente nos arranca de la mano la primera tanda. Ustedes que están aquí tranquilas, pueden esperar, ¿no? —parecía irritado menos por el reproche que contra la creciente avi-

dez de noticias que haría más difícil su trabajo.

Elsa cerró la puerta y entró en el cuarto de costura, donde estaban las otras.

—Vamos a ver qué más dicen sobre eso de ayer —murmuró al entrar, casi para sí.

Se sentó y extendió el periódico sobre la máquina de coser. Lo hojeó, y se detuvo en la página consagrada. Elsa, como de costumbre, empezó a leer en forma intermitente. Párrafos sueltos y truncos, sólo como para dar una guía mental del asunto a las otras dos mujeres. Leía puliéndose levemente las uñas de la mano izquierda sobre el blanquísimo cuello de piqué. El diario formaba arrugadas prominencias sobre el

cabezal: un pequeño valle de papel impreso en colinitas y pozos de sombra. Elsa los fué alisando poco a poco, con suaves golpecitos.

El diario traía una descripción más o menos minuciosa del asesinato en el residencial de la calle Rincón.

—...Manuel Alzogaray..., rentista..., 49 años... Conocido por algunos antecedentes de corrupción de menores... —la voz de Elsa adquirió su tono característico de dureza punitiva, cuando comentó casi sin interrupción—... ¡A estos miserables está bien que de cuando en cuando les alcance su merecido!

Elvira y Amanda, también como de costumbre, escuchaban sin detener su labor. Amanda esperó con cierta ansiedad el párrafo siguiente. Quería saber. Tenía los labios ligeramente entreabiertos.

La lectura de la página del crimen era la única libertad que se permitían las tres mujeres. Siempre que Lía no estuviese. A través del diario de la tarde, la ciudad echaba al refugio de las tres solteronas algo de su tufo. Esos anónimos dramas pasionales proyectaban en el cuarto de costura la sombra del torbellino de destinos incomprensibles que giraba en sus entrañas de cemento, y que quince años atrás se había tragado también a Mabel, la madre de Lía. Por eso, la lectura de la crónica policial era para Elsa casi un rito purificador. Prácticamente a las tres no les interesaba otra cosa del diario.

La presencia de la sobrina huérfana y adolescente era lo único que podía impedir la lectura. Elsa era en este punto intransigente. Ningún escrúpulo le parecía exagerado cuando se trataba de proteger la "tranquilidad espiritual" (no decía candor o inocencia) de la muchachita de quince años, cuya mentalidad parecía la de una chiquilla de diez.

La dictadura moral de la tía Elsa no era siniestra, ni mucho menos. Pero era una voluntad sutil e implacable que, con el aire, respiraban en la casa tanto la huérfana como las otras dos tías. Bajo este rigor, que ya formaba parte del ambiente, Elvira y Amanda miraban envejecer sus manos sobre sus costuras y bordados, y Lía daba la impresión de haberse detenido para siempre al borde de la infancia, pimpollo de invernadero en un limbo puro y hermético en cuyas murallas de papel floreado la tía Elsa montaba guardia sin descanso.

Cuando Lía subía al departamento de los Ibáñez, en el quinto, para jugar allí hasta el anochecer con los tres chicos menores que ella, Elsa aprovechaba para leer la página predilecta. Bajo su cabellera lacia y gris partida en dos, el rostro mate y seco con patas de gallo a los costados de los ojos, tomaba un aire más reconcentrado y tenso, que lo destacaba sobre la pulcritud del vestido de corderoy color ratón. La voz se le volvía chillona en el tono recitativo y un poco engolado de la lectura. A Amanda le atraía el rito

en un sentido inverso que a Elsa; para ella era un juego mórbido de especial atractivo. Elvira, en su atonía apacible, era incapaz de penetrar plenamente en este juego de atracciones y repulsiones secretas que Elsa y Amanda experimentaban cada una a su modo. A veces se comía nerviosamente las uñas, se rascaba la caspa o hacía preguntas ingenuas que enojaban a Elsa. En esos momentos, sobre el semblante otoñal de Amanda pasaba fugazmente la sombra de algo furtivo e inconsciente, una sonrisa o tal vez nada más que una mueca, la expresión de una especie de revancha íntima de la que sólo ella podía disfrutar.

—...Herida profunda y mortal de siete centímetros de profundidad en el cuarto espacio intercostal izquierdo... —siguió leyendo Elsa.

En el vidrio de la puerta del patío, Amanda vió reflejarse borrosamente la menuda y fina silueta de Lía. Estaba parada ahí, escuchando a escondidas. Nadie la había sentido bajar. Ni Elsa ni Elvira podían verla. En los labios de Amanda jugueteó la misteriosa sonrisa. Nada dijo. No hizo el menor gesto de aviso. El juego adquiría de improviso para ella, solamente para ella, un matiz imprevisto. Le encantaba comprobar que la inflexible vigilancia de la hermana mayor se balanceaba en ocasiones sobre una cuerda floja.

Elsa avanzó otro tanto:

—...El dictamen del forense establece que la víctima fué probable-

mente atacada durante el sueño, y que falleció en el acto... No han surgido hasta el momento indicios que permitan orientar la investigación del caso... Pero indudablemente el crimen fué cometido por una mujer...

—¿Mujer? ¿Por qué una mujer? —preguntó Amanda, sin levantar la vista. Si su intención fué provocar una explicación más detallada para alguien en particular, esa intención pasó inadvertida en absoluto.

—Porque esa casa —respondió Elsa con acritud, después de una pausa— era un lugar de citas irregulares.

—¿Citas irregulares? —preguntó inocentemente Elvira.

Elsa la miró de reojo y prosiguió con la vista en el periódico, sin que las otras dos pudieran saber si leía o comentaba:

—El rentista asesinado tenía alquilado a su nombre el departamento, pero lo ocupaba sólo de vez en cuando. El portero declaró que la tarde en que encontraron muerto a Alzogaray, lo había visto entrar en compañía de una mujer, pero no ha podido describirla porque la vió de espaldas, cuando entraba en el ascensor, oculta en parte por la corpulencia del rentista. Cree sólo que se trataría de una muchacha muy joven por algunos detalles de su indumentaria. Llevaba un vestido claro y zapatos de tacos bajos. No la vió salir, pero no le extrañó el hecho porque no era la primera vez que Manuel Alzogaray llevaba a su de-

partamento a jovencitas que bien podían pasar por hijas suyas...

—Elsa continuó leyendo en silencio. Bajo la presión de su mano, la barrita sostén del carretel atravesó las páginas del diario, y emergió entre las letras negras con su lengüeta niquelada.

Elvira comentó rascándose con el meñique sin uña el nacimiento de los cabellos ondulados:

—Posiblemente estemos ante un nuevo crimen misterioso... —su voz se diluyó en un susurro, y volvió a quedar opaca y encorvada sobre el bastidor del bordado.

—La que mató a esa inmunda bestia no va a poder escapar por mucho tiempo —dijo Elsa, como lamentándolo, y en seguida silbó con ira: ¡Una lástima, porque...! —pero se interrumpió de golpe. Lía entraba por la puerta, rígida y ausente, como en estado de trance. Sólo las aletas de su pequeña nariz palpitaban ansiosamente en la respiración entrecortada. Miraba a sus tías con unos ojos sin expresión, en los que no había curiosidad, ni miedo, ni pesadumbre. Nada. Ojos de desmayada o de sonámbula.

Elsa arrugó el periódico, lo aplastó contra el cabezal de la máquina y corrió hacia Lía que se desplomó en sus brazos. Elvira también acudió despavorida. Amanda no se movió. Desde su asiento contempló la escena con una de sus inescrutables sonrisas. Elsa luchaba entre la cólera y la preocupación. Estrechaba a Lía entre sus brazos como si aca-

bara de rescatarla indemne de un accidente, pero también ofendida por su infracción.

—¿Entonces..., no fuiste arriba a jugar? —fué lo primero que se le ocurrió preguntar.

—Sí, fui; pero acabo de bajar. No me sentía bien.

—Tienes fiebre, Lía. ¿Qué es lo que sientes?

—Nada. Ya se me está pasando.

—Es mejor que te acuestes. Voy a prepararte un té de tila.

—Como quieras. Pero..., ya no tengo nada. Me siento bien.

—Vamos, querida. Es necesario que vayas a tu cama. ¿Me oyes?

Lía ensayó unos pucheros. Daba la impresión de estar al borde del llanto.

—No estarás sola. Te prepararé el té. Después me quedaré contigo. Anda a tu cama —ordenó Elsa.

Su decisión, como de costumbre, era inapelable. Lía salió del cuarto. Elsa fué a la cocina. El aspecto de Lía cambió al quedar sola en el pasillo; sus facciones se le contrajeron en una expresión astuta. En puntas de pie se arrió de nuevo al cuarto de costura, y se quedó un rato escuchando con el oído pegado a la rendija de la puerta. Un brillo extraño le avivó los pequeños ojos color avellana.

—¡Pobrecita! —oyó que se condolía Elvira.

—Son los resultados de la educación de Elsa —comentó Amanda ásperamente.

—Hace lo mejor que puede —dijo Elvira.

—Sí, para acabar de imbecilizar a la muchacha.

—¡Amanda, no digas eso! —la voz de Elvira se volvió ronca y asustada.

—La ha convertido en un ser enclenque, falso y egoísta.

—Lía no es lo que se te antoja. Es buena y pura... —Elvira la miró por encima del grueso arco de carey de sus anteojos—. ¿Será que..., no la comprendés y no la querés verdaderamente?

—Tal vez yo la comprenda y la quiera más que ustedes dos. Pero yo no olvido que ya no es una chucuela. No es con juegos *inocentes* en el quinto, con clases particulares, con el *inocente* paseo de los domingos a Palermo, con todas esas... cosas ridículas, que Elsa va a sacar algo de ella. No es con mentiras como va a conseguirse que aprenda las verdades de la vida.

—¿Y vos las conocés, Amanda? —ironizó Elvira con una risita tímida.

—Yo... —Amanda tartamudeó un poco—. Nosotras ya no tenemos remedio. Ninguna de las tres. ¡Estamos peor que Mabel, que por lo menos tuvo lo suyo!

—¡Pobre Mabel! Harías bien en no meterla a ella en estas cosas. ¿No te das cuenta de que Elsa quiere evitarle su suerte a la hija?

—¡Si yo pudiera, a escondidas de Elsa le enseñaría a esa chica lo que debe saber! —Los ojos de Aman-

da se agrandaron en un fulgor maligno.

Elvira no pudo replicar. Se arqueó más sobre su labor, respirando fatigosamente.

—Le contaría cosas. Le daría a leer los diarios, novelas, qué sé yo... —continuó Amanda; el tono de su voz era ahora suave y sombrío—. Le diría que el mundo no termina entre estas cuatro paredes. Le hablaría de las cosas que yo hubiera podido hacer de haber tenido su edad. ¡Sí, le mostraría nuestra pobre vida de solteronas! ¿Y qué sino esto es también el rencor de Elsa? Odia lo que ya no puede ser suyo. La está envenenando a esa pobre chica con su moral de beata resentida...

Lía a su pesar se despegó de su apostadero. Elsa podía reaparecer en cualquier momento. La carita pálida estaba acalorada, pero la expresión de astucia no se borró de ella. Se deslizó a su cuarto, renegando de la pierna más débil.

Contra el empapelado de flores grises y rosa té las dos siluetas inclinadas estaban inmóviles. La máquina de Amanda reinició con arranques intermitentes su metálico zumbido. Sobre la de Elsa no había más que el diario apelonado.

En los días que siguieron el comportamiento de Lía se volvió cada vez más raro. Pero no de golpe, sino en una progresión casi imperceptible. Elsa sintió que algo iba minando su autoridad sobre la so-

brina, que algo la iba transformando poco a poco. No era que estuviese menos sumisa que antes; pero había en ella menos espontaneidad. Su obediencia, su silencio, resultaban ahora deliberados, calculados. Parecían responder a una intención preconcebida. Tenía actitudes y gestos ambiguos, contradictorios. Una especie de regresión infantil pareció acentuarse en su conducta. A los ojos de Elsa, que acechaban a todas horas, no se les pasó por alto ningún detalle. Una vez la descubrió leyendo el diario en el baño. La sermoneó durante varias horas. Sentada en la butaca, Lía se friccionaba la pierna enferma. Era su gesto habitual, propiciatorio. Desde entonces la vigiló más estrechamente. De pronto Elsa tuvo la sospecha de que Lía simulaba. Fué un sentimiento muy agudo, que la llenó de inquietud. Sospechó que la muchacha ocultaba alguna cosa, y que todo, obediencia, silencio, candor, aun sus propias contradicciones, tendían a disfrazar este secreto. ¿Pero qué secreto? A Elsa no se le ocultaba el origen de este cambio. Estaba segura de que Lía había escuchado la lectura del diario. Se consideró con remordimiento la única responsable. Lo cierto es que Lía se volvió extraña para las tres. Comenzó a crear en torno una especie de malestar. Sí, eso; precisamente malestar, como cuando alguien en la casa está enfermo de una enfermedad desconocida y secreta, y nada puede hacerse en su favor.

Naturalmente, el rito vespertino de la lectura del diario se interrumpió. Lía continuaba subiendo al quinto, el diarero seguía metiendo el diario por la puerta, como de costumbre, pero ahora Amanda era la única que lo leía a hurtadillas; a veces también Elvira. Elsa no volvió a tocarlo. El asesinato del rentista Manuel Alzogaray, como lo había vaticinado Elvira, entró en la categoría de los crímenes misteriosos en que el criminal parece más muerto y enterrado que la víctima. Se fueron olvidando los pormenores. Lía ocupaba toda la atención de las mujeres. ¿Qué estaría pasando en el corazón de la chica? Elsa decidió hablar francamente con ella. Se arrepintió de no haberlo hecho en el primer momento. Los males había que arrancarlos de raíz.

Esa noche entró en el dormitorio de Lía. Esperó a que las otras se acostaran. Cuando las creyó dormidas, salió descalza y en puntillas. Amanda se removió en su cama, y se descubrió el rostro y los brazos. Se levantó despacio. Elsa atravesó el pasillo y entró al tiempo que el letrero luminoso tamizaba su ráfaga coloreada a través de las celosías de la puerta del patio. Se detuvo un instante, teñida por el chorro de anilina del neón. Lía la vió, y la llamó quedamente incorporándose un poco.

—¡Tía Elsa!

—Sí, querida —se aproximó y se

sentó al borde de la camita. Lía asió su mano.

—¡Qué buena por haber venido! Te esperaba. ¿Ves el letrero? No puedo dormir. No me deja dormir desde hace varios días.

Elsa no la interrumpió. Después la pulsó con una pregunta ansiosa, pero contenida.

—¿Lo... notabas antes?

—No, antes no. Pero ahora no me deja dormir.

—Pondremos una cortina oscura que no deje filtrar los reflejos.

—¿Lo harás? Sí, ¡por favor! —la súplica de Lía era apremiante. Luego el susurro se hizo lloroso—. ¡Tengo miedo!

—¿Miedo de qué, mi monita? —la palabra "monita", en labios de Elsa, siempre tendía un lazo. Pero esta vez su sagacidad orillaba un abismo. Repitió el conjuro:

—¿Miedo de qué, monita?

—De lo que me pasa. Porque... —hesitó, se sonó la nariz, luego tanteó el terreno—: ¿No te enojarás conmigo si te lo cuento todo?

—No, criatura. Pero, ¿qué es lo que te pudo haber pasado? ¡Por amor de Dios! —la atrajo hacia sí, y Lía se acurrucó en sus brazos. El letrero luminoso continuaba encendiéndose y apagándose en lo alto de la calle trasera, con su isócrono relámpago bermellón, añil y verde violáceo. Lía empezó a hablar sobre el hombro de Elsa, que tenía sus labios apretados a los cabellos de la huérfana.

—Aquella tarde no subí al quinto.

—¿Cuál tarde? —Elsa se sobresaltó.

—La tarde en que sucedió aquello...

—Pero, ¿qué es lo que sucedió? ¿Adónde fuiste?

—Salí a la calle y empecé a caminar. Me asustó un poco el rumor de la gente y de los vehículos. Doblé por una calle menos transitada. Recuerdo que llegué a una estación del subterráneo. No sabría decirte cuál. Creo que la de Paso.

—¿Por qué hiciste eso?

—E-taba triste y sentía curiosidad. Una curiosidad que me atraía irresistiblemente hacia... hacia...

—¿Hacia qué?

—Hacia todo eso que está prohibido para mí. Todo lo que yo no conocía y quería conocer, además de mis juegos, de mis paseos, de mis estudios, siempre bajo tu vigilancia.

—¡Pero todavía eres una chiquela, Lía!

—Sentía miedo y curiosidad. Curiosidad y miedo. Porque también sabía que existen esas cosas que están en los diarios. Esas cosas terribles...

—¡Dios mío!

—Aquella tarde sólo pensé salir por un momento. Pero a medida que iba andando, se me hacía cada vez más difícil volver. Me sentía como borracha. Llegué a la estación del subterráneo. Iba a bajar. Sabes que en mi cartera siempre tengo algunas monedas. Pero en ese momento alguien me llamó. En un auto negro,

detenido muy junto al cordón de la vereda, estaba ese hombre. Sonreía bondadosamente. Me invitó a subir. Abrió la portezuela y yo subí sin saber lo que hacía. Me senté a su lado. Él me oprimió la mano y me habló con suavidad. Eso me tranquilizó. El auto arrancó, y pronto nos perdimos velozmente por calles desconocidas para mí...

Una lucha inconsciente y secreta distorsionaba las palabras y el sentido de las palabras de Lía. No empezó a contarle las cosas a su tía buscando por anticipado la justificación y el perdón. No era eso lo que importaba. De una manera confusa se daba cuenta de que su confesión complicaba a su tía en un hecho irreparable. Era esto lo que le producía una letal satisfacción, más fuerte que ella misma. Siguió hablando. Sabía que ahora ya no podía detenerse.

—...Mientras conducía, me fijaba en él de reojo, o contemplaba su rostro en el parabrisas. Lo amé en seguida, como hubiera podido amar a mi padre, si lo hubiera conocido. Para mí, al principio, ese hombre *era papá*... ¿Te das cuenta, tía Elsa? Pero después comprendí que no lo amaba como hubiese podido amarlo a papá, porque tenía vergüenza de mi amor. Era maduro y hermoso. Llevaba en el anular un gran anillo de oro con un diamante. El brillo de esa piedra me encandilaba al subir y bajar la mano sobre el volante. Olía un raro perfume...

Elsa reconoció la descripción que

de Manuel Alzogaray había hecho el diario.

—...Un perfume que daba sueño, que le aflojaba a una las fuerzas. Lo tendrá puesto en el cabello, pensé, o en el pañuelo. De tanto en tanto giraba el rostro y me miraba sonriente, con sus ojos grises muy enrojecidos, o bien bajaba la mano del anillo para oprimirme o acariciarme la pierna. Yo quería llorar de emoción, pero no podía llorar. También me decía frases amables. Lo notaba por su actitud. Pero no *oía* sus palabras. No recuerdo una sola. Desde el principio, para mí ese hombre fué un hombre mudo, un fantasma sin voz, con sólo el cuerpo y la fuerza de su cuerpo y el misterio que lo separaba de mí y que al mismo tiempo me atraía...

Elsa se mordía el dorso de la mano. Tuvo un pequeño estertor, pero no le salió la palabra.

—...Me adormecí en la idea de que ese viaje no terminaría nunca. Pensé que ésa también era una manera de morir. Pero el viaje terminó. Un momento antes había reconocido el edificio del Congreso, la confitería "El Molino", la plaza, los surtidores lejanos, los chicos corriendo entre los árboles. Entramos en esa casa de la que habla el diario, pero que nadie conoce tan bien como yo, que no podré olvidar nunca. Subimos en el ascensor hasta el quinto piso, la misma altura de mis juegos en la terraza de los Ibáñez. Iba apretada a él, mareada, sin voluntad, llena de oscuros temores,

pero también de oscuros deseos. En el espejo del ascensor me vi como la imagen de una estampa coloreada. Tenía las mejillas encendidas y la frente muy pálida bajo el cabello negro despeinado por el viento del viaje en el auto. Me sentí orgullosa de ser linda y al mismo tiempo, inmensamente triste. Entramos. Encendió la luz. Al fondo también había un espejo manchado, y en él volví a verme pero como al fondo de una calle en un suburbio, de noche. Mientras él volvía a cerrar la puerta, se inclinó y me besó en los labios. Después me arrastró de la mano suavemente. Desde el espejo con manchas se acercaron hacia nosotros dos figuras distantes; una blanca, pequeña, delgada, la mía; otra alta, grande, vestida en el fino traje de paño oscuro, la de él. Me invadió un temor casi insoportable y me apreté más a él. El espejo copió mi movimiento y yo me reí, como hubiera podido llorar o gritar. Él entonces me alzó en brazos, y me depositó blandamente en una cama con olor a extraños...

—¡Lía, no sigas!... —la interrumpió Elsa; tenía la voz estran- gulada.

—Prometí contártelo todo.

—¡No! Eso fué un mal sueño... ¡Una pesadilla!

—No, tía Elsa. No fué una pesadilla. Después ocurrió aquello...

—¡No... no!

—Se había quedado dormido a mi lado. O dormitaba. No podía

saberlo. Yo estaba llena de dolor, de repugnancia, de odio. Sólo atiné a tomar mi cartera, que había quedado sobre la mesa de noche —se interrumpió; daba la impresión de que reunía fuerzas para proseguir—. Tío Paco Velarde, aquel gorrión del bosque de Palermo, aquel chico rubio cuyo barquito había naufragado en el lago, ¿te acordás?, guiaron mi mano. Durante todo el tiempo había pensado intensamente en ellos, mientras duró lo terrible... ¡Ellos guiaron mi mano! ¡Oí sus voces, los sentí en mí! Busqué en mi cartera, extraje la tijera y la hundí en el costado del monstruo que dormía con una parte de su cuerpo velludo sobre el mío... ¡Lo convertí para siempre en un mendigo encapuchado!... Me vestí y salí corriendo, como enloquecida. No recuerdo si llegué a retirar la tijera del cuerpo inmóvil del monstruo y a guardarla de nuevo en la cartera. Desde entonces no he vuelto a abrirla, ni creo que me atreva jamás. ¡La tijera con la que cortaba los trajes para mi muñeca!

—¡Lía, escuchame! —el rostro de Elsa apareció lívido, cadavérico, bajo la salpicadura de colores.

—Sí, tía Elsa; te escucho. Solamente confío en vos.

—Eso... eso, nunca ocurrió, ¿me entiendes? ¡Nunca! Sólo ha sido un mal sueño, una pesadilla... No es posible que te haya pasado eso... Es una idea enfermiza, maligna, que se te ha ocurrido por tu desobediencia...

—Si, tía Elsa. Voy a tratar de pensar que fué así.

—No vas a tratar de pensarlo, solamente: desde ahora vas a creerlo.

—Sí...

—¿Saben algo de esto tus tías?

—No.

—No les dirás una sola palabra de todo esto, ni se lo darás a entender.

—Sí, tía... —su voz era suave, casi pérfida.

Pero Elsa no estaba en situación de notar lo. Sus fuerzas llegaron al límite, y entonces cayó de rodillas junto a la cama. Todo el esfuerzo vehemente, la exasperación de la impotencia, el miedo, se derritieron en llanto. Elsa lloraba convulsivamente. Lía tendió las manos y empezó a acariciar los cabellos ásperos y agrios. Por encima de la cabeza naufraga a la orilla de su cama, se inclinó aliviada como un animalito lánguido y perezoso.

Después se quedó dormida, o fingió que dormía. Elsa se levantó y permaneció largo tiempo de pie, a la cabecera del lecho, con los brazos cruzados, como petrificada. Solamente cuando levantaba las manos para secarse las lágrimas, la figura parecía animarse y humanizarse a la luz de los intermitentes y borrosos relámpagos del neón. Aun se aferraba a la idea de que la confesión de Lía era el reflejo de una pesadilla; la vió más clara cuando reparó que el relato tenía mucho de imaginativo, a pesar de coincidir en líneas generales con las crónicas del

diario. Era el "tono" de Lía; su tendencia a exaltar fantásticamente los hechos. Sólo que ahora la "fábula" inventada tenía algo de incomprensiblemente vivo y real. Elsa trató de pensar en otras cosas. Remontó el pasado en busca de las fuerzas que le faltaban.

—... Tío Paco Velarde..., aquel gorrión del bosque de Palermo..., aquel chico rubio cuyo barquito había naufragado en el lago, guiaron mi mano..."

Evocó los episodios mencionados por Lía. El recuerdo de su infancia le dulcificó la angustia. Pero detrás estaba también aquello que era preferible olvidar. La fuga de Mabel, la hermana menor, su caída en el torbellino de destinos a la deriva, sus últimos tiempos de bailarina en uno de los *dancings* del bajo. Por fin el nacimiento de Lía, que costó la vida de la madre, en la maternidad del Rawson, y la lucha a brazo partido de Elsa para rescatar esos despojos vivientes de la hermana, con quien se había reconciliado al filo mismo de su agonía. "¡Por amor de Dios, Elsa, sálvala!..." Fué un compromiso sellado entre la vida y la muerte, que ataba a Elsa para siempre al destino de la criatura doblemente huérfana.

A los siete años, Lía ayudó a don Paco Velarde en su teatrillo de títeres del barrio. Parecía una figurita de porcelana, causaba admiración. Fué la mejor época de Lía. El tío Paco le regaló la Doncella de los

Cabellos Verdes, su predilecta entre los títeres. Por entonces sobrevino aquel roce benigno de la parálisis infantil que le afectó ligeramente una pierna, y que determinó su enclaustramiento definitivo. La campana neumática se había cerrado en torno de Lía.

Lía nunca pudo olvidar las funciones de títeres. Tampoco la muerte del viejito titiritero con quien ella afirmaba que había conversado la noche del velorio. Mucho trabajo le costó a Elsa sacarle de la cabeza esta fantasía. Aún a veces a Lía se le escapaba:

—Tío Paco me dijo aquella noche que la muerte es como un río negro bajo cuyas aguas la gente vive una segunda vida... Por eso para el viaje nos ponen en una caja que es como un barco pequeño bien cerrado...

Los empeños de Elsa lograron borrar con el tiempo de labios de Lía las frases renuentes, pero tal vez no habían conseguido borrar de su imaginación aquella ciudad oscura que el viejo titiritero muerto le dijo que existía en las profundidades de la muerte; una ciudad llena de habitantes silenciosos entre los cuales los malvados hacen eternamente de mendigos encapuchados.

Después, cuando recuperó la movilidad de la pierna, en un paseo por el bosque de Palermo, fué aquel gorrión que se lanzó de un árbol como una piedra delante de los dientes de un perro que se había abalanzado contra el pichón caído

del nido. El perro retrocedió con miedo ante el gorrión erizado y alejándose en el suelo. Lía, con los ojos secos, gritó, azuzando al perro:

—¡Mordelo, mordelo, si te animás! ¡Ese pobre pajarito es más valiente que vos!

Y al cumplir los diez, en otro de los paseos dominicales, encontró a aquel chico de rodillas al borde del lago, cuyas aguas eran de plata rizada en la tibia tarde moaré, poblada de gritos, de voces, de trajes domingueros, de follajes agitados por el viento. El chico estaba inmóvil, en medio del caos festivo y sonoro. Lo vió cuando había tratado de botar con sumo cuidado su barquito a velas parecido a un albatros de algodón. El barquito se hundió pausadamente, sin remover un círculo a su alrededor, como un terrón de azúcar desaparece en una taza de té. Lía sonrió complacida. El chico, con los brazos cruzados, de rodillas al borde del agua, miró hundirse su embarcación sin un gesto, sin una lágrima siquiera. Lía se escapó de la mano de Elsa, se aproximó corriendo al chico, le tocó el hombro y le dijo cuando él se dió vuelta para mirarla:

—No te pongas triste. Ha bajado a la ciudad de los muertos, donde algún niño parecido a vos podrá jugar con él....

En eso vió en el agua la imagen del chico y comprendió que allí estaba el otro, un chico oscuro y fantasmal que, de rodillas bajo el agua,

la miraba irritado. Tendió la mano hacia el lago.

—¿No ves? ¡Allí está! Ahora el barquito es de él.

—¡Idiota! —le gritó el chico vivo, y se fué arrastrando los pies. El otro también había desaparecido bajo el agua.

Pero, de todos modos, Lía se había quedado contenta y orgullosa. No se sabía si había querido consolar al chico o burlarse de él.

Elsa esperó la madrugada para revisar la cartera de Lía. La ausencia de la tijera tal vez podría... Se reprochó mentalmente esta duda. ¿Por qué continuaba escarbando en la dirección de un horror inexistente? De todos modos, quería estar segura. Buscó a tientas, y al fin la encontró en el costado del ropero en que solía guardarla. Se aproximó a la ventana, abrió la cartera y a la luz del guiño luminoso hurgó en el interior. La tijera no estaba. Sintió que le temblaban las piernas. Un quejido se le escapó de entre los dientes. Pensó en el costurero; era una última posibilidad. Volvió a manotear en el armario, y lo sacó. Repitió la operación, y allí sí estaba la tijera. Fué hasta la cocina y encendió la luz. El brillo inocente del metal le aplacó en parte la terrible opresión. ¡Un mal sueño! ¡Una pesadilla!... ¡Eso nunca ocurrió!... ¡Nunca!... Oyó sus propias palabras. Las musitó de nuevo. Las rumió en silencio. Entonces se sintió más tranquila. Guardó el costurero en su sitio, y salió de la habitación,

Lía, inmóvil y despierta, con los ojos entornados, no había perdido uno solo de los movimientos de su insobornable celadora.

Los días transcurrieron lentos y pesados, de doble fondo. Todo continuaba aparentemente como antes; pero lo esencial de las cosas más simples estaba bajo la superficie de la rutina, fuera del alcance consciente de las tres mujeres, al margen de todo poder de meditación. La vigilancia de Elsa no decayó. Trataba por todos los medios de volver a soldar las rajaduras de la campana neumática en torno de la sobrina. Colocó en su alcoba una cortina de sarga negra, bajo los visillos, contra las ráfagas del letrero luminoso. Lástima que no podía hacer lo mismo contra la refluencia de esos otros destellos maléficos que todavía de tanto en tanto le mordían a ella con un dolor latiente en la caries del alma. Así pasaron cuatro meses. El malestar indefinible fué creciendo en el departamento de la planta baja. Las rarezas de Lía (que tampoco habían desaparecido) eran tal vez la explicación. Elsa no podía contra ellas. Optó por hacerse la desentendida ante esas lunáticas distracciones. Había que pagar un pequeño precio de transigencia para mantener el orden. Lía dejó de subir al departamento de los Ibáñez; Elsa hizo venir a la tarde a la profesora particular. Pero cada vez estudiaba menos. Se pasaba horas escribiendo afanosamente en un cua-

dero que luego escondía en lugares aparentemente inaccesibles, pues, a pesar de su empeño, Elsa no podía encontrarlo después, durante el sueño de Lía.

Una tarde, mientras tendía unas ropas en la soga del patio embaldosado, Amanda la señaló con un movimiento de cabeza. A través de la puerta de vidrio la veían agacharse y levantarse. Su silueta se destacaba contra la pared manchada de moho.

—¿Te fijaste, Elsa?

—Sí. Ahora se le da por lavar sus ropas. Ya se le va a pasar como las otras cosas. No te preocupes.

—No; no me refiero a eso. ¿Te fijaste bien?

—¿En qué?

—En ella..., en su cuerpo...

Elsa clavó los ojos en Lía. Del otro lado de los vidrios, la muchacha parecía desdibujada, deforme, envuelta en los reflejos turbios que volcaba sobre ella el hueco de respiración. Como si la nebulosa deformidad de Lía la hubiera golpeado en la sienes con el impacto de una pedrada, Elsa se irguió de un salto y enfrentó a Amanda. Le dominaba un frenesí ciego y acezante:

—¿Qué es lo que quieres decir!

—Eso... que ves. Lo sabes mejor que yo. Te lo contó aquella noche.

—¡Nos espiaste!... —y Elsa mordió con furia el resto de la frase, que resultó ininteligible.

—Sí. No hice nada malo. Tenía el mismo derecho que vos de saberlo. Lo oí todo. Y ahora ya ves. Lo terrible ha sucedido. No hay más

que mirarla. Está así desde hace algún tiempo. Me extraña que no lo hayas notado.

—¡Harías muy bien en no meter-te en lo que no te importa!

—Nos toca la misma responsabilidad, Elsa. Las tres estamos metidas hasta los huesos en este asunto. Bueno, hay que afrontarlo, me parece. Primero, Lía. Tendremos que llevarla a un médico. Porque no pensarás que ella y aquí...

—¡Amanda, no te lo permito!

—No te enojés. Ahora hemos de hablar cara a cara —prosiguió Amanda, imperturbable; un coraje extraño le permitía desafiar de esa manera, como nunca había ocurrido anteriormente, la autoridad de Elsa.

La penumbra se estaba adensando. Las tres mujeres se iban convirtiendo en tres sombras. Lía había desaparecido. La oyeron canturrear en el baño.

—¡No tenemos nada que hablar! —silbó Elsa.

—Sí, mucho más de lo que te supones. Me pregunto si por lo menos habrás cuidado de que no quedaran huellas...

—¡No quiero..., no quiero oírte!

—... comprometedoras... —concluyó Amanda su frase cortada por la explosión de Elsa.

—¡Dios mío, no es cierto! ¡No puede ser cierto! —hipó Elvira al fin, cuando consiguió salir a medias de su consternación.

—Nunca se sabe —dijo aún Amanda—, Mañana puede aparecer

por aquí la policía. Están sobre la pista del crimen. ¿No has leído el diario? Y entonces... ¿Sabías que la tijera de Lía tiene una de sus hojas manchada de sangre?...

—¡Mentira!

—Pedísela a tu sobrina. ¡La pura, la inocente, la mosquita muerta!

—¡Callate, arpía!...

Elsa se dejó caer en la silla, y tumbó su frente sobre el brazo apoyado en el cabezal de la máquina. Después se levantó despacio y se acercó al teléfono. Discó lentamente pero con firmeza, con decisión oscura y desolada, como si entre número y número surgieran ya distancias irreparables.

—Hola... ¿Departamento de Policía?... Soy la que mató a Manuel Alzogaray... He decidido entregarme... No... No hay necesidad de que vengan a buscarme... Iré yo misma... Me presentaré allí esta noche... Sí... Sin falta...

El tubo golpeó en la horquilla con un sonido blando y opaco. El silencio del cuarto de costura se fué fundiendo con la oscuridad. La noche había caído por completo. No encendieron la luz. El sordo rumor de la ciudad batía contra los vidrios y los freía tenuemente en las imperceptibles ondas de su maelstrom. Elsa, Amanda y Elvira estaban hermanadas por fin en su silencio, en las tinieblas de esa noche que de pronto se hacía desmesuradamente larga, sin límites, sin piedad.

Lía tarareaba en su habitación, después del baño, acomodándose de nuevo sobre el vientre liso y adolescente los pedazos de colcha con los que fraguaba su inexistente gravedad. Giró el conmutador, y empezó a peinarse delante del espejo mientras seguía tarareando con ronca voz y recomponía su expresión inocente y como adormilada.

EUGENIA CALNY

El Río...

DE acuerdo con lo informado oportunamente, el marinero Luis Colombo, mientras se hallaba de servicio en la zona del Dock Sud, el 18 de junio último, advirtió que una joven se debatía en las aguas del Río de la Plata. El marinero Colombo, en un acto de arrojo, intentó rescatar a la víctima logrando ponerla a salvo, en una difícil em-

presa donde perdió su propia vida. Se ha dispuesto premiar "post mortem" al marinero Colombo, ascendiendo al grado de..."

—Usted no me conoce; pero yo a usted, sí. Usted es Margarita Linares, la señorita que salvó al marinero Luis Colombo, "muerto en acción de arrojo". No me mire así, diciéndome: "¿Para qué me recuerda eso?"... Hay dos personas que siempre recordarán al marinero Luis Colombo, ascendido "post mortem". Usted y yo. Usted, la señorita salvada a costa de su vida y yo, la novia de Luis Colombo.

—...

—No se espante. Los hechos son irreparables. Además..., Luis era así. Nunca pensaba nada dos veces. Los diarios dirán "cumplimiento del deber", "valor ejemplar" y otras cosas. Y tendrán razón. Pero había a'go más que todo eso. Él era así, siempre fué así. Despreciaba la propia vida y sufría por todos los pesares de los otros. ¿Qué no hubiera hecho él por los otros?... Bueno, usted lo sabe.

—...

—¿Por qué se tiró al río? Usted debe tener más o menos la misma edad que tenía el marinero Colombo. Y seguirá cumpliendo años, llegará a vieja; pero Luis no. No me dejaron verlo. ¿Por qué no me dejaron verlo?... Yo no lloraba. ¿Lloró usted?

—...

—¿Mal de amores? Claro, ¿qué si no una señorita como usted...? Una señorita que tiene un lindo dormitorio estilo francés, ¿es así? Lleno de voladitos y cosas rococó. Con una radio pequeña y blanca en la mesa de luz y un teléfono también blanco. Yo no tengo teléfono; Luis tampoco lo tenía. Pero siempre encontrábamos la manera de hablarlos. Me llamaba al almacén de la esquina o a la casa de al lado. No podíamos pasar dos días sin hablarlos; la gente se reía, nos hacía bromas. Cuando... Ellos no se atrevían a mirarme a los ojos. Como si se sintieran culpables. ¿De qué podían sentirse culpables? ¿Se siente culpable usted?

—...

—¿Para qué vine hasta aquí?... Quería conocer a la señorita que le costó la vida al marinero Luis Colombo. Antes de dejarme entrar, su padre me detuvo. Dijo que si "él" hubiese vivido, le hubiera entregado una buena recompensa. Me ofreció la recompensa. No; yo no me ofendí. Pensé en la madre de Luis; a ella podría hacerle falta. Pero la madre es igual a él. Ella sí se hubiera ofendido. Es una lástima que una buena recompensa se quede sin dueño.

—...

—¿Volvió "él"? Digo... aquél por quien usted... ¿Sí? ¿Valió la pena entonces?... Bueno, si valió la pena... ¿Se van a casar? Nosotros también nos íbamos a casar. No digo que yo estuviera muy apu-

rada ni que tuviera miedo. Yo confiaba en Luis. ¡Nos amábamos! Y no importaba de qué manera íbamos a vivir con tal de que viviéramos juntos. Pero por la criatura...

—...

—Se llamará como él. Si es varón, Luis; si es mujer, Luisa. Me iré a vivir con su madre. Ella sabe todo. Ella es una verdadera madre. Mi hijo tendrá dos madres.

—...

—Hubiera sido lindo que tuviera un padre también. Pero cuando mi hijo sea grande le mostraré los recortes de los diarios y la medalla y el diploma del ascenso y mi hijo

se sentirá orgulloso. ¿Verdad que se sentirá orgulloso?

—...

—Debo irme. Se ha hecho tarde y siento frío. Además, usted tiene que descansar. La enfermera me dijo que tiene que descansar. No llore. ¿Por qué llora? Yo no estoy sola, oh, no estoy sola... Luis me espera en la esquina. Me tomará del brazo y me dará un beso en la mejilla y nos iremos juntos. Nadie lo verá. Pero él estará conmigo. Mire por la ventana... Adiós.

Desde la ventana, la silueta negra, solitaria, es tragada por la noche..., como si el mismo río la tragara.

MARIO JORGE DE LELLIS

El Médico

NOs vamos desprendiendo de Río de Janeiro. Tengo una carta. Me lo dijo el primer oficial cuando subí. Sin duda es de María. Nadie más que María puede escribirme.

Yo soy el médico. Es decir, no soy el médico. Apenas enfermero. Pero basta para este buque. Este buque es como el vestíbulo de la miseria. *Vamos todos por la calle de la amargura.* Paco tiene razón, Es loco,

me hace reír, pero tiene razón. Es el único que ha acuñado una frase que nos identifica. *Vamos todos por la calle de la amargura.*

Ponto das Barcas. Allá, enfrente, Niteroi. La luz decae, todo decae. Hasta las casas. Hay muchas casas. Arriba y abajo. Hermosas y miserables. Ahora todos estarán volviendo a sus casas. A mí me gustaría estar en una casa, no en un buque.

En la mía, por ejemplo. María está yendo y viniendo de la cocina al comedor, preparando la cena con sus dulces manos de niña doméstica. ¿Y Laurita? Laurita, festival de mi vida... No tendrían que demorar tanto en entregar la correspondencia. Pero el que se embarca en este buque se embroma. *Vamos todos por la calle de la amargura.*

Allí está Lisa. Mira los aviones que salen del Santos Dumont. Acaso no ha visto nunca tantos. Es de la Apulia, de un pueblito con olor a vino: Collepasso. Viaja sola, casada por poder. Lisa tiene algo de antiguo, de vestal. Cuando pasa cerca mío siento un embriagante olor a humildad y le veo el corazón saliendo de los ojos. Yo la quiero porque me recuerda a María.

La primera vez que vi a María sentí ese mismo olor a humildad. Yo vivía en Mar del Plata, allá, en la loma, donde el viento marino sargentea las calles y el pescador tiene un olor atlántico. Yo era un leve burgués. Sigo siéndolo. Un enfermero de grandes omóplatos y sonrisa familiar. Trabajaba con un médico. El médico era señorial, de buen bello violáceo y manos fro-tándose con gusto y ancho recibimiento. Éramos socios. Él había puesto su ciencia de médico de pueblo. Yo, una pequeña herencia. Un tío avaro que con parálisis y todo, apenas, cuando murió, pagó mis servicios de enfermero con unos pesos que alcanzaron para comprar camilla, balanza e instrumental. El

consultorio era un buen negocio. Ganábamos dinero. María llegó una tarde demudada de espanto por una simple urticaria. Olía así, a humildad; hablaba con una voz musical, semejante a un adagio. Empecé a pensar en ella alborotadamente. Nos casamos. Alquilé una casa en la loma. Y de la casa empezaron a brotar geranios, después ligustros, después jilgueros, después Laurita...

Atardece sobre Flamengo. Hay reciprocidad entre el cielo y la tierra. Se entristecen o se alegran a la misma hora. María debe estar triste en este momento. Porque ella responde a mis cosas instintivamente. Desde el nacimiento de Laurita... ¡pero esa carta que no anuncian nunca! Iría a reclamarla, pero no quiero pedirle ningún favor al oficial. Bueno, el que se embarca se embroma. Desde el nacimiento de Laurita pasaron diez años tan ligeros y felices que creo no haberlos vivido. Qué alegría era llegar a la casa y encontrar a Laurita saltando como un gorrión, sentirla colgándose de mí, estrechar el olor de María o, los sábados y domingos, ir los tres por la playa sintiendo caer el mar o vivificándonos con su yodo. Pero un amanecer Laurita despertó con un fuerte dolor de cabeza, atrás, un poco más arriba de la nuca. Desde entonces el dolor, por más que hicimos, no se fué más de allí; apareció y desapareció, pero estaba adentro, tocando, advirtiendo, acaso extendiéndose. María y yo empezamos a ensombre-

cernos y a las dos semanas ya éramos dos ridículas figuras mecánicas andando por la casa. Los ojos de Laurita se iban ahuecando de dolor y a su alegría se le había roto un ala.

La Fortaleza de Lage. Cuando pasamos por aquí, Laurita me preguntó si la habían construido los piratas. Le dije que sí y entonces ella, suspirando, se quejó de que no hubiera más piratas como aquellos de la Isla del Tesoro o del Corsario Negro. La llevamos a Buenos Aires, la internamos, la observaron varios médicos, se le tomaron varias radiografías. El dolor seguía apareciendo y desapareciendo. Empecé a sospechar el origen de su mal y entonces, de pronto, un día decidí llevarla al más famoso especialista en cerebro, que vivía en Turín. Malvendí el consultorio, parte del moblaje de la casa y conseguí embarcarme como médico en esta línea de vapores, para no gastar en mi pasaje. Un atardecer de marzo los tres partimos para Europa. Laurita ignoraba el motivo del viaje y su alegría trepaba por el vestido, por los ojos, por todo. Hasta el dolor de cabeza había decrecido. Yo tenía una idea fija: veía rondar la muerte a su alrededor. María fingía, pero cuando estaba sola se achataba de tristeza.

En Turín, el famoso especialista confirmó mis sospechas: tumor al cerebro. Temblé ante el diagnóstico. Cuando lo supo, María me abrazó desconsolada y me preguntó con

una voz rota por qué, por qué justamente a nuestra Laurita y no a ella.

El Pan de Azúcar. Lisa me dice que todo esto es ensueño. Cierto, Lisa. Pero, ¿sabes? Yo quisiera estar en mi casa. Soy un leve burgués. ¿Qué culpa tengo? Ahora gustaría del olor de la comida y del calor de mis pantuflas y... ¡bueno, por fin! Empiezan a llamarnos. No me gusta la voz del primer oficial. Laurita me habrá escrito también. Estuve siete días en Turín. A Laurita la operaron mientras yo viajaba de regreso a Buenos Aires. El telegrama lo recibí después de Gibraltar. Todo había salido bien. Pero hasta regresar a Italia y volver a verla no estuve conforme. Pasé dos meses de incertidumbre, contando hasta los minutos que me faltaban para volverla a ver. Las noticias que me llegaban de Turín no me bastaban... Por fin, cuando volví a encontrarla en aquel hotel de cuarta categoría en que vivían, cuando la sentí como antes, sana y alegre, fui feliz.

Pero desde entonces no he podido zafarme de este buque. Regresé a Mar del Plata. El médico señorial no me necesitaba. No tenía trabajo. Únicamente el penoso y miserable de colocar inyecciones a domicilio. El buque me llamaba con su pitazo tentador. Viajando se ganaba bien. Pero yo quería vivir allí, en mi casa. Ir o no ir. Estuve varios días así. Al fin me decidí. El que se embarca se embroma.

Tropiezo con el Paraguayo. Huele a cachaza y tiene los ojos locos y me entretiene hablándome de Villarica. Me desprendo de él brusca-mente. El primer oficial me mira con su cara de águila y me da la carta.

Copacabana. Sí, Laurita, digo que desde entonces tengo este buque encima, los puertos, los inmigrantes, el deo permanente de quedarse en tierra, el ir o no ir cada vez que uno se abraza con los suyos, los siete u ocho días que no bastan para saborear la paz casera que a mí me gusta, como un leve burgués que soy. Pero no está tu letra, Laurita. No está tu letra. ¡Oye! ¿Y por qué? Esto es Copacabana, Laurita. Copacabana fué lo que más te gustó. Tenías tus diez años subidos al asombro y no te dolía la cabeza y hasta reías como una campanilla. Pienso que estoy envejeciendo, porque ahora tu recuerdo me achica los ojos.

¿Por qué no me escribiste? ¿Por qué? Pero igual estarás riendo y recordándome. María es la única que me ha escrito. También estará riendo y recordándome. Laurita: te gustará la caja de música de carey que toca como en un tintineo *A Marechiare*. La compré en Génova. No, no es verdad. María está loca o

no es María. No pudo escribir esto. Fué el primer oficial. Imitó la letra. Me odia. ¿Por qué? ¿Por qué me sostienen? Yo no estoy loco. Digo que no es cierto, nada más. ¿Te causa gracia, Paco? ¿Y vos, Profesor? ¿Y vos, Paraguayo? Todos ustedes tienen la culpa. Huelen a bencina y a amargura. Me río y los escupo. No. No estoy loco. ¡No estoy loco! Si no es verdad la muerte... Muerte: ¡qué palabra ésta! María está loca. Y Laurita está. Está todavía. Esperándome, saltando como un gorrión, ahora que es la primavera, o buscándome en el mar o pensándome a través de mis cosas. Por ejemplo, la chaqueta de cuero. A ella le gustaba dármela cuando hacía frío. Yo me sentaba en el sillón y desde allí miraba la mañana y le hablaba de pájaros y de piratas. ¿No es cierto que volverás a escucharme? ¿No es cierto que estás, Laurita?

Fué el primer oficial. No fué María.

Ahora, después, viene el golfo. Y después, después... Estás cada vez más alta y más alegre. Te parece a mí.

Fué el primer oficial. No fué María.

ABELARDO ARIAS

El Maestro

EN lugar apartado de las gentes, construyó el taller para forjar dagas. Si lograba una hoja de buen temple su alegría era semejante a la de un niño. Jamás imaginaba los cuerpos que podía herir y, menos aún, la sangre vertida.

La soledad le había enseñado a creer en la inexistencia del mal.

Pensó, entonces, que al morir habría de perderse el tesoro de su artesanía y, abandonando la fragua, se echó a la calle.

Vió con asombro que una inmensa ciudad había crecido y lo cercaba; en ella todo le era ajeno, y él a nadie pertenecía.

Unos se burlaron, otros alzaron los hombros y hubo quien lo insultó; mas, como era fuerte, no sentía necesidad de lastimar en trueque. A todos hizo la misma pregunta:

—¿Quieres ser mi discípulo? Te enseñaré a forjar hojas tan cimbreantes como tallos de lirios.

Buscó en vano; nadie lo comprendía. Su lengua ya era distinta.

Regresaba, perdida la esperanza y halló a un muchacho acariciando a un perro. Repitió la pregunta, por costumbre, y fué entendido.

En meses y años descubrió la dicha de comunicar sabiduría. Su vida tenía razón de ser.

Quando juzgó llegado el tiempo de la prueba de maestría, juntos labraron la daga más hermosa salida de humanos.

Deslumbrado, contemplaba el discípulo la obra común. De improviso, preguntó:

—¿Atravesará de un golpe el corazón?

Por vez primera, el maestro no lo comprendió al instante.

—Es tan bella, tan pura y está hecha con tanto amor, que será menester probarla en el corazón más generoso de la tierra —contestó al fin.

Reposó el maestro; y el discípulo arrobado quedó en vela. Al amanecer, el durmiente mostró su pecho desnudo.

La mano del mozo empuñó la daga. Cuando sus alientos ya se mezclaban, el maestro abrió los ojos cansados y dijo:

—Sólo me resta enseñarte el lugar del corazón.

Entró el arma hasta la cruz de gavilanes. Ni una gota de sangre brotó de la herida.

El discípulo, ya maestro, tomó su perro y volvió a las calles de la ciudad.

Apuntes de un Alucinado

Nueve pasos sobre manchas de Leopoldo Torres Agüero

I

El paso resonando por la piedra de las calles. "¿Quién te lleva?" —me dijo un borracho ciego, vendedor de jaulas. Nadie, no me lleva nadie.

Las bocas de la noche me trajeron. Mentí.

El cuarto vacío: sólo la ventana, sin postigos, como una zambullida en el descanso. La abro, escapo.

En otros tiempos hubiese escrito un lay o un rondel. Pero estoy metido en el potro; ya no creo. Y me vuelvo a la noche. ¿Quién me lleva?

Os juro, señora, que la copa era negra. Bebí porque dos ojos me miraron. No me guardo: el jugador muestra las cartas y entrega las monedas. Una, dos, ocho, de oro. Y el reloj de hora rota, y las manos con una sogá. Violante no me ama. Como anoche, como mañana, la he matado.

Dejadme, dejadme. Estamos solos; eso es lo seguro.

II

Parado en el arquitrabe, observo las veletas, los techos de pizarra, los

balcones de hierro, con hojas y rosetones. Arriba, una grímpola cata-vientos.

La noche estalla en golpes de luz y saltan las astillas del predicatorio. Saluda un gallo afónico y cascado.

He tejido una maraña con los hilos eléctricos. El silencio me interroga. ¿No podré asir la hilación? —Porque despilfarré mi arcón de bagatelas y hojarasca. Ahora, sólo ahora, os ruego que se me olvide. Aquel que rodeado de confianza se llevaba las manos a los ojos y miraba las estrellas.

Un aldabón cae seco sobre la madera y por los vitrales del palacio se ven los papeles, las sillas talladas y la piedra. Medio cuerpo, al doblar de una esquina, Violante alza el velo que cubre sus faldones.

III

Postulo la taberna. Las pirañas van dejando copos de algodón sobre la tela de fondo y el alquimista ordena sobre la mesa de pino los frascos de loza y los tubos de vidrio.

Los carros duermen: hierros, ruedas, tablas. Atrás, el caserío y las

covachas de los traperos. ¿No tenéis una cama en que descanse?

Perdón, perdón.

Mirad los gatos que se encuentran: una flor de gasa cae sobre ellos, que no saben.

IV

Aquí el misterio no creído, el estertor del fuego, la violencia de la luz. Mujer, varón, las barcas se mecen en el sopor transparente.

Nadie se otorgue el milagro: el rojo chorrea sobre los recortes cambiantes de la ciudad.

Aquí, Violante, tu incomprenderme. Lo sé, lo sé. Por eso tu mortaja es de seda, blanca como las vendas del hospital.

Acallad ese acordeón falsario, insidioso. Ha degollado el diálogo, cercenado la premisa.

...Y el fuego asciende, doble árbol paralelo, se multiplica en ramas, se abre en follaje, gesticula y propone, abarca un pozo en la negrura, tuerce lo supuesto, rompe las manos. Imagino que bebo. Y esta sed.

Violante: espérame. Debes existir, con todo.

V

Con un yelmo en la pupila y el redondo seno blanco, Violante yace a mi lado.

En mi garganta distorsiona la estrella de David. ¿Quién la puso? La acepto, malditos.

La noche onduló por la terraza.

Jugué y perdí, otra vez. Llévome del ara el musgo verde y húmedo, la sortija que matrimonía. Violante, creí un momento, me pertenece.

Su rostro de frente, alzado inmutable, mirando sin ver, ya. Junto a ella mi perfil cerrado, perdido, dónde.

VI

Han macerado la noche con besos y suspiros. Recorro los parques, cruzo los puentes, orillo el río, espejo infiel momentáneo. Las parejas, miserablemente.

Desciendo hasta el nivel del agua. Es dulce caminar, dulce mirarse, dulce saberse. Oh, mi paz. Y me quedo sobre la tierra reconocida.

Sé que en el cielo, en la noche, la doble figura persiste: yo confuso, enredado, sin pausa. Violante como una hormiga madre, dura y sin decir.

Y en el costado la barca próxima, blanca y limpia, sus travesaños de madera nueva.

Duermo, tal vez.

VII

La noche, inmenso fuego de artificio y pesadilla. Las dos formas de puntilla inédita tienen un sol compartido, centralizador. Estalla un globo tras otro. Se ilumina e incendia todo. Revientan las pompas de luz, mundos de negrura. El chisporroteo ciega, confunde, no deja pensar, absorbe. Yo Violante, yo,

aquí, a tu lado. Mirame, mirame. Hasta que toda la luz, negra, queda fija en una placa de cansancio.

VIII

Otra vez el cuarto, zambullida del despecho. Otra vez la ventana. Ahí las figuras nocturnas. Las casas se resuelven en cubos y prismas, sin violencia. En la terraza una libélula juega con sus alas, y a sus pies el grillo canta su trino seco. Un zagalón propone ánimo frente a la prostituta, y en el techo el estudiante de astronomía se sienta en el balaustre a comer una naranja. Un hombrequito vuela por el aire.

CARLOS MASTRANGELO

Bernardo Verbitsky: Novelista Porteño

ES difícil empezar a vivir, premio Ricardo Güiraldes, en un concurso organizado por la Editorial Losada hace tres lustros, es la más difundida novela de Bernardo Verbitsky. Pese a todos sus méritos, oportunamente señalados

por la crítica, está lejos de ser la mejor o una de las más representativas del escritor porteño. Inversamente a muchos autores argentinos que se agotan o marchitan a poco de sus primeras creaciones, Verbitsky ha ido escalonando sin

Arriba, las dos figuras, las dos flores, las dos luces, siempre.

IX

Violante, surgimos sobre el mundo. No hay destino que se juegue: aquí nosotros, eso es todo.

Doble rostro, largo cuello: todo lo deseo. Sobre la ceniza de la noche y de las noches, tú, Violante.

Llévame tu ser, ala o por cortesía del decir, aire de la forma tuya.

Y nada en torno, sino todo: tú. Y la doble luz, dos ideas de la mía.

Amor, Violante, de todo ser, de no ser: una espera. Dos muñecos de armazón de alambre y de papel entre las migajas del sueño.

apuros pero muy fructíferamente, peldaños que hoy lo colocan en el destacado puesto que ocupa en nuestra literatura. Y con él se cumple nuevamente una amarga verdad comprobada hasta la evidencia: los mejores escritores argentinos son ignorados no solamente por la gran masa de lectores, a los que se les sirven preferentemente las estrepitosas novelas allende el mar, sino por los propios intelectuales, quienes inclusive parecen adornarse con su "cultura ignorancia" respecto de sus colegas connacionales y se complacen sin embargo en citar "eruditamente" una frase de Kafka o la última "náusea" de un Sartre, agregando ésta o aquella palabrita en idioma extranjero...

En esos años, el segundo libro de Verbitsky, publicado en 1947, inmensamente humano y profundo, y poco menos que desconocido hasta en los ambientes más cultivados, nos ha recordado una vez más lo espiritualmente solos que están los hombres de letras de nuestra tierra hasta entre sus propios compañeros de armas. Éste es el libro más denso y sin duda el más importante de los que lleva publicados su autor y cuya extraordinaria extensión equivale a tres o cuatro de tamaño corriente. Comienza en 1937 y termina en 1942, abarcando, pues, "los cinco años más terribles que conoció el mundo", según comenta uno de sus personajes. Ese tremendo drama (al que no escapaba ningún ser humano) discutido, comentado, sufrido

hasta la desesperación por un sensible periodista porteño y sus compañeros y amigos, es la columna vertebral de este originalísimo libro que tiene más de crónica, de ensayo y de documental, que de novela propiamente dicha. Los primeros capítulos se desenvuelven lenta, serenamente, sin altibajos de interés o emoción. Mucha vida interior, como dramático eco de tanto monstruoso belicismo. Destrozo de España a causa del dictador aún hoy dominante. Descuartizamiento de Checoslovaquia por Hitler. "Chamberlain, ese frío sepulturero de la democracia", como lo define otro de los personajes. La acción aumenta, crece el interés. Volvemos luego a la densa documentación. Y no obstante el estilo de riguroso realismo espiritual y de ensayo en que *En esos años* está realizado —mucho más apto para gente ilustrada que para el lector común de novelas— nos encontramos con páginas de una atracción apasionante, especialmente a partir de los capítulos que se inician con el título de "Obertura bélica".

Desde el capítulo XXXIII hasta el XLIII la novela adquiere su más alta tensión. En muchas de estas páginas el lector se siente arrastrado por los acontecimientos. Esta "alta tensión" se mantiene, con pequeñas variantes, durante los capítulos que corresponden a "Por la causa de los aliados" y "Pedro escribe un drama". Y es que Hitler se está devorando a Europa. "El na-

zismo no es para mí un matiz político" —dice Pedro.— "Es una tara individual conectada a un gran crimen nacional. En la gran aventura nazi contra el mundo, empalman todos los desorbitamientos individuales". La fiebre de la emoción repunta otra vez en "Héroes de nuestro tiempo". Hay aquí la forma, el color, el movimiento de una notable novela. El capítulo XC es inmejorable. Tan sabroso, tan realista, tan discretamente humorístico que el lector lamenta que no dure más que cuatro páginas. Vuelve a subir el termómetro en el capítulo XCIII y en "Sentimiento de lo colectivo". El final —plácido, hondamente humano y hasta poético: ciertamente muy verbitskiano— no es quizá lo que un antinazi rencoroso hubiera deseado. Posiblemente el autor —fiel a sus principios morales y solidarios, y por no caer en lo vulgar —optó por no satisfacer en la mayoría de los lectores la sed de la venganza...

La faceta esencial de esta obra es el profundo significado de lo que en ella se piensa y se debate. No se le escapa al autor, a través de uno de sus tantos personajes, que "la cultura fracasa por no haberse colocado a la altura del hombre y de lo real". Recordando a José Hernández y a Guillermo Enrique Hudson, otro de ellos se afirma en su convicción de que "el arte en última instancia es un mensaje de solidaridad, más eficaz cuanto más bello o perfecto es en su realización".

En una de sus sabrosas y medi-

tadas conversaciones, dice Pedro en "Héroes de nuestro tiempo" (refiriéndose a las multitudes porteñas): "No les dejan entusiasmarse por algo grande, y entonces vuelcan su capacidad de fervor social por River, por Rácing, o por Ferro Carril Oeste si mal no viene". Consideraciones como las precitadas hay muchísimas en estas nutridas y extensas páginas. Pero constituyen un mérito aparte. Porque este mundo de ideas y teorías lo alejan del género novela y lo aproxima al ensayo. Tal técnica —muy personal y moderna— puede ser amena para el hombre culto pero muy peligrosa para el lector corriente. Tal vez Verbitsky podría defenderse de mil maneras. Lo hace un novelista en su propia novela, en la que plantea un caso parecido. Inclusive podría mencionar a creadores de la talla de James Joyce, Thomas Mann y otros. Por eso no creemos del todo inútil recordar aquí a un autor de tanto predicamento como Erich Auerbach, quien, refiriéndose al primero de esos escritores en su extenso y meduloso libro *MIMESIS La representación de la realidad en la literatura occidental*, afirma que *Ulysses* "no es fácil comprenderlo verdaderamente" y que algunas de sus características "plantean altas exigencias a la cultura y a la paciencia del lector" (cap. XX).

No podemos decir eso de *En esos años*, porque sería inexacto. Mas podrían afirmarlo —y con razón— algunos "lectores de novelas", que, conviene recordarlo, es uno de los

géneros más populares. Hasta podría Verbitsky caer en el riesgo, como novelista, de suministrar "especialidades farmacéuticas" a un grupo de gente ilustrada cuando la mayoría necesita "vitaminas elementales", como se señala certeramente en sus propias páginas. Lo que no impide que *En esos años* sea, en su conjunto, un libro de una importancia trascendental en nuestra vida literaria. Hay en él una excepcional conjunción de método, responsabilidad, tenacidad y vocación. Y verdades tan tremendas que no son únicamente productos de la meditación y de la observación directa de la vida, sino de largos y concienzudos estudios.

Es posible que no se haya escrito nada semejante entre nosotros y deja en el lector sensible e inquieto una impresión inolvidable.

Café de los Angelitos y otros cuentos porteños, el tercer libro de Verbitsky, nos presenta otro aspecto de la labor creadora de este fecundo escritor, quien, sin perder su inconfundible personalidad y estilo, se nos presenta siempre enriquecido y renovado. En el relato *Café de los angelitos* se perfila Verbitsky en algo que lo irá distinguiendo cada vez más y que apenas se vislumbraba en sus dos libros anteriores: su conocimiento de ciertos ambientes porteños, particularmente de la vida callejera y de ciertos bares de poca monta con sus habituales parroquianos, casi todos muchachos que por diversos motivos viven más en dichos establecimientos que en sus propios

hogares. Este sencillo y fiel reflejo de un sector muy importante de la realidad argentina —que vuelve a utilizar en algunos de sus libros posteriores— es la virtud sobresaliente del primer relato de este volumen, en el que hay cuentos admirables como *Llovizna sobre la desdicha*, *Animo macerado* (con un fin singular), *Elvira*; *Los pescadores* (también más relato que cuento), *Debate libre sobre un tema explosivo* (siempre de actualidad) y *Duelo en el parque*, en el que el autor despliega la extraordinaria habilidad de componer un cuento describiendo la lucha entre el viento y los árboles.

Dos años después, en 1951, retorna Verbitsky a la novela extensa con *Una pequeña familia*. Casi tan vasta como *En esos años*, sin tantas sinuosidades ni profundidad, es acaso, técnicamente, su sinfonía literaria más perfecta, lo que no quiere decir la mejor ni la más atractiva. *Una pequeña familia* es precisamente eso: la vida de un minúsculo hogar en uno de los barrios que rodean a la Capital Federal en una época precisa: la del auge del peronismo y de las transacciones comerciales, especialmente de inmuebles, y de febricitantes loteos. Nada escapa a la mirada múltiple y escudriñadora del autor; y además de los vecinos, hasta los gatos, los perros, los gorriones y los horneros e inclusive una tortugueta aparecen y desaparecen durante el correr de las páginas, como otros personajes más.

Resaltan en este libro la hondura

y sutileza con que se penetra en el alma de los niños y la fidelidad con que se expone la vida de los mismos, con suma pericia especialmente cuando éstos se presentan en grupos o pandillas.

Tal vez sea Luisa el más bello ejemplar humano de todos los que van y vienen en estas serenas páginas. Su paciencia, su entereza, su generosidad y su cariño llegan, como en muchas madres, al heroísmo. Cuando Eduardo, su esposo, se derrumba en las sombras, ella ve la luz. Cuando aquél se detiene, tímido, irresoluto, hipersensible, ella lo empuja hacia adelante. Cuando él, obedeciendo a su temperamento se entusiasma demasiado, ella pone las cosas en su lugar haciendo una revisión. Casi podría decirse que Luisa no es solamente custodia y guía de sus hijos, sino también guía y alentadora de su propio compañero.

Esta sencilla novela está plena de amor a la humanidad, de solidaridad con la criatura humana, de ternura hacia las simples cosas cotidianas, por poco "novelescas" que sean. Y es ésta la característica medular de toda la creación del autor.

Dos años después nos sorprende y conmueve Verbitsky con una breve obra, escrita quizá en dos o tres tirones, mucho menos trabajada que cualquiera de sus libros, pero con algunas escenas de realismo, dramatismo y ternura superiores a las más logradas de sus otras novelas. Se trata de *Calles de tango*, cuyo

título es ya un acierto. "Apresurémonos a decir —anotamos cuando apareció— que no hay en esta narración ni un malevo, ni una rea, ni un homicidio y ni tan siquiera un cuchillo. Es, al contrario, una novela de amistad, compañerismo, ternura y solidaridad. Realista y popular en el más hondo y sano sentido. Salutífera y en cierto modo higienizante.

"Un doble mérito en esta era en que prolifera la criminal industria del libro negativo, mórbido y suicidante. No hay que suponer, por lo expresado, que Verbitsky haya creado un escenario *ideal* para luego mover sus criaturas —*ideales* también— a su antojo. Todo aparece aquí con la mayor naturalidad: ambientes y personajes. Y sus charlas en los cafés. Y sus discusiones sobre fútbol y cantores nacionales y sus otras inquietudes". Verdad que no hay mucho vuelo en esas inquietudes. Pero de esto ¿tendrá la culpa el autor? Es bueno que digamos aquí que, al revés de lo que aconsejaba Horacio Quiroga (tomar a los personajes de la mano y llevarlos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que se les trazó) Verbitsky prefiere verlos como son, y seguirlos... vayan adonde vayan. En el primero predominan el cuentista y el creador. En el segundo el documentador de ambientes, tipos y épocas.

Cuarenta días después de editarse *Calles de tango*, aparece *La esquina*. Los elementos de que se vale Ver-

bitsky para plasmar esta nueva novela son casi los mismos que los de *Calles de tango*: la "barra de muchachos de barrio que apenas si llegan a los veinte años, con sus pequeños o grandes problemas económicos, sentimentales y sexuales. No nos encontramos en esta producción con la emotividad de *Calles de tango*, ni con una figura femenina tan nítidamente lograda como Névida. Pero es muy superior en su conjunto. La personalidad de Verbitsky como cronista porteño, incluyendo su prosa, cada vez más rica en portañismos y sabor nacional, se ha ido diferenciando notablemente en cada uno de sus libros y sus cuentos, y en *La esquina* se hace ya inconfundible, hasta poder llegar a decirse, frente a ciertas personas de la vida real: "Éste es (o parece) un muchacho de los que pinta Verbitsky". Muchacho cuyas expresiones ("chitrulo", "queco", "pichicomés", "morto chi parla", entre muchas otras) nos recuerdan al excepcional novelista que representa el polo opuesto de Verbitsky: Roberto Arlt, que se complacía en la reproducción de lo raro, lo grotesco y lo patológico pero que coincide notablemente con el autor de *La esquina* cuando presenta aspectos comunes de la vida cotidiana, tan poco gratos al sombrío y fulgurante creador de *Los siete locos*. Considerado con este cartabón, *La esquina* es mucho más valioso que los otros libros del mismo autor.

Natalio, el muchacho sin trabajo; Hugo, el canillita, con su vieja ble-

norragia a cuestras; José, el ferroviario; Valentín, el peluquero; Mattozzi, el quinielero; Antonio, el conductor de colectivos; Jacobo, el estudiante torturado por la policía y que vive dramáticamente, desde tan lejos, la tragedia española, son algunos de los personajes de esta novela rica en certeras observaciones sociales y de agudísimos aciertos en la descripción de la psicología del muchacho porteño, como cuando sostiene, refiriéndose a uno de ellos: *No hablaba de amor. Mucho lujo, que no se permite, hablar de amor un muchacho porteño. Puede tener sentimientos delicados, pero lo importante es disimularlo.*

Justificando el título de su novela, expresa el autor. *El grupo juvenil afrontaba la vida, totalmente desvinculado de los padres. La esquina siempre fué más hospitalaria que el hogar. Casi ninguno de los muchachos tuvo una vida familiar digna de ese nombre. Los padres no habían sido amigos de sus hijos ni les habían servido de guías en la adolescencia, y los hijos no podían ligar sus propios anhelos a las figuras borrosas de los "viejos", sin más dimensión que la doméstica, la de la mesa, la del trabajo. Y más adelante: En sus reuniones esquineras se concretaba su primera independencia del hogar, un hogar que no era ni cómodo ni bello y que en realidad los rechazaba con todas las formas de su amarga estrechez.*

Todos los capítulos de esta ágil novela son magníficos por su sencillez.

lez y su verismo, particularmente los VII, VIII, XIII, XVII y XXIII, en algunos de los cuales el autor demuestra una singular facilidad de síntesis y dramatismo sin caer en lo truculento e impresionante y más bien evitando lo fácilmente "novelresco", tan buscado por otros escritores. En más de una página se paladea una ironía y un humorismo medio agrio y medio tristón, muy argentinos y de muy buena ley, y no podemos dejar de transcribir parte del diálogo en la casilla del guardabarreras José, entre éste y el canillita Hugo, que está hastiado de la vida que llevan:

—*Vámonos, hombre, que yo no aguanto más.*

—*¿Pero adónde?* (pregunta José, que apenas hace dos años está en su puesto y ya piensa en la jubilación).

—*A cualquier parte. Largá esta cuchá inmunda. Si vas a terminar ladrando acá dentro. Entonces, sí, te vas a jubilar de perro.*

Sin algunos aciertos magistrales como en *Es difícil empezar a vivir*; mucho menos trascendental y profunda que *En esos años*; menos importante aún, como esfuerzo literario, que *Una pequeña familia*; sin ningún personaje tan logradamente humano como Nérida, de *Calles de tango*, que entrega toda su pureza en un sórdido altílo, *La esquina* es, sin embargo, la más sabrosa, la más porteña, la más argentina no-

vela de Bernardo Verbitsky, que ocupa ya un puesto de honor entre los más representativos narradores de América.

Mientras terminamos estas líneas aparece *Un noviazgo*, el séptimo libro de Verbitsky. Si una novela es una pieza literaria que además de leerse con interés y sin esfuerzo nos debe transmitir algo sobre un problema o época determinada, *Un noviazgo* es la creación más acabada de este autor. Podría argüirse que no es tan porteña, tan típica y popular ni tan fácilmente accesible a la masa de lectores comunes, como *La esquina*. Los temas de ambas obras son muy distintos y toda comparación podría ser artificiosa y estéril. Pero la verdad es que quien haya leído todos los libros de Verbitsky advertirá que esta nueva novela condensa, por así decir, todo lo mejor disperso en sus libros anteriores, y es sin duda el más poético, el más armónicamente realizado en su conjunto, en donde el paisaje, el ambiente y el hombre en sí se imbrican necesariamente en un todo inseparable y en cuyas páginas lo sentimental, lo moral y lo instintivo (ese turbio complejo humano) es desnudado a menudo en un profundo y sutil desmenuzamiento psicológico. Algunas plazas y parques porteños, a tono con el "paisaje" íntimo de los personajes, aparecen aquí a veces en primer plano, a través de la riquísima paleta de un extraordinario pintor. También hay mucha poesía en las relaciones de Emilio

con Carmen, y Verbitsky, a pesar de ser porteño, ha tenido la valentía de describirnos admirable y sencillamente el proceso de un amor inmaculado. Tocando el más vulgar y trascendental de los temas, no ha caído ni ha orillado en ningún momento lo trivial, lo cursi ni lo pomposo. Y aunque la novela empieza y termina con las relaciones del joven periodista con la estudiante, tampoco es esto, ni lo son los paisajes ni otras descripciones, lo más importante del libro. Todo es interesante en una novela, como en la vida, y es éste uno de los aspectos fundamentales que distinguen a este género del cuento, tan zarandeado y desfigurado entre nosotros en los últimos tiempos. Se trata además del análisis de una época, de un hombre y del periodismo argentino en paños menores, vale decir, con sus grandezas y sus miserias. Esto último es acaso lo esencial de estas páginas, no solamente por la inmensa atracción que pueda ejercer sobre el lector la vida íntima del cuarto poder en una época precisa —año 1935: Lisandro de la Torre y su investigación sobre los frigoríficos—, sino porque es un tema en cierto modo virgen en nuestro país y tratado por un escritor que vive entre las mesas de redacciones desde su adolescencia. No es la primera vez que el autor de *La esquina* refleja en sus páginas la bullente y aparentemente desordenada vida de ese sector que podríamos denominar "cerebro" de los grandes periódicos.

Lo hizo en su primera novela, *Es difícil empezar a vivir* y, con más amplitud, en su libro más extenso, mencionado ya. Pero ahora se ha superado. A la mayor agilidad, más color y mejor pintura de los personajes —que en algunos casos es magistral, como en Cardozo, el "codrilo afligido y con lentes"—, agrega Verbitsky su agudizada visión, que nos lleva más allá de lo aparente y que le permite al lector enterarse de cómo un periódico importante de una ciudad como Buenos Aires pone el grito en el cielo y moviliza a medio mundo por la muerte de un cantor nacional, publica noticias sobre un torneo de truco y calla en absoluto las tremendas denuncias, que pronto serían históricas, de un Lisandro de la Torre.

No únicamente Cardozo es un personaje plenamente logrado. También lo son Quirós, Carmen, Magalhaes, Diana, Armani, Mejía, Alberto y en general todos, inclusive los de segundo plano, se mueven en estas páginas igual que seres vivos. Como siempre, el autor no nos presenta héroes ni proto o arquetipos. En ocasiones son entes de carne y huesos que vuelan en el sentimiento y en el pensamiento; en otras no se elevan mucho sobre la superficie del suelo. A menudo estos dos aspectos luchan en un mismo personaje, como suele sucederle a Quirós. Y es tal vez en esta oscura maraña sexual-sentimental, y cuando luchan la rutina y el ideal, en ese limen

donde chocan, combaten y se confunden frecuentemente lo instintivo y lo espiritual, lo que es y lo que debe ser, donde la mirada del novelista se hace más filosa y profunda, como puede apreciarse en los excelentes capítulos IX y X.

Un noviazgo es una hermosa novela; es asimismo un interesante documento psico-social de un sector de la vida argentina; y es, sobre todo, un terrible, estupendo testimonio de toda una época de la vida nacional.

CELIA DE DIEGO

El Precio de la Libertad

Quiero decir el precio de la libertad, la magnificencia de la vida interior y el deslumbramiento del amor.

“Y la luz se hizo”.

JACQUES LUSSEYRAN

HE aquí un libro que no se parece a ningún otro. Un ciego de talento relata sus experiencias íntimas, reales, con imágenes de gran vuelo poético y consideraciones que dan una visión nueva, pura, de la vida.

“No sé nada que no sea yo mismo” dice en uno de los párrafos del prólogo Jacques Lusseyran, profesor de la Sorbona y ex jefe de célula de la resistencia francesa que conoció los campos de concentración y quien, a causa de un accidente, perdió la vista a los siete años.

La gran lucidez mental de Lusseyran y su sensibilidad, acrecentadas por su invalidez, lo transforman en un instrumento excepcional para captar no sólo los matices sino la profundidad de los seres que se acercan a él y de los acontecimientos que el destino le depara.

Posee el autor de *Y la luz se hizo*, una voluntad y energía capaces de combatir su propio desánimo tanto como la hostilidad de los mediocres, de cuya compañía se ve libre no así de su enemistad.

Frente a los obstáculos levantados a su paso por burócratas rutinarios

o personajes malévolos, acompañados en cambio por quienes aquilatan sus méritos, Lusseyran testimonia en su obra “cómo su ser está habitado por confianzas”, y la finalidad de la misma es decir su amor a los hombres, a sus trabajos y a la paz que deberían crear.

Para los espíritus grandes no hay experiencias desdeñables. La adversidad, la injusticia, el dolor, son sólo escalones de superación. La vida fácil, al añadir riquezas externas, va embotando posibilidades. Éstas permanecen sin cultivo, adormecidas, y sólo una gran tormenta, en el mejor de los casos, sacudiendo a un ser puede despertarlas.

Una nueva medida, un poder hasta entonces inexistente por inaplicable se despierta en Lusseyran cuando a los siete años empezó a tropezar con las piedras y las puertas: “Solía encontrar rostros amados que de repente se me negaban. Pero comprendí casi en seguida que si se me negaban de ese modo no era culpa de ellos sino mía, que al fin de poder verlos de nuevo bastaba con que mi amor por ellos fuera más grande. El mundo no se me había escapado de golpe. Al contrario, lo tenía más cerca de mí que en ningún momento. Mis ojos no se habían cerrado: se habían dado vuelta. Ahora contemplaba el mundo interior, más amistoso y más estable, sin sombras de noche, embebido en luz.”

Y va contando la maravilla de recuperar ese mundo que creía perdi-

do: “lo había buscado fuera y estaba dentro de mí”.

La nueva visión lo va cautivando, porque ya los objetos no están limitados por la luz sino que surgen de acuerdo a las leyes de una nueva perspectiva otorgada por los sentidos alertas.

Es un universo similar “al de los poetas”, declara. Y es que Lusseyran es él mismo un gran poeta. Construye constantemente con los elementos que le llegan a través de sonidos y colores: “Danza ritmada por mi sangre y mis sueños, danza viva dispuesta de acuerdo con mis deseos”, llama a su creación.

Para este ciego, la noche no se ha hecho con la pérdida de la visión. Por el contrario, confiesa que pese a lo que creen los tontos, la noche es sólo un espectáculo que ven los ojos abiertos.

De ese modo, sin sentimentalismos claudicantes, lucha contra el miedo y no conoce jamás la indiferencia.

Hay en este libro páginas de reconocimiento emocionado a la madre, admirable de inteligencia y sensibilidad, quien decide conservarlo a su lado para enseñarle a trabajar y a vivir como si nada hubiera ocurrido. Aprendió ella el sistema Braille y consiguió que el hijo siguiera los estudios en el mismo colegio en el que un desgraciado accidente lo privó de la vista.

Conoció Lusseyran, así, dos vidas: la del colegial inquieto y la del niño que evocaba, ayudado por la

memoria, el mundo que ya no veía y que transformaba en un reino propio. "Pero ese reino no tenía —y esto es el gran acierto de ese ser extraordinario— nada de imaginario. Mi reino era natural", afirma.

Es decir, no huyó nunca de la realidad, la afrontó con todas las dificultades y defectos. Ese modo de ver interior "no era un juego, era una lección de las cosas".

Y hace, entonces, el descubrimiento más importante: el mundo interior es un verdadero mundo.

Lusseyran expone con singular acierto la integración de esas zonas que suelen considerarse independientes o aisladas:

"Los dos mundos son igualmente reales, igualmente sensibles, puesto que están hechos con los mismos elementos, puesto que, cuando el sol se extingue, la luz del sol continúa brillando; puesto que los dos mundos están igualmente habitados".

En verdad, del hombre no puede decirse nada en tanto se lo vea sólo exteriormente. Su actuación nada dice del escenario ilimitado y oculto en que se desarrolla su auténtica personalidad y donde nacen las decisiones que alterarán los rótulos deterministas.

Así, Lusseyran declara que las expresiones con que se solía designar su ceguera: *fatalidad, voluntad de Dios*, sólo adquirieron sentido cuando al recibir lo que el destino le deparaba, lo transformó: "Ser libre —afirma— consiste en aceptar los hechos y alterar el orden de sus

consecuencias. Los ojos de mi cuerpo me eran negados, otros ojos se abrían para mí. Nunca tuve una duda sobre la equidad de Dios".

Estas palabras definen a Jacques Lusseyran.

Ese panorama resplandeciente se oscurece muchas veces con las vicisitudes que su invalidez le depara. Si no aludiera a ellas, la infancia y adolescencia de Lusseyran podrían parecer un hermoso cuento de hadas basado, como todos, en la adversidad inicial que soporta un inocente. Pero el reverso de ese mundo interior maravilloso está constituido por los tropiezos con lo circundante, la necesidad de auxilio, el horror a las personas caritativas que, en sus atenciones, dejan translucir lástima o excesiva consideración.

Cuando encontraba a esa gente, Lusseyran sentía deseos "de escaparse, de pegarles". Sólo aceptaba la amistad o el amor. Y para eso debía gustar. "Y el arte de persuadir —declara— se volvió pronto una necesidad, más tarde una obligación; y tal sigue siendo mi preocupación primera."

Su confesión adquiere en esas frases un seguro dominio que rebalsa el tono de franqueza llana, que tiene todo el libro, para asumir la actitud de quien se siente capaz de conquistar.

Anulada la visión, Lusseyran se apodera de lo que llega hasta sus otros sentidos para medir y valorar los seres, las cosas y el mundo en

general. Sonidos, olores y formas, hablan a su sensibilidad alerta.

La voz, evidentemente, devela el secreto de los seres. Se puede engañar con las palabras, con la expresión del rostro, pero la voz no miente.

Quienes abren los ojos para captar la realidad de una persona no se fijan, por lo general, en el metal de su voz, en las inflexiones de la misma, en los matices. No obstante, la voz es la manifestación íntima y profunda del ser.

"La voz de un hombre —dice Lusseyran— no oculta nada. La voz traduce al hombre, lo descubre. Habla por él sin su consentimiento. Es su confidente e indócil mensajera." Y añade en una última definición: "La voz puede ser, ¿quién puede saberlo?, un último eco del Verbo Divino."

Así, escuchando un concierto de voces oyó un día una diferente, más suave, más grave, "hecha de orgullo triste, de bondad ardiente", la de su compañero de banco en la escuela, Jean Besniée. Y de allí nació una amistad que sólo romperá la muerte ocho años después. Como muchos de sus amigos, Besniée murió en la resistencia de la capital francesa.

Una amistad de esos quilates enriquece a quienes la profesan. Disímiles en temperamentos y gustos, Lusseyran y Besniée tenían una semejanza: el entusiasmo. "Ser entusiastas —manifiesta Lusseyran— era para nosotros negarse a creer en las

apariencias de la vida, no contentarse nunca con lo que nos trae cada día."

Y como en *El pájaro azul* de Maeterlinck, siente Lusseyran la posibilidad de transformar el mundo empleando las fuerzas invisibles, los poderes interiores.

Nos hemos detenido quizá demasiado en la infancia de Jacques Lusseyran. Es que en la infancia está toda la vida del hombre. El afán de superación, de vencer dificultades, de no dejarse arrollar por los hechos es lo que transforma a Lusseyran, apenas adolescente, en jefe de célula de la resistencia.

Elegido para ese cargo por los compañeros del Liceo, en medio del ocultamiento, en la peligrosa y callada lucha con el invasor, va organizando lentamente —con pie de plomo y cautelosa perspicacia— un movimiento que se convierte en la secreta fuerza de Francia.

Lo entrañable y sincero en Lusseyran es el deslinde que hace entre su amor a la cultura alemana —ha leído en su idioma a Schiller y a Goethe— y los métodos de Hitler. "¿Qué contacto había entre Goethe y Hitler?, se pregunta. Y responde: "Tenía la sensación de tocar un misterio dramático". Y este dualismo— la admiración por un lado y la censura por otro— desconcierta a los compañeros como si Lusseyran fuera hallado en flagrante contradicción.

"Los amas, los admiras y sin embargo aseguras que hay que hacer-

les la guerra" —le dicen sin perder, no obstante, la fe en él.

Es que esa contradicción no existe. Engloba una realidad. Lo han indignado los alemanes con su obediencia ciega al déspota que ocupa ya el suelo de Francia, sin que disminuya el concepto que tiene de los valores espirituales germanos que florecen en filósofos, músicos y poetas.

Y decide estar disponible para movilizarse en cualquier momento, en tanto continúa sus estudios.

En esa nube confusa de odios, Lusseyran aprecia al profesor Favreau, que al trazar un cuadro de Rusia en 1913, 1919 y 1939, no juzgaba sino explicaba y exponía. Mientras, el pequeño grupo de estudiantes se reúne para organizar una resistencia pasiva, una resistencia moral.

La acción de Lusseyran —su jefe— es en todo momento enérgica y tranquila, severa y sin alardes, prudente y segura. Porque "Francia estaba amenazada y más que Francia, la libertad".

Éste es el tenor en que está escrito *Y la luz se hizo*.

Este libro empieza pintando al niño cuando despierta precozmente a una intensa vida interior y desemboca en la época en que, estudiante, debe olvidar —como sus compañeros— la existencia alegre y sin responsabilidades para sumarse a la falange anónima de quienes juegan su cabeza a diario en una empresa que sólo la fe, el olvido de

sí mismo, la obstinada labor y la unión pudo llevar al triunfo.

Si es asombrosa la capacidad de Lusseyran niño para superar la falla de su físico y hacer de su espíritu el centro de su existencia, es más sorprendente aún el que, adolescente, pueda intervenir y manejar los hilos de semejante aventura.

Reconviene a los estudiantes que sólo se preocupan de trabajos de gramática o cronología, pero no pierde jamás en el combate la idea justa, idealista, de la acción. Su vida adquiere así un sentido: sobrepasa lo personal, en la misión de entrega y sacrificio.

En las páginas de *Y la luz se hizo* aparece también el amor. Una mujer, amada por los dos amigos —Besniée y Lusseyran— no los separa, ni siquiera los distancia. El sentimiento que les inspira la joven pertenece más a la orden caballeresca, como motivo de superación, que deseo de posesión. La mujer es emblema. De ahí que el amor que le profesan es, para ellos, un nuevo vínculo, está más allá de las pasiones que, a fuer de humanas, limitan.

El diario que imprimen entre enormes dificultades, "Defensa de Francia", circula, por supuesto, clandestinamente. Y pasa poco a poco de un centenar de ejemplares a doscientos cincuenta mil.

No era ya un trabajo de estudiantes sino una tarea nacional: "Nunca mis días habían sido más plenos —declara Lusseyran—, no me quedaba un minuto de reposo."

Llega el reconocimiento oficial y la ayuda del general de Gaulle. Y aparece también la traición. Jacques Lusseyran es detenido, se suceden los interrogatorios —entre el temor de las torturas o el fusilamiento— y la inteligente tergiversación de los hechos: "Había mentido —manifestaba el autor de *Y la luz se hizo*— para salvar la vida de los otros, para engañar a aquellos que tenían en sus manos el sufrimiento de los demás y mi propio sufrimiento. Pero yo detestaba la mentira. ¿Cómo era posible que fuera necesario mentir para defender la verdad?"

Libro sin gestos acusadores ni odios; sin rencores ni palabras de escándalo y condenación. La vida pasa por sus páginas con sus imperfecciones. El ser humano, prisionero de sus sentidos, perdido a veces, se equivoca, sufre, lucha, vence o sucumbe.

El tema metafísico está abordado sin que campee la confirmación del hallazgo. Es más un titubeo, un camino, que el glorioso descanso en la meta. Y por ende, real y auténtico, sin frases hechas ni experiencias logradas con la fantasía o la voluntad de llegar: "El sufrimiento es una preparación, un camino hacia Dios"

—dice Lusseyran—. Y agrega: "La muerte es un comienzo."

También describe Lusseyran escenas en que el llamado del sexo —la curiosidad en la infancia o el desborde en la juventud— podrían, en manos menos hábiles o en quien fuera menos dueño de sus dotes, transformarse en tema de delectación morbosa. Así los pasajes en que la inocencia y la perversidad se unen en la niñez, o en la desaprensiva orgía en el París sometido a la injuria de la ocupación extranjera, están tratados sin dicitos apocalípticos ni proféticas indignaciones. El juicio pertenece al lector en su inalienable y libre albedrío.

Lusseyran, escritor, expone con la mayor serenidad, claridad y equilibrio. Lusseyran, integrante de una sociedad en determinado lugar y tiempo, adquiere el mérito de no haber permanecido como una isla, rodeado por las imágenes que su rica imaginación podía brindarle, o acobardado por los infaltables desfallecimientos, sino que, entremezclado en la lucha con los hombres ha contribuido con su aporte personal —tanto más valioso cuanto es excepcional su situación— para entregarles un mensaje de amor y de paz.

Crónica de un Crimen de Nuestro Tiempo¹

UNA dimensión alucinante va transformando los hechos cotidianos más allá de la pared...

Progresivamente la inquietud, la angustia, el miedo y la muerte, avanzan sobre la ciudad acorralada. El cerco se estrecha. Los hombres confinados aprenden a renunciar, primero a las gratas cosas superfluas, después a lo fundamental, afectos, tradiciones... y terminan por verse en la disyuntiva de elegir entre la vida o conservar su propia individualidad.

John Hersey, (*Una Campana para Adano* - Premio Pulitzer) deslumbra y conmueve con esta historia vívida, descarnada, que tiene la fuerza inimitable de la realidad. Leyéndola no tenemos el recurso fácil de alegar que es un producto de la imaginación. Con otros nombres, pero en situaciones similares, sus protagonistas han existido y han muerto.

De toda su tragedia queda como símbolo la pared derruida, esa misma que sirve de título a este testimonio de la epopeya del ghetto de Varsovia.

¹ *La pared*, por John Hersey. Editorial Jacobo Muchnik.

En las primeras páginas encontramos un mundo doméstico, con los inevitables prejuicios de toda sociedad constituida. Gentes satisfechas, ocupadas en sus negocios y en celebrar aniversarios de boda. En medio de la armonía general, alguien se atreve a señalar el peligro, pero por apatía a veces y otras por temor a una decisión que los comprometa, prefieren no averiguar demasiado. Poco a poco superan la mediocridad y logran el heroísmo, un heroísmo generalmente huérfano de grandes escenas... Se sacrifican con naturalidad, aman cuando todo se destruye, luchan cuando ya no quedan esperanzas...

Dentro del circuito trágico de la pared, John Hersey reproduce la vida. Toda la vida, en sus facetas sombrías y diáfanas, en su plano mezquino y heroico.

Hallaremos destinos oscuros que se apagarán sin pena ni gloria. Gentes que han vivido y al morir, no dejan tras sí nada. Y otros alcanzarán nuestra sensibilidad por la metamorfosis que los acontecimientos provocan en ellos. Seres que después de una vida desvaída, poster-

gada eternamente a los intereses de los demás (el caso de Rachel Apt y de Schpunt, anulados siempre por su fealdad física; el caso de Menkes tratando de disimular su cobardía) logran el ímpetu que les ganará un sitio en el recuerdo de los que los han conocido. Mandeltort, vacilando entre una difícil lealtad y una traición que le significará la vida, elige una muerte digna, para salvar a sus camaradas.

Y Hálinka, hermosa, coqueta e inútil se transforma en el agente vengador de su raza y hace justicia con su propia mano cuando Kucharsky los traiciona.

Y Rutka, con su juventud, con su amor, con sus sueños... Rutka amante, Rutka madre, y Rutka anhelando otros hijos cuando ya su primer hijo ha sido muerto, encarna de un modo dramático, el espíritu del ghetto condenado.

En este libro escrito por un hombre, las mujeres deslumbran en momentos de sobria grandeza. La jefa del movimiento judío de defensa contra los nazis, será Rachel; la que irá hacia la muerte en reemplazo de sus hijos, será la anciana Mazur, con una heroicidad sencilla que estremece.

Veremos a hombres fuertes, orgullosos de su hombría, traicionándose en el último instante y al pequeño Noaj Levinson resistiendo hasta el fin.

Leer *La Pared* no es solamente leer una obra de gran valor literario e histórico y tropezar con persona-

jes verídicos y situaciones apasionantes, es más que eso... Es atisbar, gracias al talento de su autor, en una perspectiva privilegiada, un mundo concentrado, donde por consecuencia natural, las pasiones rompen todos los diques.

Todos los que murieron se agigantan proyectados hacia el futuro. Otros vendrán, otras existencias iguales, diluidas en el trajinar monótono del hombre sin importancia... Por ese hombre anónimo han muerto. Para que tenga derecho a su dignidad humana, a su sitio bajo el sol.

Es quizá por esto que John Hersey elige como nudo de la trama (trama múltiple, en la que penetramos en la intimidad de muchas vidas, con sus miserias, sus claudicaciones, sus pasiones y sus diversos desenlaces contradictorios) a Noaj Levinson, un hombre común... "había algo de repelente en su aspecto..." —dice—, y luego pone en labios de Rachel Apt:

—“Era un hombre raro, pero lo queríamos... Es curioso. Podía sonarle cualquier cosa a uno. ¿Por qué confesaría la gente sus intimidades a Noaj, que era tan impersonal?”

Y el mismo Levinson en otro párrafo se acusa:

—“Hoy he llegado a la conclusión de que soy un cobarde.”

Este hombre de físico mezquino decide echar sobre sus espaldas la tremenda labor de escribir un Archivo con la historia de los judíos en-

cerrados en el ghetto. No desdeña nada. El detalle más baladí, el trance dramático, todo lo registra en él para escarnio y vergüenza de los que lo permitieron.

Dolek y Symka Berson, el panadero Menkes, Félix Mandeltort, Rakel, el doctor Breithorn, el Rabbi Goldflamm, Tauber, Rapaport, los miembros de la Z.O.B., Rutka y Mordecai y el hijo de ambos, el pequeño Israel nacido en un refugio durante el sitio (respuesta a los que pretendían exterminarlos), la bella Hálinka y muchos más desfilan por las casi ochocientas páginas de *La Pared* desenvolviendo la línea argumental y apoderándose de nuestro interés por su auténtica raíz humana.

El protagonista de este magnífico libro de Hersey, es el hombre... de ahí que todos y cada uno de los personajes que nos presenta, hagan pesar su pequeño destino en el de la comunidad. Se trata esta vez de judíos, porque ellos fueron los elegidos para la sangrienta persecución nazi, pero podría ser cualquier otro pueblo de la tierra.

Nos identificamos con sus penurias, porque pudieron haber sido las nuestras.

Nos avergonzamos cuando se traicionan y nos admiramos cuando se elevan sobre el egoísmo.

Refiriéndose a ellos dice Rachel:

—“Han muerto, Noaj. ¡Qué deuda tenemos con ellos! Todo el resto de mi vida los tendré presentes y trataré de saldar esa deuda”.

En otra parte el compilador del Archivo pregunta a Dolek Berson:

—“... ¿Qué es lo más importante que debe hacer un judío frente a la persecución?”

—“Ser él mismo. Ni imitar a su perseguidor ni tratar de imaginarse cómo debe comportarse un hombre perseguido. Ser él mismo.

—“¿Y no es difícil eso?”

—“Sí, porque primero debe conocerse a sí mismo.

—“¿Cómo puede conocerse a sí mismo?”

—“Cometiendo unos cuantos errores. No hay nada como un grueso error para poner a un hombre frente a sí mismo”.

Mordecai con su amor apasionado por Rutka, es la fuerza de la vida luchando con la destrucción, la destrucción y la muerte. Tratando de encontrar el camino de la felicidad, de la paz, para esa mujer que le dará un hijo...

El drama de Rutka y de él, es de esos que nos dejan desposeídos, sintiéndonos deudores por todo lo que tenemos... Cuando matan a su hijo recién nacido en el refugio rodeado de nazis, sentimos el momento como si lo hubiésemos presenciado. Pero cuando no comprendemos por qué esa gente deshecha sigue luchando y esperando todavía es Rutka la que dirá las palabras que resuelven el enigma en un diálogo con Noaj Levinson:

Rutka: —“Tendré otro (hijo). En cuanto me sienta lo suficientemente fuerte.

Noaj: —“Le agradezco su optimismo.

—“Sólo esa posibilidad me hace optimista.

—“¿Por qué tiene tanta premura en dar a luz a otro judío? ¿No ha visto lo que les puede pasar a los judíos?”

—“Noaj, ¡usted me sorprende! ¿No ve que ésa es precisamente la razón?”

Esa lucha desigual entre fuerzas organizadas y seres hambrientos, destrozados física y espiritualmente, urde una pesadilla siniestra que nos atrae hasta su mismo fondo. Y al llegar a él, no habrá sangre ni lágrimas... solamente polvo de ceniza. Huesos de los que han amado; recuerdos de los que han vivido... Gira el mundo en un círculo absurdo, sin objeto, donde pierden su gravitación todos los valores humanos. El futuro es una nebulosa de interrogantes en la que toda esperanza carece de sentido. Tener fe es un “acto” pueril cuando miles de seres son sacrificados, y el amor, en su proyección anímica, se limita al acto sexual para evitar la desesperación... en ese mundo sórdido de las alcantarillas y la huida, reducidos a una condición infrahumana, arrastrándose por los canales de aguas servidas y tropezando con los cadáveres de los que fueron sus amigos.

Nada les será evitado, desde el comienzo. Padecerán privaciones de todo género. Tendrán que evacuar

sus casas, aceptar una promiscuidad dolorosa, verse separados de sus familias y someter sus nervios a la terrible prueba de las listas de reubicación.

Y a pesar de todo, en ese panorama sombrío, abundan los momentos de ternura. En medio de esa vorágine que arrasa con todo, en medio de esa locura que los rodea y confina y termina por poseerlos también, como un relámpago que suspende la realidad (una realidad ficticia, hecha de persecución y de odio) Hersey nos describe el encuentro amoroso de un hombre y una mujer (Rachel y Dolek Berson) que habiéndose conocido desde mucho tiempo atrás, necesitaron vivir las pruebas dolorosas del ghetto para sublimar sus sentimientos y ser dignos de vivir el milagro...

“Fué como si un capullo hubiera estado aprisionado en sus sépalos demasiado tiempo y de pronto se transformara en flor de un golpe, casi estallando en una maravilla de fragancia y color. No pude contenerla, Noaj (habla Berson), y no creo que ella se imaginara que yo lo haría. Nuestro desenfreno fué suficiente para colmar toda una existencia...”

En la relación de este episodio, Hersey vuelve a poner en evidencia su agudeza psicológica. No habrá sentimentalismo, ni tampoco grandes frases, ni pudores, ni escarceos que despojen al encuentro de su belleza y al acto de su significación. Hersey sugiere con el menor número

de palabras... Rachel y Berson advertirán que se aman... y se unirán sabiendo que de esa única manera pueden plasmar en un lapso definitivo, lo fugitivo, lo infinito, lo inapreciable...

Como en un film despiadado todo esto surge de las imágenes literarias de la obra de John Hersey.

Y sentimos nuestra responsabili-

dad. La pasividad es también una culpa... Ya no es cuestión de ideologías políticas ni de credos. Hay que elegir el camino: humanidad o inhumanidad.

El excelente trabajo de R. F. Mayo y M. R. D. Martini nos permitió una buena lectura sin las desdichadamente habituales asperezas de las traducciones.

G. A.

Albert Camus, Premio Nobel de Literatura¹

EL Premio Nobel otorgado a Camus vuelve a plantear la necesidad de refutar una negativa casi sistemática: Camus no es hombre de teatro. Es posible que el autor de *La peste* no encierre sus dramas dentro de leyes preestablecidas y duramente inalterables, pero no temo afirmar que son pocos los actores que al encarnar los personajes de Camus no hayan sentido una comunicación misteriosa con el autor, y pocos los espectadores o lectores que, abofeteados una vez por *Calígula* o por *El malentendido*, rehusen volver a sentir el ardor de la bofetada.

Las obras teatrales de Camus han fracasado algunas veces en los esce-

¹ A los 44 años, Albert Camus acaba de recibir el Premio Nobel de Literatura, certificándosele universalmente una categoría hace ya mucho tiempo reconocida por los lectores argentinos. Una popular revista porteña realizó hace dos años una encuesta entre nuestros escritores para que indicasen qué creador merecía el alto Premio: Gloria Alcorta señaló al autor de *LA PESTE*. Por tal motivo, ningún homenaje mejor que estas páginas de nuestra colaboradora sobre un escritor tan cercano a nosotros en inquietudes humanas y sociales, manifestadas en momentos difíciles para nuestra república. Gloria Alcorta, próxima a Camus en amistad y en fervor literario, define aquí al dramaturgo, tantas veces discutido, e inclusive negado. (Nota de la Dirección.)

narios del mundo, pero aun desde tales fracasos no han dejado de preocupar al público, que las discute como si continuasen en cartel. Ese permanente interés no se debe exclusivamente a la fuerza de su pensamiento; se debe a que estos dramas poseen "magia teatral" y están contruidos sin piadosos atenuantes para el público, dentro de una atmósfera de densa poesía.

La poesía recorre por entero la obra de Camus; inspiró sus primeros ensayos y encuentra lugar preponderante en su teatro; sobrevive al absurdo que lo caracteriza y, de algún modo, se convierte en refugio para el espectador virtual que hay en cada uno de nosotros. Es indudable que, a pesar del rigor negativo de algunos de sus juicios, Camus tiene siempre en cuenta al desconocido que todos llevamos en nuestro interior.

El teatro es para él una necesidad que sigue casi paralelamente a sus creaciones de novelista. En efecto, en el ensayo pasó del absurdo a la rebelión, y este paso se reconoce en orden casi estricto en sus ficciones. El tema de lo absurdo de la condición humana fué planteado en un ensayo, *El mito de Sísifo*, ejemplarizado en una novela, *El extranjero*, 1942, y finalmente propuesto como expresión dramática en *El malentendido*, que se estrenó en 1945 en el Teatro Des Mathurins. De ahí la importancia vivencial, como decantación y encarnación de su pensamiento, que adquiere su teatro.

"Vivir es hacer vivir el absurdo": toda la filosofía de Camus puede concentrarse en esta frase, pues para el incrédulo nada justifica el fin de la existencia humana; el mundo se cierra con la muerte, sin abrirse en perspectivas de eternidad. Todo el teatro de Camus va a reiterar esta tesis. En *El malentendido*, pieza de trágico ceñida a reglas absolutamente clásicas (que deben tener presentes quienes niegan estructura dramática a su obra), el autor saca a luz el tema de la muerte; sin retaceos ni pausas, la muerte golpea constantemente al espectador. En estilo implacable, y casi despectivo, crece el malestar que se desprende de esta historia que nos cuenta el regreso de un hijo, Jan, a su hogar de Moravia, después de veinte años de ausencia, para ser asesinado con propósito de robo por su hermana y su propia madre. La historia se vuelve intolerable; el lugar desierto donde transcurre la acción, es también nuestro universo, poblado de asesinos. En el desorden del crimen, Martha, la hermana, sueña con el mar y con el sol, y mata para conseguirlos: se taponan los oídos contra la piedad, para ir hacia la alegría. A su vez, María, la mujer de Jan, al enterarse de la muerte de su marido, reconoce su vieja angustia: "Allá, en lo hondo de mi cuerpo, conozco su nombre: es temor a la soledad eterna, miedo de que no haya una respuesta". Vivir, es indudablemente participar de un juego absurdo, del azar, donde siem-

pre se pierde. En esta obra, una de las más perfectas de Camus —creada por Marcel Herrand y María Casares—, los personajes sufren, monologan y matan sin mirar y sin escuchar, a riesgo de dislocar la acción teatral. El estricto rigor con que están movidos conmovió a la crítica parisiense.

En 1945, *Calígula*, estrenada en el Teatro Hebertot, recoge la misma angustia del absurdo y de la muerte. El emperador acaba de perder a Drusila, su mujer; este mundo no es soportable —reconoce—, y hay que hallar en otra parte una respuesta a nuestras preguntas, hay que conquistar lo imposible, inclusive sobre ruinas y muerte. Calígula buscará la luna porque esta búsqueda está fuera de la razón y utilizará su poder para cambiar el orden de las cosas: “Mezclar el cielo con la tierra, confundir la fealdad con la belleza, hacer brotar la risa del sufrimiento...” Cuando mata a la que ha amado, a Cesonia, intenta matar al amor mismo. Tan sólo el joven Escipión, porque es poeta, sabe que aquel asesino es abyecto únicamente porque la vida es fútil y cobarde, y porque una gran verdad ha sido desnaturalizada.

“La obra está construída sin progresión dramática”, dijeron algunos críticos. Pocas veces, sin embargo, un drama ha traducido con tal precisión el pensamiento del autor, y pocas veces lo ha hecho llegar como en *Calígula* con la inolvidable contundencia de una bofetada al es-

píritu del espectador. *Calígula* es sin duda una incitación a rebelarse. Menos representativa resulta *El estado de sitio*, estrenada por Barrault en 1947, y emparentada con la novela *La peste*. La acción se sitúa en España, tan cercana al corazón de Camus; el autor describe con audacia todas las rebeliones, pero sus personajes carecen del brío carnal y poético de los anteriores; apenas son símbolos. *El estado de sitio* interesa más filosófica que teatralmente.

En *Los justos*, creada por María Casares en 1950, Camus se inspira en un episodio ocurrido en Rusia en 1905. Es una historia de terroristas, que opone las exigencias de la revolución a las del corazón. El protagonista no arroja la bomba al coche del Gran Duque porque éste va acompañado de sus sobrinos. ¿Las necesidades de una revolución justifican acaso la muerte de un niño? Una vez más, las preguntas se responden con el asesinato.

Sin embargo, en la obra teatral de Camus brilla siempre una chispa luminosa: el amor humano, que incita contra lo absurdo. ¿En qué consiste realmente la rebelión? En vivir plenamente, aun en la incoherencia, nos contesta el autor de *L'homme revolté*. El sol soñado por Martha, los cielos amados por Escipión, existen: hay que cogerlos y vivirlos, pero vivirlos sin esperanza. La obra de Camus es de afirmación, pero ha roto con Dios y deja al hombre librado a sus propias fuerzas.

El teatro es, sin duda alguna, dominio de Camus; en él puede discutir y golpear a voluntad. Sus ideas, vestidas con carne humana, se imponen al que es sensible a la presencia de un cuerpo. Es dramaturgo por amor a lo que vive, a pesar de que un día entró espada en mano en el estragado teatro de Francia. Después de encerrar al absurdo en los límites de un escenario y un decorado, cual un torero, avanza hacia la bestia que debe faenar y sacrificar con arte: es un triunfo sobre la muerte.

En *La caída*, su último relato, ¿no es acaso el hombre de teatro quien impone el monólogo de su personaje al oído de un juez, y quien sitúa la acción en un decorado preciso, cuando pudo haber escrito un ensa-

yo filosófico y dejado al protagonista gritar en el vacío?

Mientras el realismo de Sartre es bajamente realista, el de Camus sólo trabaja con lo que las pasiones humanas tienen de menos medible y de más precioso. Cuando un comediante encarna a alguno de sus personajes, lo hace con seriedad próxima a la veneración. Por otra parte, la voz, el gesto, el mismo aspecto del autor, tienen mucho de un hombre de teatro.

Con pasión, Albert Camus se convierte en los que sueñan con la luna o con playas cálidas, y se une a los que entrarán en la vejez “como en un convento”, visitados a pesar de su rebelión por ese “día límpido” para el cual nacieron, según recuerda el epígrafe de Hölderlin puesto a *El verano*.

LUIS EMILIO SOTO

El Cincuentenario de la Revista “Nosotros”

LA revista *Nosotros* fundada hace medio siglo por Alfredo Bianchi y Roberto F. Giusti, vió nacer y también cooperó al advenimiento de la Sociedad Argentina de Escritores cuyos veinte años se cum-

plirán en 1958. En vísperas de la crisis de 1930, nuestra entidad prolongó el programa de la revista en el orden de la acción gremial y cultural. Ahora, desaparecida aquella en 1943 —año de simbólicas

demoliciones—, es la depositaria del reconocimiento público a su obra perdurable. Ambas instituciones concretaron su voluntad de trabajo concordante y sellaron los vínculos de origen bajo una inolvidable presidencia: la de Roberto Giusti, a quien le tocó inaugurar el Primer Congreso de Escritores (1937).

Los anales de nuestra literatura registran varias tentativas encaminadas a agrupar a los hombres de letras. Recordemos una que tiene una especial significación. En 1864 José Manuel Estrada y Lucio Mansilla fundaron un "Centro Literario". Según explica el cronista, se proponían "acabar con la soledad en que vivían los hombres de pensamiento, divididos en facciones y haciéndose fuego desde el periódico en que colaboraban". Giusti y Bianchi adolescentes, imaginativos y tesoneros también echaron las bases de la revista para defenderse de la soledad; fusionaron sus aspiraciones para emplazar un órgano de cultura tanto más argentina cuanto más universal; armonizaron sus ansias afines para hacer proselitismo de su unidad y sentimiento de camaradería, hartos como Estrada y Mansilla de ver a los autores "divididos en facciones". "Quisimos agrupar; no dividir" repetía Giusti en 1927 glosando anecdóticamente el acta de fundación de la revista. Por una parte, los móviles que perseguían Estrada y Mansilla se anticipaban a la conducta de *Nosotros*, refractaria a las campañas hostiles y por la otra con el

"Centro Literario", eran precursores del principio de asociación que informa a la SADE. Como se ve, la confluencia de ideales entre *Nosotros* y el organismo gremial arrancan de conflictos del siglo pasado. Hoy igual que entonces las revistas de ese tipo y la sociedad se encuentran en la lucha común contra el aislamiento depresivo del hombre de letras, víctima del ambiente que lo ignora, pero no menos víctima de las facciones en que se disgrega y del colega que lo hostiga desde un periódico como en 1864.

Vista en esa perspectiva histórica, la acción de *Nosotros*, perseverante, levantada y adoctrinadora ha tocado hondos estratos donde el genio nacional, la inteligencia y la intuición del artista se penetran y fertilizan. Desde el título de la revista, sugerido por Gerchunoff y reivindicado por Payró, se afirma el anhelo de superar el individualismo en cuanto a modalidad disgregadora, egoísta, estéril. La sola prioridad del "nosotros" sobre el *yo* levantado como un gatillo de suspicacia y susceptibilidad enfermiza, antepone un afán solidario, un ímpetu de compartir el destino del país y el mandato de la época. Dentro de tal comportamiento en las relaciones profesionales, cada artista es libre de asumir su propio destino y de traducirlo en el lenguaje de su intransferible personalidad. En función de "nosotros" vivió y luchó, dichoso en su penumbra electiva, Alfredo Bianchi, aquel desinteresado animador de em-

presas de cultura, aquel generoso y perpicaz suscitador de vocaciones literarias. Bianchi descubrió a Enrique Banchs y razón tenía para sentirse colmado de dones y para desentenderse en adelante de sí mismo, alegre de servir a los otros. El poeta, denso en el sentir y claro en la expresión del misterio de mediodía, reveló el sentido de la conformidad de Bianchi cuando su alma se había liberado y reintegrado a la plenitud de la sonrisa lejos de la tierra. Dijo Banchs: "Lo verdadero fué el valor puro, íntimo, libre de consecuencias externas, profundo en su espíritu y para nosotros lejano, que ese ideal tenía para él".

Las bodas de oro de Roberto Giusti con la profesión literaria han re-vestido en 1956 las proporciones de un acontecimiento nacional y americano. Cincuenta años consagrados a la tarea de juzgar y difundir la literatura argentina, es un desvelo de inusitada envergadura en cualquier parte, mucho más en un medio intelectual como el nuestro. Sabido es que aquí las iniciativas de alto bordo no se distinguen precisamente por la constancia. Lo inconcluso parece ser el signo de muchas tentativas del país, personalidades o instituciones, lo mismo da. Un cuarto de siglo o más hace que los edificios del Congreso y el Palacio de Justicia —para citar sólo dos poderes— permanecen inacabados. Pero tales bodas de plata del suspenso no constituyen un privilegio de la arquitectura; distintas iniciativas, so-

bre todo en el dominio cultural, suelen extinguirse prematuramente. Algunos sociólogos aficionados a la caracterología patentaron el complejo de frustración, teoría esbozada también a medias para predicar con el ejemplo. En cuanto a las revistas literarias detentan el récord de la publicaciones inestables: son más fugitivas que un tirano. En consecuencia los siete lustros de la revista *Nosotros* y el cuarto de siglo de *Sur* son fenómenos fuera de lo común. Además, Giusti no ignora que pensamos y obramos a menudo bajo la influencia de reacciones afectivas tanto más fuertes cuanto menos vigiladas. ¿Qué predicamento puede obtener la crítica literaria si la crítica a secas, como actitud mental, sufre en nuestro ambiente una resistencia irreductible? Tal hipertrofia del culto a la amistad coloca al comentarista disidente entre los infractores a la complacencia tradicional. Giusti ha elegido hace medio siglo tamaña carrera de impopularidad, seguro de que renunciaba al éxito que premia a otras actividades literarias. Lo singular es que pese a esa incompatibilidad de atributos, la dirección consiguió asegurarle a la revista una larga vida, más extensa que una generación si ésta se mide por un período de treinta años. Tampoco *Nosotros* pagó tributo a las componendas amistosas de círculos y capillas. Giusti supo infundirle su aptitud para disentir con propios y extraños, empleando una llaneza de tono per-

suasivo, opuesta a la arrogancia estrepitosa del dómine que se cree el relicario de la verdad. Incontables desfallecimientos fueron vencidos para que *Nosotros* cumpliera la larga travesía. Mucho tacto debió prodigar la dirección para atraer y conservar a los redactores, pedir colaboraciones y renovar secciones fijas, programar números especiales, sugerir enmiendas, coordinar las notas y comentarios, conciliar el tema de actualidad con el interés no demasiado precario, en suma, vencer la pereza criolla que en el literato se confabula frecuentemente con el escepticismo. Las vocaciones nuevas fueron alentadas sin falsos halagos ni aparcerías egoístas. Tan noble lucha para despejar de errores y engaños, ilusiones y vicios, la recíproca influencia entre el arte y la vida, en una palabra, tanta fe puesta en el humanismo liberal y militante, no ha sido un programa infructuoso. La adhesión fervorosa de amigos y compañeros de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi testimonió en varios actos recientes la autoridad lograda por la revista.

Nosotros obtuvo una resonancia continental bajo la certera e inteligente visión de sus directores, tarea en la que Julio Noé participó en forma temporaria, siempre con eficacia. La revista desplegó una acción aglutinante dentro de las promociones que se turnaron durante el Modernismo y postmodernismo. Más aún, sus páginas sirvieron de enlace entre generaciones que refle-

jaban una distinta sensibilidad filosófica, estética y también política. La guerra mundial con el caos subsiguiente había abierto en los espíritus fosos casi infranqueables. Desde ese punto de vista *Nosotros* contribuyó a buscar planos de entendimiento con los jóvenes. Representó el papel que reclamaba la "inteligencia americana" para decirlo con frase grata a Alfonso Reyes. La revista no sólo concedió una preferente atención al planteo de la crisis espiritual de la época a través de sus variantes locales; además divulgó y confrontó el lacerado examen de conciencia de los grupos desencontrados. *Nosotros* documentó esos diversos estilos de vida y de emoción creadora con el objeto de promover la simpatía comprensiva que es patrimonio del arte. Así junto a múltiples ensayos de docta investigación, insertaba numerosas selecciones de poemas y cuentos de autores consagrados y de jóvenes demoleedores.

Una revista literaria no puede limitarse a ser un buzón de colaboraciones, un cajón de sastre, un esparate de *bric-à-brac*. *Nosotros* tuvo un rumbo ideológico y cultural desprovisto sin embargo de restricciones sectarias. Tomó parte en el proceso histórico y social del país en la medida en que contribuyó a esclarecerlo. En su rica colección hay piezas informativas e interpretativas que son insustituibles para quien quiera rastrear los factores mediatos e inmediatos que hicieron posible la dictadura. La revista no

quiso ser el anexo de la mesa de café ni se contrajo a exhibir egoístamente la producción porteña. Por el contrario, volvió los ojos al interior de la república y se aseguró la colaboración de destacados escritores que residen en provincias. Llamó a su seno a esos poetas y novelistas faltos de estímulo, bloqueados por la displicencia del medio lugareño, ávidos en suma de una salida a la atención del público argentino. *Nosotros* promovió ágiles encuestas al margen de problemas artísticos y literarios de interés nacional y americano. Tales consultas alcanzaron una vasta repercusión dentro y fuera del país como la revaloración de Martín Fierro (1913), alrededor de la llamada "nueva generación" (1923), a propósito de "América y el destino de la civilización occidental" (1936) y muchas otras.

En la poesía y el cuento, la novela y el ensayo, *Nosotros* mantuvo el entronque con nuestro patrimonio histórico y cultural más genuino, no el de museo, sino el que lleva en su avance fermentos de vida y de futuro. Los directores y redactores fueron fieles a la tradición dinámicamente democrática, la única que tiene fuerza creadora de valores humanos y espirituales. Desde el nacionalismo de Rafael Obligado, Joaquín González y Ricardo Rojas hasta las reivindicaciones sociales y americanistas de José Ingenieros y Alfredo Palacios, ninguna inquietud noble dejó de armonizar en sus páginas abiertas a la justicia y la liber-

tad. Europeizantes y nativistas y aun indigenistas dilucidaron con amplitud sus convicciones. Sólo a la reacción enmascarada o sin disimulos se le negó la prestigiosa tribuna por razones de profilaxis. Así y todo no se la dejó descontenta por falta de una crítica incisiva. No escapó a la requisitoria ni el propio Lugones cuando suplantó el ideal griego por el cesarismo romano y a la zaga de D'Annunzio, proclamó la "hora de la espada". Alguien comentó ingeniosamente que el alto poeta se refería a la hora entre seis y siete, durante la cual practicaba esgrima en el Círculo de Armas... Pero su beligerancia regresiva era agravada por su vasto renombre literario. Se hacía indispensable tender el ideológico cordón sanitario para circunscribir el foco confusionista. La réplica no se hizo esperar aunque doliera a sus admiradores. Lugones había obsequiado en 1916 un retrato que enaltecía la galería iconográfica de la antigua redacción y le había puesto esta leyenda vaticinadora: "A la revista *Nosotros*, mi simpática enemiga". Valga la anécdota como un testimonio de independencia y de altura de miras de las dos partes.

De tal modo *Nosotros* ventilaba la controversia sobre el regionalismo y afrontaba la disputa entre las generaciones modernistas y los núcleos de vanguardia, algunos de cuyos promotores habían salido de sus filas. No menos aleccionadora fué la actitud de Giusti y Bianchi

con respecto a la autonomía de la expresión literaria y artística en los países hispanoamericanos. Las corrientes del pensamiento universal hallaron en sus páginas intérpretes sagaces y devotos. Al lado de los ecos bibliográficos que los libros y autores argentinos despertaban de tarde en tarde en la prensa europea, *Nosotros* reproducía idénticas notas alusivas a obras del resto de este hemisferio. Pero la extensión interamericana iba más allá de la literatura sin mengua de los intereses estéticos. Por el contrario, integraba los productos de la especulación filosófica y el arte dentro de una concepción del espíritu crociano, según el cual la teoría y la práctica se corresponden. Conforme a ese humanismo neoliberal y democrático *Nosotros* hizo el proceso de las afrentosas dictaduras que balcanizaron a Latinoamérica con la connivencia apenas embozada del capitalismo voraz y expansionista. Antes y después de la famosa carta de Unamuno contra Primo de Rivera —émulo verbenero de Mussolini— *Nosotros* puso en la picota a los cómplices de afuera. Señaló a los que amparan a los tiranos, quienes tienen las valijas prontas para darse profesionalmente a la fuga tras de desvalijar el país.

Nosotros cumplió ejemplarmente la función específica de la revis-

ta como pulso de la actualidad, así en el pensamiento como en el arte y la literatura. Pero por exceso generoso de iniciativa y vibración de justiciera camaradería rebasó aquel cometido en varias ocasiones. En efecto, publicó números cuyo valor es de una excepcional permanencia por encima de la que tiene el promedio de tan inapreciable colección. Aludimos a las entregas extraordinarias lanzadas con motivo de la muerte de Ruben Darío, Amado Nervo, José Enrique Rodó, Carlos O. Bunge, José Ingenieros, Paul Groussac, Leopoldo Lugones. Gracias a ese magnífico esfuerzo la revista invadió la esfera de influencia del libro; alcanzó el rango del volumen que continuará siendo de indispensable consulta para el estudio. Evocamos dichas entregas con satisfacción aun cuando no disimulamos la tristeza de que Ricardo Rojas se haya visto privado de ese homenaje póstumo. Merece citarse en lugar aparte el número extraordinario de *Nosotros* puesto en circulación al cumplir veinte años de vida (1927). Por eso la convocatoria cordial en torno de Roberto Giusti, Julio Noé y los redactores de la primera hora estrecha en nuestro emocionado recuerdo muchas imágenes. Flota sobre todo la de los queridos amigos cuya ausencia se confunde con los destellos siempre vivos de la revista ilustradora e ilustre.

GREGORIO WEINBERG

“El Estudiante de la Mesa Redonda” Cumple Veinticinco años

TAN grato era el recuerdo que conservábamos de la lectura, hecha hace ya muchos años, de *El estudiante de la mesa redonda* que, para eludir una posible decepción, habíamos desistido de emprender su relectura. Teníamos, es cierto, la imagen de un libro fresco, vivificante, abierto generosamente hacia un panorama histórico muy amplio, al que lograba hacer renacer Arciniégas por el sólo conjuro de su pluma; y como por una suerte de milagro, posibilitaba de este modo un inesperado conocimiento íntimo de ciertos episodios, de determinadas líneas de conducta. Resucitaba además la bulliciosa presencia de hechos distantes pero trabados entre ellos como un colorido desfile de situaciones, que simultáneamente se transformaba en un ahondado análisis de la psicología de ciertos grupos sociales —tumultuosos y vocingleros, pero cuya auténtica rebeldía hacía eficaces sus actitudes y aseguraba la efectiva realización de imposibles esperanzas—; era la gesta de muchachos que ardían consumiéndose, iluminados sus sueños por ideales en cuya persecución sacrifica-

ban vidas amasadas con miserias e ilusiones. Tan placenteras retornaban a nuestra memoria las páginas que temíamos que, al cabo de muchos años, éstas hubiesen palidecido por la natural usura del tiempo; que se hubiese apocado el efecto que habíamos experimentado sobre nosotros mismos, o que hoy, más exigentes en punto a ideas y formas expresivas, tuviésemos un desengaño como el que nos deparó más de un retorno inoportuno.

Razones que no hacen al caso aquí, nos llevaron a hojear la última edición de *El estudiante de la mesa redonda*; advertimos en seguida una circunstancia que, lógicamente, había pasado antes inadvertida para nosotros: el libro acaba de cumplir 25 años. Las sucesivas reimpressiones que fuimos conociendo constituían una respuesta al sostenido interés del público, prueba adicional de su juventud. En rigor, los años no parecen haber pesado sobre la obra, y menos todavía sobre su mensaje. Lo que en un principio fué moroso recorrer de capítulos convertiéndose de pronto en inesperada y grata lectura; sin casi advertirlo

quedamos atrapados por Arciniegas. ¡A leerlo pues! nos dijimos. Esta breve nota no pretende ser un balance de su significado cultural o estético, ni una estimación de su influencia posible; sólo deseamos recordar el juvenil cuarto de siglo y transmitir nuestra íntima impresión de perdurabilidad de un libro hermoso y estimulante.

Como es sabido trátase de una crónica brillante al par que profunda, cuyo protagonista —tan anónimo como verdadero— es el estudiante pobretón de todas las épocas, es decir el elemento disconforme, rebelde, aquel que se convierte, según Arciniegas, en una pizca de levadura para la historia.

En cierto modo muchos siglos del proceso se ven repensados en función de un factor al que habitualmente los estudiosos de formación académica no prestan la atención que parece merecer. Desde luego que no son los estudiantes el motor de la historia, pero constituyen un engranaje nada despreciable; sus chirridos, es decir sus quejas y protestas, suelen llamar la atención sobre ciertas fallas del mecanismo social poniendo de relieve que el mismo necesita ser reacondicionado o por lo menos lubricado.

Incursiona así Arciniegas a través de los siglos, opacos o luminosos, pero siempre fecundos, para ir convocando a los estudiantes de todos los tiempos a “la taberna de la historia”: “Y que nadie se escandalice,

porque nunca tuvimos sitio más decoroso para platicar: siempre en los bodegones, en los desvanes, en las tabernas nos sorprendieron la muerte o la alborada cuando más henchido teníamos el ánimo de empresas generosas y la emoción vibraba en las palabras”. Allí, en torno de la mesa pobre y cordial comienza el desfile. Es una procesión nada brillante, pero sí estrepitosa, que a veces se recoge y otras se exalta, se sacude, vocifera, declama, proclama, exige. Y dice: “Siempre hemos sido levadura de revolución. Sí, de revoluciones implacables, en donde hemos cometido injusticias con la vejez y hemos asesinado el sentido común y hemos pasado por encima de los Códigos como si fuesen carbones encendidos. Hemos hecho de la lógica un sarcasmo y hemos desdeñado la realidad de los hechos”.

“Fuimos implacables con los pobres de espíritu, altivos ante quienes han podido humillarnos con su sabiduría, arbitrarios para pedir justicia o para concederla, dogmáticos a pesar de nuestros vacíos entendimientos, rebeldes cuando el orden dictaba sus más justas enseñanzas”.

“Todo eso fuimos y seguimos siéndolo. De todo esto se nos acusa y de todo esto y además aún podríamos confesarnos reos. Hemos sido livianos hasta el sacrilegio, alegres hasta la temeridad, largos y dadivosos hasta con lo ajeno, libres hasta el escándalo...”

Son los adolescentes y jóvenes frailes que poblaron de bullicio, y

hasta de imprecaciones, las callejas del París medieval —protagonistas de las primeras huelgas estudiantiles— que rellenan el aire con sus disputas, saturan el entendimiento con sus silogismos. Y son los antecesores de quienes acometieron luego las empresas renacentistas: aquel Miguel Ángel que se negó a ser un burgués acomodado tiene muchos puntos de contacto con el Tomás de Aquino, obstinado en ingresar en una orden religiosa; es Maquiavelo, artífice de estados y teorías políticas; Erasmo, el sabio por antonomasia y padre de herejías. Artistas, traductores, navegantes, soñadores, creadores, poetas..., en fin, la sal de la tierra.

Luego el astuto estudiante de Salamanca, más amigo de juergas que de latines, pero antena sensible a las novedades, a las heterodoxias, a las suspiradas aventuras que poblaron sus cerebros antes de llenar el orbe con sus hazañas. Es Colón que pone en aprietos a sus sabios más eruditos, tan pedantes como pagados de sí mismos. Las audacias espantaban la cordura; el arrojo hacía añicos la circunspección; la grosería arrinconaba los modales. Hasta la prosa de los cronistas, amanuenses a veces de conquistadores analfabetos, chorrea vida; quedan atrás, olvidados, los majestuosos períodos ciceronianos. La urgencia sacude las vidas y los estilos; todo cambia, hasta la noción de tiempo, que se acelera, y nada digamos de la de espacio, que se agiganta. Los

peligros acechan por doquier; hay mundos nuevos donde vivir, gozar, descubrir, caminos por recorrer. ¡Abajo la mitología y mueran los graves doctores! Es la Aventura con mayúscula, donde lo inverosímil se ve superado con creces por una realidad increíble: inabarcable ya para la fantasía. Muchos de los protagonistas de la gesta salieron de las viejas universidades de España, donde a pesar de los vientos inquisitoriales bulle la rebeldía, y donde el espíritu se muestra indomable hasta Unamuno, rector de Salamanca, tan difícil de domeñar como el mozo veinteañero. La inteligencia fué siempre enemiga temible de las tiranías.

La conquista de América canaliza energías colosales. (“¿Qué hombres ha habido en el Universo que tal atrevimiento tuviesen?” se pregunta Bernal Díaz del Castillo, según mención de Arciniegas.). La ilusión, que rondaba las cabezas juveniles y los músculos acerados, pobló de alegría la hora triste del desconcierto o la derrota; con algo de locura se amasaron fortunas nunca soñadas y se derribaron imperios.

Cuando la sociedad se encauza, las universidades y los seminarios van poblándose otra vez de jóvenes, antorchas de rebeldía, de ideas audaces, de temibles heterodoxias. Recomienza la nunca acabada historia de la insurgencia que se hace carne en la emancipación. Son los precursores de la independencia, los que participan en las conspiraciones, en

las batallas de los comuneros, en la guerra de los pasquines. Se levantan todos con la pluma o las armas; y a veces también con los pechos desnudos. Son millares los héroes anónimos y también muchos los nombres que son un símbolo, como el José María Durán.

Y del brazo de uno de esos locos lindos que aparecen por una América fatigada de ser colonia, donde penetraron ideas procedentes de la dulce levantisca Francia, Don Simón Rodríguez, hace su aparición Don Simoncito Bolívar, que acaudillará medio continente.

La historia recomienza si bien con ritmo desparejo. Nuevas rebeldías, nuevas modas, y nuevos nombres que exalta la crónica. Son ahora los muchachos de tierra adentro donde se hacen versos, se escriben constituciones, se derriban gobiernos. Son ellos los anónimos hacedores de murallas contra el despotismo, pedestales de las reformas y la Reforma. Y su recuerdo está fresco esta vez en la memoria de todos: son los caídos en Buenos Aires, Lima, La Habana, Bogotá, Santo Domingo, Caracas, Puerto Príncipe, en las ciudades de provincias. Por las calles turbulentas de todas las poblaciones se propaga un grito inacallable de alzamiento; multiplíquense las barricadas en las universidades; clamores de protestas recorren el continente.

Sus autores son los mismos que hacen versos de amor en la hora melancólica del crepúsculo; asedian microscopios; bucean viejas y fecundas ideas; auscultan extraños ritmos en la sociedad, en la vida, en el arte. Y todo para forjar nuevas y modernas rebeldías.

El libro de Arciniegas que recordamos, casi no es necesario decirlo, encara el tema con un conocimiento profundo del asunto y con la galanura de sus obras más logradas; responde a un estilo muy personal y bien americano. Su lectura atenta deja un estado de alma exaltado y vibrante, no ajeno al apasionamiento por "las grandes causas", como se decía a principios de siglo. Crea una comunión espiritual con los estudiantes rebeldes de ayer y de siempre; con los ardientes derribadores de prejuicios y lugares comunes; con los enemigos del amaneramiento y la pompa; con los apasionados buscadores de la autenticidad singular y las verdades plurales. Queda en el lector, trabado por la emoción y las sorpresas, un recuerdo y un eco, algo así como una flecha disparada hacia un mañana mejor. Los veinticinco años mozos de *El estudiante de la mesa redonda*, parecen hoy rejuvenecidos; quizás el secreto de su frescura esté en su mensaje perdurable de disconformismo y de amor a la libertad.

HORACIO JORGE BECCO

Ricardo Güiraldes y Juan Carlos Dávalos, en Salta

EN el invierno de 1921, Ricardo Güiraldes y Adelina del Carril, recorren el Norte Argentino, circunstancia que consideramos ha servido para habituar al hombre, frente a dos fuentes distintas, pero unificadas en su esencia más plena, el hallar nuevamente esa tierra palpitante de la patria y el conocer al poeta Juan Carlos Dávalos. Si recordamos unas cartas ya publicadas, allí vemos su primera impresión de Salta y el encuentro con Dávalos, que "tiene una voz viril y suave con esa entonación especial de los salteños que alarga los párrafos como una plancha quita arrugas".¹

Veamos una descripción lírica sobre su casa: "La casa contiene la poesía viril y adormilada de la comarca. El silencio que tiene su comentador en la acequia, que es el río imaginado por el hombre, condenado a construir en líneas rectas. Para la naturaleza queda aquello de la libertad que se afianza en el ejercicio de la duda".

¹ Carta de Güiraldes a su madre (en Buenos Aires), fechada el 22 de julio de 1921, en Salta, apareció en *Sur* (número 1, verano de 1937).

"Pero el destartado poema de camino ha concluido porque entró al abrigo de los muros blancos. Y como el poeta deja manar de sus labios la rítmica cadencia de sus versos, pareceme haber puesto la mano sobre el centro vital del valle sereno, de los ceñudos cerros y del cielo arrugado de pensadoras nubes".²

En un estudio parcial, su esposa recordaba: "Ricardo Güiraldes hizo grandes migas con su colega del norte, el poeta Juan Carlos Dávalos, que nos mostró lo más genuino de esas tierras de ensueño y nos llevó a la Estancia «El Rey», para que conociera Ricardo al famoso gaucho salteño, matador de tigres, don Cruz Güiez, héroe de sus relatos, como era para Güiraldes, Don Segundo. Varios días con sus noches, anduvimos vagando por la selva, dirigidos por el baqueano don Cruz Güiez, caballeros en habilísimos caballos de sangre peruana, muy apreciada por aquellos pagos. La caravana se componía del dueño de la estancia,

² Publicada con el título de "La escondida senda", en la revista *Plus Ultra* (Buenos Aires, agosto de 1921).

don Adolfo Aráoz, Dávalos y su señora, Ricardo y yo, el gaucho Jovilon, que llevaba las mulas cargueras con nuestros enseres y víveres, y Joseph Graft, el más perfecto de los cocoliches, audaz, alegre y dicharachero, que los gauchos salteños habían ascendido a Don Dioses Grafo".³

Por otra parte, algunos fragmentos estampados en el conocido libro de Dávalos, *Los Gauchos*⁴ comprueban esta amistosa circunstancia de vivencia extraordinaria; así hallamos: "Ricardo Güiraldes y yo le rogábamos una vez a Cruz Güiez, —en 1921—, que nos acompañase a una cacería de tigres; y ello porque muy cerca de su puesto, «el bicho», le había carneado una vaquillona".⁵

Aquella estadia y el entusiasmo de Güiraldes por ese vivir intenso, lo hallamos en otra carta a su amigo Valéry Larbaud, a quien le dice: "¡Viera lo que es la estancia «El Rey» en la frontera de Salta y Ju-

³ Adelina del Carril, "Ricardo Güiraldes. Su vida. Su Obra", en *Revista del Consejo de Mujeres* (Buenos Aires, número 125, enero y mayo de 1935).

⁴ La primera edición en *La Facultad* (Buenos Aires, 1928). El libro lleva esta dedicatoria: "A Chela, Adelina, Ricardo y Adolfo en recuerdo de los días que pasamos en «El Rey». Hoy somos, mañana no". (Este último párrafo, de una copla que cantaba Güiraldes).

⁵ Cruz Güiez, aparece en el relato titulado "un cazador de tigres" y otros detalles encontramos en "Duelo a cuchillo", del citado libro de Dávalos.

juj! Un valle de unas setenta mil hectáreas con cerros altos, llanos, ríos, bosques, vacas, tigres, antas, corzuelas, loros, buitres, tábanos, sachamones, tastás, osos meleros, gauchos, lazos, guardamontes y otras mil cosas diversas, sin contar el cielo que es de todos, según Jules Laforgue. Hemos pasado doce días, de los cuales tres en la selva del cerro, durmiendo en nuestros recados, al amparo del fuego que defiende del frío y de los bichos (jaguares)".⁶

"La ciudad de Salta es de una tranquilidad indecible. En ninguna otra parte del mundo he vivido más al margen del tiempo. ¡Qué maravilla el reñidero de gallos, al que iba todos los domingos! Usted tiene que venir, Larbaud, para que hagamos un viaje juntos. Dormiremos al claro de luna en un lugar que se llama «El Socorro», nos bañaremos en el «Arroyo de las Doncellas», viajaremos por el valle de «Humahuaca», cruzando los pueblos que se llaman «Tilcara» o «Purmamarca», iremos por las punas de «San Antonio de los Cobres» o «Abra Blanca». Cruzaremos caravanas de burros cargados de sal, compraremos algún cuerito de chinchilla o negociaremos un lote de vicuñas, y si usted lo quiere se hará regalar alguna preciosa chinita de catorce abríles, tímida como una corzuela, de quien tendrá los huesos menudos, y dócil como los gatos de San Juan, de quienes tendrá los ojos sesgados".

⁶ Aparece en *Sur*, cit. ant.

DOS CARTAS INÉDITAS

I

A Juan Carlos Dávalos
(en Salta)

La Porteña, (fines de 1921)

Mi querido poeta y semejante:

Ahí le mando (por segunda vez según los archivos de mi memoria) el último libro de que soy culpable.

Al día siguiente de su visita quedamos en una maraña de evocaciones: montes, cerros, arroyos claros y fríos, calles puebleras por donde haraganean los angelicales burritos cargueros, patios, abuelos... toda una serie de imágenes aparejadas con sus correspondientes estados de espíritu que significan un pasado tan simpático: dos o tres meses de Salta.

Vimos que su tonada estaba en excelente estado de salud así como su seria jovialidad y ese humorismo que significa un fuerte y sano saber de la vida.

Y todo se lo ha llevado usted muy ligero como si lo necesitara para comer o dormir.

¿Tendré que volver a Salta? Sólo pensarlo me sume en tal especial estado de nostalgia, que quisiera hacerme ensillar los baúles y echarlos al hombro para la marcha.

Creo que ustedes no saben lo intensamente que los recordamos con la poetisa Adelina a todos: al inolvidable Chivo y al excelente tío

Por consiguiente el contacto de la gente criolla de Salta y el paisaje, dejan sobre Güiraldes elementos fijos que luego descubriremos en su obra. Aquellos primeros capítulos de su novela, *Don Segundo Sombra*, creados fuera de ambiente, en París, evocando por un recuerdo las semillas ocultas de sus encuentros con la pampa. Luego, otros hallazgos se irán sumando: un atardecer en Dolores, descubre los cangrejales; entre miradas silenciosas y bullicio lleva del pueblo salteño, la descripción de una riña de gallos. También en otros párrafos lo reconoce y dice: "El poeta Dávalos ha ganado mucho en mi estima literaria, tanto es así que sus cosas, ahora identificadas con los lugares y tipos que describe, me resultan casi palpables".

"Güiraldes vino a Salta —explica Roberto García Pinto— a buscar algo que ya tenía adentro, algo que cada día empujaba con mayor fuerza en su magia de artista creador. El genio de la tierra lo había mordido y ya en su espíritu se operaba una conversión trascendente. Siguiendo ese oculto camino hacia uno mismo, el cual —según Keyserling— a veces da la vuelta al mundo, Güiraldes llegaba a Salta persiguiendo la sombra de Don Segundo, a confirmar su partida de nacimiento".⁷

⁷ Véase, Roberto García Pinto, "Cruz Güiez y Segundo Sombra", en *Revista Círculo* (Salta, número 2, enero de 1954).

Adolfo, el pobre finadito Mendioroz y a los demás...

Pero quiero hablarle de algo práctico, si es que lo práctico puede existir fuera de lo lírico.

Un paisano de aquí, Salvador Nuñez, que es poeta en sus momentos de sano juicio, quisiera emplear en sociedad mía unos pocos pesitos en prendas criollas. Antes, hasta hace algunos años, caían por estos pagos negociantes que llamábamos "cordobeses". Venían del Norte con mulas de carga y traían matras, ponchos, lazos, cobertores, cueritos de perico ligero y quién sabe qué. En *Raucha* tengo esbozado el arribo de uno de estos personajes a una estancia. Ahora no se ven más que turcos.

¿Quiere ayudarnos a convertirlo a Nuñez en un cordobés de aquéllos?

El caso es que usted encontrará allí a precios módicos, las mercaderías que nosotros le indicaremos, y nos las enviará sin los eternos saqueos de los intermediarios, de modo que aquí pueda comprarlas el pobrerío sin más recargo que el muy leve exigido por Nuñez como retribución de su trabajo.

Sería inútil enredarme por ahora en detalles del asunto. Lo esencial es que usted me conteste si en principio quiere participar en la patriada siendo allí nuestro director de compras. Empezaríamos con muy poco: unas matras, unos ponchos y lazos. La molestia que le ocasionaríamos sería pues muy reducida.

¿Para qué hablar más? Contéste-

me a vuelta de correo diciéndome que sí.

Nuestros paisanos andarían aquí mejor aviaditos de prendas y los suyos encontrarían un mercado más, aunque muy chico, para colocar sus trabajos.

¡Ayude!

Un abrazo de su hermano

RICARDO GÜIRALDES

San Antonio de Areco, Prov. de Bs. As., F.C.C.A.

P.D.: Empiece por mandarme un lazo de seis, bueno, sin fijarse en el precio.

II

A Juan Carlos Dávalos
(en Salta)

La Porteña, febrero 20 de 1925.

Mi querido coya:

Parece que mi buen amigo González Garaño (a. La petiza) es una mala petiza de los mandados. Puede ser que le haya dicho, y debe ser así puesto que él lo afirma, que extrañaba no tener una respuesta suya respecto a mi libro, pero de ahí al resentimiento. ¿Así que nuestra amistad *era*?

Merecería que se le tomara el pelo o mejor dicho las chusas, si no fuera que seguramente ha colocado usted

esa palabra a vuela pluma, por no incomodar la flojera en rebusca de vocablos más justos. Las cosas que han sido de primer plan y de primera calidad están siempre en estado de conjugarse en presente; tanto así que cuando uno se pasea intacto entre los pequeños incidentes cotidianos, el tiempo sufre una contracción que acerca el pasado por sobre el presente, colocándolo en sitio de preferencia. Prefiero ir al ejemplo: Juan Pérez se pasea por un potrero lleno de vacas que no ve porque piensa en Anacleta. ¿Cuál es el presente? ¿Las vacas o Anacleta? Déjeme pues de *era*.

Volveré a mandarle *Xaimaca*, que me gusta hoy por hoy, aunque siempre estoy en situación de Don Segundo Sombra cuando canta más o menos:

"Si no canto quedo mal
Y si canto, quedo pior".

En fin, *Xaimaca* me parece lo mejor de mi peor y como tal se lo mandaré. Y léalo y embrómese y escribame y aguante el sogazo que para eso éramos amigos.

A Salta no podemos ir por ahora y lo sentimos de alma. Gracias por el ofrecimiento de buen gaucho hospitalario. ¿Sabe que he estado a ver un campo en La Rioja? Busque si quiere en el mapa el nombre de "Santa Rosa de Patquía" e imagine treinta y cinco mil hectáreas para el lado de los cerros de Velaz-

co. Y sobre todo no me crea tan rico como para poder comprar. ¡Qué lindo me ha parecido aquello a pesar del calor de enero y de la jarilla! Los Mogotes, cerros rojos, sitios en el campo, son de una presencia austera y fuerte. Las barrancas del río paren por mil agujeritos unos chorros de loros barranqueros que se rodean de gritos como de una coraza de taladro, destinados al tímpano del viajero infeliz que ni sueña en comer pichones.

Hay un cierto placer de asceta salvaje en dormir sobre aquella tierra ríspida, como olvidados por un rancho cercano que no entiende, en la rusticidad de su construcción, aquello de prestar abrigo al hombre invadido por el cansancio y la noche.

¡Estrellas de mi tierra, llovedoras de luz, que por su lejanía nos vuelve más íntimos amigos de nuestros aperos, hechos cama!

Aquí sujeto el bolaceo.

Mañana voy a una feria de vacunos y pienso estrenar un aparato fotográfico de primera magnitud. Si los tiros no me salen por la culata, le voy a mandar unas cuantas copias, así ve un puñado de gauchos porteños y se regocija.

He sentido muy de veras la muerte de Cruz Güiez. Dios lo ampare. Me parece que la selva de la frontera jujeña debe sentir que algo le falta: una fuerza, una lealtad, un amigo. Yo lo imagino ánima en pena o en goce, volviendo por cariño

a los bosques de sus andanzas, en su antigua forma, tan capaz de hacernos imaginar a Ucumar en su aspecto masculino, con su bocaza ancha de contener su sonrisa amiga para el cerro, con su pecho ennobecido de respirar auroras y noches, pecho cópula, en que cada respiración se hace un rezo y cada intención, pújanda. “¡Dichoso el mo-cito!”

Recordaré su palabra.

Bueno, amigo, envaino la lapicera hasta otra oportunidad.

Salud al nuevo heredero, seguidor de Jaime Rachman en el rango de recién venido. Salud a la patrona Chela y al chiquitaje y para usted el abrazo siempre igual del surero

RICARDO GÜIRALDES

LETRAS ARGENTINAS

Conrado Nalé Roxlo y el Teatro

HENRY JAMES, narrador ya de prestigio aunque no famoso, se decidió a la aventura de otro género literario, el teatro. Escribía entonces, a un confidente de sus inquietudes, que intentaba esta búsqueda consciente de las dificultades entrañadas; más aún, tentado por el esfuerzo que demandan los caracteres de la obra teatral. Confirmaba así su confesión: “Si fuera fácil escribir una buena obra de teatro, no podría ni querría pensar en ello; en realidad es horriblemente difícil —esta verdad aparece atestiguada por la escasez de buenas obras en

el mundo de habla inglesa— y esto constituye una sólida respetabilidad, que garantiza la autoestimación intelectual”. No importa el resultado de esta ambición: su obra narrativa —“el pálido y mínimo artificio de la ficción” como la llama en la citada carta—, una de las más intensas del mundo contemporáneo, continúa siendo lo representativo de su genio literario, no ese teatro tentado con tanta conciencia; sin embargo, en la raíz del planteo hecho por James se destaca una realidad largamente proyectada por escritores que llegaron a la dramática lue-

go de haberse definido en otras funciones literarias. Y la proposición resulta hondamente sugestiva en el descaecido terreno argentino, donde parecen haberse alejado con distancias insalvables el valor de los escritores y la eficacia de los dramaturgos, considerándose éstos exclusivos fabricantes de situaciones escénicas, que alardean de acentuado desprecio por la literatura.

En los últimos lustros, y salvo contadísimas excepciones —tan contadas, que resulta inútil enumerarlas—, quienes estrenan en Buenos Aires, centro absorbente de nuestra desvencijada vida teatral, poco o nada tienen que ver con las letras. Los teatros de éxitos son surtidos por plumíferos (mejor sería *maquiníferos*), que halagan sin retaceos las insolentes pretensiones de los cómicos de moda y las escasas exigencias de las señoras y señores que completan hebdomadarias digestiones desde las localidades más caras. Estos comediógrafos practican un extraño concepto de la literatura, que les impide ser *populares*, con el sentido que tuvieron nuestros primitivos saineteros: la literatura es para ellos un repertorio de temas y de vocablos que cursilizan las últimas herencias suntuosas del modernismo. A este arsenal recurren cada vez que necesitan acentuar una situación emotiva, o cada vez que requieren un contrafondo “lírico” para ciertos planteos. Tales *recursos*, en el peor sentido de la mecánica, alternan con la chabacanería inexpresable, el

chiste añoso, el planteo burdamente verista. *Hablan en necio* con la mejor mala fe: la de los cómicos de taquilla y los públicos reacios a todo aquello que signifique un removimiento de sus ideas. Las muletillas literarias se suman en ellos a la primitiva adecuación de lo que suponen ideológicamente de moda, desde enfriadas versiones de Freud y de Steckel a tangueras rehabilitaciones proletarias. Todo dicho sin pasión, sin verdad creadora, como quien surte de platos impuestos por un menú que redactan mozos y comensales, tampoco inteligentes, o al menos ingeniosos.

De esta generalizada actitud, nace la desconfianza frente a los “escritores” que se dedican al teatro. La sufrieron sin atenuantes, muchos de los más nobles estrenos de las últimas décadas; bastaría citar piezas de Alfonsina Storni, Eduardo González Lanuza, Ezequiel Martínez Estrada, Bernardo Canal Feijóo y algunas más recientes. La escasez de directores y el acoquinamiento de intérpretes con alguna perspicacia, ayudan al desconcierto de aquellos escritores que fueron al teatro por necesidad ineludible, la de un asunto que les solicitaba la forma teatral, que ellos enfrentaron sin desmayos, a la espera de la encarnación escénica que podía o no confirmarlos en la nueva actitud creadora. Ciertos críticos se han agregado al coro de los desconcertantes, insistiendo en elogiar los “valores literarios” o “poéticos” del intento, sin señalar

con nitidez los tropiezos dramáticos. “El primer trabajo para la escena del novelista”, o “del poeta”, o del “distinguido ensayista” —anotan los buenos señores de las columnas periodísticas—, para continuar: “demuestra una loable actitud literaria, que no encuentra todavía su cauce escénico”.

Empujado por acosos e incomprendiones, el escritor termina por arrinconarse, dejando que sus dramas amarilleen entre los papeles que duermen su maldición de cuna, o se deciden a publicarlos, cuando no abandonan definitivamente el teatro, derrotados por las camarillas de los iniciados en el misterio de las taquillas, de los juegos y contrajuegos de los cómicos, de la generalizada miopía de los comentaristas. Sólo una entrañada y heroica vocación, servida por indomable voluntad, apoya la consecución creadora en campo tan arduo. Tal me parece una de las lecciones de Conrado Nalé Roxlo, como lo testifica el reciente volumen, que reúne sus obras escénicas: *La cola de la sirena*, comedia de 1941; *Una viuda difícil*, farsa de 1944; *El pacto de Cristina*, drama del año siguiente, y *Judith y las rosas*, farsa de 1956 (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957). Los cuatro estrenos contaron con directores comprensivos y actores capaces; inclusive, con críticos atentos; sin embargo no alcanzaron esa adhesión que sostiene al creador y sus voceros escénicos. La crítica mayoritaria tampoco señaló la originalidad

fundamental de esta dramática, a la vez que los reparos que se le pueden hacer. Rasgos que es posible anotar en una lectura atenta, que abarque la total creación dramática de Nalé Roxlo, a la vez que la sitúe junto a su esencial obra lírica, sus cuentos fantásticos y sus abundantes creaciones humorísticas.

Antes del estreno de *La cola de la sirena*, Nalé Roxlo había publicado dos libros de poemas —*El grillo*, de 1923, y *Claro desvelo*, de 1937— y numerosas páginas en las formas, e inclusive fórmulas, diversas del humorismo. En el primer poemario ya están definidas las actitudes ante el mundo y ante la obra que depurarán las páginas posteriores, no sólo las líricas. A pesar de algunas impresionistas y deslumbrantes estrofas, gozosas del color y de la luz, en *El grillo* se adelanta una concepción romántica de la existencia, que enfrenta los goces vitales a los insostenibles manoseos del tiempo. Para sostenerse sobre estos acosos, el poeta necesita crear y recrear memorias y leyendas, sin afanarse por posibles apoyos extraterrenos. De ahí que la despreocupación sensual de algunas estrofas alterne con la elegíaca memoración de otras, donde se comenta lo pasajero de las ilusiones y lo combatible de las más nobles conquistas. Esa “onda dinámica”, que se quiere ver fluir “pura, musical, balsámica”, se extravía de pronto “por sendas oscuras”, donde el poeta va acentuando la heiniana madurez de su alma. Todo di-

cho con lúcida sencillez, sobrepuesta al “fuerte viento impresionista” que solía alborozar sus visiones, como al recuento prosaico que otras veces frustra la intención de algunos versos. En *Claro desvelo* se afirman tales calidades, sobre una madurez hecha de tiempo, “áspera y tumultuosa polvareda/que empaña las mejillas de la rosa”, según lo adelantan los versos finales del soneto que abre el libro, “Pórtico”: “En cuerdas de violín, llamas y bruma./Ala de ángel que me da la pluma/para que exprese mi temblor divino,/esto que apenas es y ya se pierde./Fugaz grandeza de la rama verde,/brazo de flor y pedestal de trino”.

Las páginas humorísticas publicadas hasta entonces quizá sean una de las formas de detención sobre el laboreo de la hora y el año, que Nalé Roxlo invocaba con versos del Darío de *Cantos de vida y esperanza*. Aferramiento al ingenio y a la observación mordaz, pero también apaciguadas visiones de un mundo donde sólo por el canto y la tenaz memoria es posible sostenerse. Tales caracteres se confirman en la historia de la primera comedia. Dos temas, que se irán reiterando en las otras creaciones dramáticas, centran el interés de los diálogos: las sorpresas de la maravilla frente a la razón y los acuerdos momentáneos del amor sobre torpes incomprendiones; ambos, como tonos distintos de la misma melodía.

Los diálogos entre Patricio y el

Capitán, en el cuadro I del acto I, exponen la primera dualidad. El Capitán le recuerda al insatisfecho dueño del velero que recorre sin goces el mundo: “lo maravilloso no se encuentra en la tierra, ni el mar, ni siquiera en el cielo”; “es una flor cuyas raíces están en nuestro corazón”. De ahí sus condenas a la razón de tierra árida: “Hay muchas clases de razón: el secreto de la fe consiste en perder la razón de todos los días para encontrar la razón del día del prodigio. Poder sumar dos y dos y no sorprenderse de que el resultado no sea cuatro”. De estas razones de maravilla nace el amor, como se lo señala otro personaje al mismo Patricio: “porque amar a una sirena, es amar un sueño”. Y lo siente con toda su lacerante profundidad. Alga, la sirena que se dejó pescar por el inconstante y al mismo tiempo afanoso Patricio: “Tarde he comprendido que lo que amabas en mí era mi cauda de plata, mi prestigio de mito marino...” No la amaba por su “alma de mujer”; de ahí el retorno suicida, la entrega final de Alga al padre mar, que no ha de perdonarle que la dejasen en los brazos del amante.

En la viejísima historia de las sirenas, la versión de Nalé Roxlo impone el sentido de entrega de lo extraño, que quiere hacerse humano sin comprender que pierde así su prestigio y a la vez el amor. Muchas frases de los diálogos aluden a conflictos ya expresados en los poemas del autor. Ésta es la médula

del asunto, que Nalé Roxlo teatralizó aceptando convenciones realistas del género, y limitando así su fantasía; y de los entrecruzamientos entre el verismo dominante y la lírica huída nacen los posibles reparos. No se reconocen en la mecánica escénica de *La cola de la sirena* las vacilaciones de otros poetas que llegan por vez primera al género; teatralmente, es una pieza bien construida, las dificultades surgen de la forma en que la poética historia debe insertarse en una realización verista, con tironeo de incitaciones de este origen. De ahí ciertas languideces en el diálogo, o ciertos desahogos humorísticos poco justificables. Tales riesgos derivan del asunto, no de impericia teatral del autor. La misma problemática esencial se reconoce en las dos farsas de Nalé Roxlo, la de 1944 y la de 1956. *Una viuda difícil*, situada en los convencionales días de un Virrey del Río de la Plata, interpreta otra locura de amor: la de Isabel, que salva de la horca al guapo Mariano, del barrio del Matadero, para vengarse de quienes la ven como presa de fácil caza, y termina entregándose totalmente a ese hombre extraño a las medidas de su mundo. Lo señala la exaltación de la enamorada frente al presunto deudor de tantas muertes: "Día a día fui, como quien dice, saltando cadáveres para llegar hasta ti; lavando con mis manos hacendosas los charcos de sangre que dejaban tus pasos; aventando con mis suspiros de enamorada las ánimas en pena que

rodeaban mi lecho; y te amé, Mariano, como nunca fué amado ningún otro asesino en este mundo..." (Acto III, cuadro I). Isabel sufre la misma desilusión que el Patricio de la comedia anterior: la leyenda despiadada de Mariano era una farsa, ante la cual la viuda insistirá en confesar las falsas perspectivas de su apasionamiento: "Trabajé en silencio para dar a mi alma una nueva forma, que se adaptará a la tuya... y ahora resulta que aquel hombre por el que tanto luché a solas contra mi conciencia y mi moral, no existe, no es más que una sombra creada por la vanidad de un vago de pulpería para que le pagaran las copas y le dejaran hacerle el amor a las muchachuelas del barrio" (ídem, ídem).

Con el planteo de farsa, triunfa el verdadero Mariano, armado de una valentía sin asesinatos, la necesaria para ahuyentar a los pretendientes de su mujer y ganarse la confianza de ésta. Muy pocas son las situaciones directamente cómicas del texto; la comicidad está en rasgos del diálogo, algunos muy finos, creando así tropiezos insalvables para nuestros intérpretes como para la comprensión del público. Estos pasajes, jocosos o irónicos, alternan con escenas de delicada entonación poética como la final del Acto II, sin que se realice una definitiva fusión de elementos.

La misma disparidad sin soldadura definitiva se reconoce en el último acto de la farsa de 1956.

Judith y las rosas es otra historia de engaños de amor: Judith, que ansía triunfar en el teatro, y Holofernes, que quiere lograr las rosas más perfectas, llegan a la verdad del amor cuando han sentido los mayores equívocos de su destino. Lo manifiestan ambos; el General jardinero contesta al Soldado: "Nadie puede iniciar a nadie en el culto de su Judith, pues hay una para cada hombre; se la lleva dentro, oculta, invisible, desfigurada; imagínate que yo la llamaba Rosa, hasta que un día la reconocemos y sabemos que en ella está nuestro destino..." (Acto III, cuadro II). Y la viuda judía, al General reconquistado: "No era un pétalo de rosa; era tu sueño [lo que nos separaba], y nada es más fuerte que un sueño. Por eso me fui, para convertirme, si Dios quería, yo también en un sueño y luchar en igualdad de condiciones, sueño contra sueño" (ídem, ídem).

Una serie de alusiones de esta farsa —verbales y de situación— apuntan a las condiciones argentinas de los años de la dictadura. Aunque se recree, y de qué manera, la antigua historia de Betulia, Nalé Roxlo estaba viviendo en una Argentina que tenía mucho de ciudad sitiada para sus más nobles representantes; de ahí las irónicas definiciones sobre el poder de los gobiernos militares, las referencias a las proclamas públicas y a los procedimientos dictatoriales; de ahí el contrafondo de actualísima vibración que confiere nuevo sentido a la le-

yenda de dos sueños. En este juego volvió a trabarse el escritor que nos había dado ese drama perfecto que es *El pacto de Cristina*.

En esta leyenda de pacto con el Diablo, por amor, Nalé Roxlo se instala cómodamente en una Edad Media interpretada con el peso de sus sugerencias líricas. La hija del posadero, Cristina, enamorada del caballero Gerardo, que va a la reconquista del Santo Sepulcro, pacta con el Diablo, no la entrega de su alma sino la de una promesa que nacerá de su amor, el hijo que le ha de dar definitiva encarnadura. Maese Jaime, la reencarnación diabólica, apunta sesudamente el sentido de su contrato: "Todo viene de allí... [del cielo]. Yo mismo... Recuerda como descendí, que en eso las Escrituras no mienten. Por haber bajado como bajé no soy todopoderoso. Por eso quiero que haya uno de los míos, con un alma a mi imagen y semejanza que nazca como el hijo de Él, de una madre pura, porque el misterio de la pureza no es otro que el amor perfecto, como el que tú sientes por el caballero Gerardo; y quiero que nazca, como el hijo de Él, en humildísima cuna, pues sospecho que en eso estaba el secreto de su fuerza" (Acto II, cuadro II). Estas palabras, que recuerdan tantos temas de la obra de Nalé Roxlo, dan el contrafondo agónico al amor de Cristina y Gerardo, tan finamente matizado en sus diálogos y en sus recuerdos; amor que tampoco ha de concertarse definitiva-

mente, por esa intervención diabólica que señala un motivo del enamoramiento. De ahí que se justifique el suicidio final de Cristina, redimida humanamente del pacto (tan humanamente como Alga, la sirena), desdeñando todas las posibles reparaciones teológicas que hubiera inventado un poeta ganado por la fe en Dios. Nalé Roxlo ha sido fiel a su visión del mundo medieval, sin desvirtuar a las criaturas escénicas, en ese contorno bullente e interesado que completan el Juglar, la Vieja Celestina, la Bruja, el Ciego, los Soldados y las Mujeres y los Hombres del pueblo. Tal unidad de asunto y de realización dramática deriva de la certeza con que el creador fué fiel a sus conceptos, y a su asunto, sin concesiones al público. Lo poético y la diabólico, lo personalísimo de los sentimientos y lo popular, se cruzan y entrecruzan armoniosamen-

te hasta lograr el perfecto diseño del tapiz. No puede entrarse en este drama con reparos de teólogo ni con precisiones arqueológicas; hay que reconocerlo como justa visión poética y escénica.

Las diferencias entre *El pacto de Cristina* y las otras piezas del volumen no son ni de eficacia directa ni de aciertos verbales (aunque afinen ambas calidades); nacen de la plena instalación en el mundo de la fábula y por tanto en las conciencias de las criaturas que la comunican. Las otras piezas —en el más alto nivel de estrenos que se han visto en los últimos lustros— no dan plenamente las medidas de las posibilidades dramáticas de Nalé Roxlo. Desde esta perspectiva hay que juzgar la obra hecha, como la que ha de venir, en la madurez de su autor.

JUAN CARLOS GHIANO

LETRAS FRANCESAS

Valéry Larbaud

DESPUÉS de rondar durante largos años, parálitico y afásico, las antecámaras de la muerte, Valéry Larbaud se ha ido de este mundo en 1956, sin hacer ruido. Tuvo para morir la misma discreción orgullosa que había tenido en vida,

y no hubo muchas flores de retórica sobre su ataúd. Por lo menos, no tuvo que soportar el alud de comentarios envenenados que no respetaron ni a Gide ni a Claudel en sus tumbas.

Sólo ahora ha aparecido un im-

portante homenaje a su memoria, un número especial de esa *Nouvelle Revue Française* en la cual le cupo desempeñar un papel de primera línea¹. Digamos desde ya cuán erróneamente se ha valorizado a este gran escritor. Entre todos los que saludan en este número a la obra de Larbaud, sólo Saint John Perse y Claude Roy saben dar una idea de su dimensión exacta, de su influencia y del aporte irremplazable que ella ha traído a la tradición literaria francesa. Los otros, jóvenes y viejos, franceses o extranjeros, se limitan al rostro que el mismo Valéry Larbaud se ha dejado imponer: el de A. O. Barnabooth, su personaje, acaudalado aficionado que emplea sus ocios escribiendo, del mismo modo que sus congéneres practican el golf o la navegación a vela. En la misma época hubo en Francia otro aficionado acaudalado, sin duda de una envergadura mayor, que se llamaba Marcel Proust.

Valéry Larbaud, de todos modos, nos ofrece el raro ejemplo de una vida constante y apasionadamente consagrada a la literatura en lo que ésta tiene de más auténtico y de más duradero. Para este aficionado, la alegría de escribir era la mayor alegría que era dable experimentar. "El día en que nos ponemos a trabajar —escribe en su *Diario*—, un gran silencio se extiende a nuestro alrededor. Hemos vuelto a encontrar

nuestra razón de vivir. El mundo no puede entrometerse en nuestra vida. Poco importa lo que hace o lo que dice o lo que piensa. Vivimos absorbidos por nuestro trabajo, en paz con nosotros mismos, con nuestros vecinos, con la ciudad en la cual vivimos..." Habiéndose dedicado a la literatura como uno se dedica a la religión, en medio del mundo de los libros, Larbaud vive como en un claustro. Sin duda era todo lo contrario de un escritor comprometido, lo cual le ha valido un eclipse de corta duración. Pero la literatura verdadera no es hija del instante, y la obra de Larbaud, concebida toda ella en la devoción y el respeto del oficio de escritor, está protegida de los cambios de humor y de moda.

Recordemos sucintamente sus escritos principales. En 1908, cuando contaba veintisiete años, publicó los *Poèmes pour un riche amateur* (Messeih) atribuidos a un millonario sudamericano, A. O. Barnabooth. Junto con *Alcools* de Apollinaire y *Prose du Transibérien* de Blaise Cendrars, este delgado librito, que convierte al verso libre en un instrumento de una riqueza nueva y singular, habría de estar en el origen de toda la poesía moderna.

Dos años más tarde la NRF publicaba *Fermina Marquez*, novela de la adolescencia, de una gracia de estilo y de sentimiento realmente milagrosa. Valéry Larbaud recuerda aquí su infancia, afortunada y des-

¹ *Nouvelle Revue Française*: "Hommage a Valéry Larbaud". Septembre 1957.

dichada, y estos mismos recuerdos le inspiraban los cuentos que él llamará *Enfantines*, publicados en 1918, y que tal vez sean su obra maestra. Cada uno de estos relatos breves es una conmovedora investigación del *paraíso verde* de los primeros años, de esa "terrible infancia, con su tristeza, su sabor amargo, su gravedad". No es fácil encontrar el tono justo para evocar esta época de nuestra vida, que parece tan larga cuando estamos en ella, tan corta en nuestro recuerdo, y que tal vez sea la más ardua de nuestras pruebas. Larbaud lo logra a fuerza de mesura y de profunda connivencia con el niño, a la vez maravillado y lleno de temores, que él nunca ha dejado de ser.

El *Journal Intime de Barnabooth* consagra, en 1913, la celebridad de Larbaud. El millonario sudamericano, mezclando la elocuencia a la emoción, nos cuenta aquí algunas de sus aventuras europeas. A este texto extremadamente brillante, en el cual la emoción suele reemplazar al humorismo, y rebasarlo, siguen páginas más graves, probablemente arrancadas al mismo *Journal* de Larbaud. Este *Diario*, redactado a veces en inglés para evitar las indiscreciones de una madre dominante, está ahora en vías de publicarse, merced a la diligencia de Robert Mallet.¹ En realidad, sólo aporta aclaraciones accesorias a la

¹ *Journal inédit de Larbaud*. Ed. Gallimard. Tres tomos publicados (1954-55).

obra de este autor, y no parece tener la importancia que de él se esperaba.

Nos falta espacio para dar una idea de las otras obras novelescas de Larbaud, *Amants, heureux amants* (1923), *Allen* (1929). Pero hay otra clase de escritos, de los cuales querríamos subrayar la importancia. Más aún que escritor, Larbaud es un apasionado lector. Conoce el inglés, el español, el italiano, y explora con una curiosidad inagotable los dominios literarios de estos tres idiomas. Cuando se entusiasma con una obra, no queda tranquilo hasta que ha hecho participar a los otros de su admiración, hasta que ha hecho conocer los escritos de otro, cuya importancia le parece más grande que la de los suyos propios. Es el primero en luchar tenazmente contra ese nacionalismo literario de los franceses, que se señala con alguna razón. Es gracias a él que Walt Whitman, Samuel Butler, James Joyce, Emilio Cecchi, Gabriel Miró (para no citar más que algunos grandes nombres) se introducen en Francia y después pasan al resto de Europa. Hace de estos escritores, traducciones minuciosas y entusiastas, naturalizándolos con la misma perfección y la misma probidad que puso Baudelaire al traducir a Poe. Como es sabido, es también él quien hace traducir la obra maestra de Güiraldes, y publica al mismo tiempo en 1928, en varias revistas (la *NRF*, *Commerce*, *Le Roseau d'or*) versiones de los poemas del padre

de Don Segundo. Asimismo, no se olvidarán la serie de artículos publicados en *La Nación* entre 1923 y 1925, y escritos directamente en español.

Los tomos en los que reúne los artículos que ha consagrado a sus descubrimientos (*Domaine Français, Domaine Anglais, Jaune-Bleu-Blanc, Ce Vice impuni*) no son la parte menos duradera de su obra. Larbaud, lector ejemplar, nos sirve aquí de maestro y de guía, y es para nosotros un verdadero inventor.

"Larbaud o el honor literario..."

FÉLIX GATTEGNO

LETRAS INGLESAS

Ivy Compton - Burnett

I VY COMPTON-BURNETT ha de haberse formado cuando joven una idea bastante rara de los diversos elementos que constituyen la vida cotidiana de una familia. Al mismo tiempo, tiene que haberse forjado una imagen también extraordinaria de lo que es o pretende ser una novela. No obstante, la tenacidad con que se aplica, desde hace unos treinta y cinco años, en verter su curioso concepto de la existencia corriente en

(escribe Saint John Perse). Fué hombre de lenguaje, respetuoso del escrito y de todo lo que consagra la persona humana, de la misma aventura humana... Mantuvo su fe jurada en la palabra y en el escrito, y a ellos consagró todo su honor y todo su bien".

Valéry Larbaud quería nombrar a San Jerónimo patrón de los traductores. Si algún día se llegara a elegir un patrón de los Lectores, nadie podrá disputarle el lugar al autor de *Enfantines*.

el molde insólito de sus novelas dialogadas, la ha llevado paulatinamente a ocupar un lugar prestigioso y seguro dentro de la novelística contemporánea. Algunos la declaran demente; el lector desprevenido corre el peligro de abandonar sus libros en la segunda página; sus fieles veneran la pureza clásica de su idioma, la sofisticación de sus diálogos y la inverosimilitud de sus argumentos.

Desde 1925 ha publicado unas doce novelas; casi todas se llaman "X e Y": *Hermanos y Hermanas, Hombreres y Mujeres, Hijos e Hijas, Padres e Hijas, Criado y Criada, Tieniebla y Luz, Pasado y Presente*. La última, recientemente publicada por Gollancz, se denomina *Un Padre y su Destino*, más o menos como la de 1935 que se llamaba *Una Casa y su Jefe*. No se puede dar una idea, en pocas palabras, de la trivialidad de estos relatos, considerados como meros relatos; basta decir que cualquiera que intentara escribir una novela con uno de esos argumentos, no conseguiría publicarla o se sumiría en el ridículo. Lo mismo, sin embargo, se podría decir del que pretendiera fabricar una novela con el argumento de *El proceso* o de *Ulysses*.

Sus personajes son siempre ricos o criados de ricos; hablan incesantemente (el estilo de Ivy Compton-Burnett elude la descripción y es casi exclusivamente dialogado), hablan como ningún ser humano ha hablado jamás; viven en un universo de desayunos, té y cenas, sin contactos con el mundo moderno; llevan sus mensajes a pie, y si la acción implica dos casas en vez de una, están todo el tiempo yendo y viniendo de una casa a la otra, contando irónicamente las veces que han recorrido el camino. Por la ausencia de comodidades contemporáneas, es de suponer que la acción transcurre entre 1890 y 1910, pero los protagonistas se cortarían la lengua antes de alu-

dir, de una manera que no sea absolutamente indefinida, al mundo exterior con su tiempo ordinario. Por ejemplo, en una de estas novelas llega a la casa un agente de policía (un *constable*); la criada lo anuncia y la señora observa: "Siempre creí que un *Constable* era un cuadro". Dos veces perverso, porque hoy en Inglaterra sólo una persona relativamente anticuada llamaría *constable* a un *policeman*.

Aunque cierta parte de la crítica la considera apenas como una curiosidad literaria, respetable por la obstinación con que se atiene a una línea de conducta tan difícil de mantener como de apreciar, es muy posible que Ivy Compton-Burnett sea considerada en el porvenir como una gran novelista, una novelista genuinamente moderna. Moderna porque presenta la realidad de una manera nueva, porque practica una forma que no es la forma habitual y hasta cierto punto gastada de la novela psicológica. Como los filósofos analistas, sus contemporáneos, parecería hacernos notar: ninguno de nosotros puede saber lo que los demás piensan, sólo sabemos lo que dicen; el diálogo es siempre plausible, la introspección o descripción psicológica un artificio literario, poco convincente. Mis novelas son teatro leído; piensen lo que piensen, mis personajes hablan el mejor inglés imaginable, y son verídicos en la medida en que son absurdos. Como la gente real, son hipócritas, egoístas y trai-

dores, y lo demuestran, o no lo demuestran, mediante la palabra.

Esto es, por otra parte, lo que le permite construir sus novelas sobre una acción endeble y a primera vista risible: el hecho de que nadie pueda saber si la acción es realmente ésa. El novelista no es ahora Dios que nos explica todo; es el cronista que registra, como un dictáfono, lo que se dice en el comedor de una casa. Sin duda lo que conversan esas personas y esos criados tan bien educados tienen alguna relación con alguna acción; pero ¿existe una sola acción, existe una acción definida? Así como Ryle y otros afirman que de las manifestaciones de la actividad de un cerebro es probablemente superfluo deducir que dentro de ese cerebro hay además un alma inmaterial, así se podría observar la inutilidad de suponer que detrás de un diálogo deba haber una acción verificable. ¿Cómo hablar de una acción que nadie conoce? Dios, que era el novelista, se lava en este caso las manos y se va, dejándonos el dictáfono. Si queremos que además de las palabras haya una acción dramática, debemos imaginarla nosotros. A medida que pasaban los siglos, la humanidad ha visto variar la acción de *Fedra* y la acción de *Hamlet*, como sin duda seguirán variando en el futuro.

No varían, en cambio, los hechos

concretos que el diálogo menciona. En el caso de *Un Padre y su Destino*, la historia que de ellos se deduce es ésta: un rico propietario, Miles Mowbray, creyendo erróneamente que su esposa ha muerto, decide, a pesar de la oposición de sus hijas y parientes, casarse con la novia de su sobrino y heredero. Cuando la primera mujer reaparece, como en un drama elizabetano, la joven ambiciosa vuelve a los brazos de su antiguo novio, se casa con él, y finalmente entrega a la familia en pleno, antes de desaparecer para siempre, el hijo que ha tenido con el anciano Miles durante su breve segundo noviazgo. El sobrino, que evidentemente auspicia un género especial de conformismo, se casa en segundas nupcias con la hija de su tío; para oficiar mejor de padre del hijo que éste tuvo con la primera mujer de aquél. La conversación, que ningún acontecimiento logra entorpecer o desalentar en ningún momento, prosigue abundante y vivaz hasta el final, como si solamente las palabras pudieran constituir una representación adecuada del paso del tiempo.

Curioso que sea éste el argumento de una de las mejores novelas publicadas en Inglaterra en el curso del presente año.

J. R. WILCOCK

Le Soldatesse, de Ugo Pirro

ENTRE los escritores jóvenes italianos se ha afirmado, de manera particularmente ruidosa y hace poco más de un año, Ugo Pirro, con una novela de 135 paginitas, muy bien lanzada por el editor Feltrinelli de Milán en su colección "Universale Economica". Se titula *Le soldatesse* (Las soldadesas); la primera edición se agotó en seguida y apareció la segunda; una productora cinematográfica francesa adquirió los derechos para trasladarla a la pantalla. Naturalmente, también se interesaron editores de otros países. A este respecto, el mismo Ugo Pirro me escribía recientemente: "Nunca supuse que mi libro pudiera ser publicado en el extranjero, y ahora que ya he acumulado doce traducciones me cuesta creerlo, así como me cuesta imaginar que el libro pueda interesar a públicos extranjeros". Un libro de autor desconocido que en menos de un año se traduce a doce idiomas (en castellano lo publicará la editorial Lautaro de Buenos Aires) constituye un debut excepcional. Pero cito aquellas palabras de Pirro no tanto para subrayar la rapidez y magnitud del éxito, sino sobre todo porque ellas son reveladoras de la intención y de la

naturaleza del libro. En efecto, éste es, en primer término, una especie de "mea culpa" de un italiano dirigido a los italianos. Ésta es la actitud espiritual, éste es el estado de ánimo, éste el propósito moral con que Ugo Pirro se lanza a la literatura, y que automáticamente comportaban para él la idea de dirigirse e interesar tan sólo a los —voluntaria y sobre todo involuntariamente— corresponsales; ahora, si logra interesar también a los "otros", quiere decir que aquellos motivos no son particulares, sino de sentido humano general.

Algún dato biográfico ayudará a la mejor comprensión. Ugo Pirro nació en Salerno en 1920. Era estudiante y tenía veinte años cuando Italia entró en la guerra y, naturalmente, siguiendo el destino común a su generación, se vió envuelto y lanzado a la vida de distintos frentes y distintas ocupaciones, y a la catástrofe final de la derrota. Pero no es la derrota lo que le aflige: hasta diríase que la acepta no sólo como resultado inevitable, sino también como expiación. Precisamente, *Le soldatesse* nace de la experiencia de la ocupación de Grecia. Y lo importante es el sentimien-

to de vergüenza con que Pirro recuerda esa ocupación y el imperativo moral que siente de tributar una reparación al pueblo ocupado; esto, en el caso particular de la novela. Pero hay algo más fundamental; y es la reacción de Pirro ante el fenómeno guerra en sí. Pocos parecen haber salido de la guerra con un trauma psíquico tan violento y duradero. Lo cierto es que, desde que dejó el uniforme, todo lo que Pirro ha hecho, o está haciendo, como escritor, trata de la guerra, es denuncia contra la guerra: como autor teatral, dos dramas (*Con un piede nella fossa* e *I sabotatori*, el primero premiado, ninguno de los dos representado todavía); y, como novelista, además de *Le soldatesse*, el *Diario d'un disertore*, en el que está trabajando. Terminada la guerra, Pirro se dedicó a una serie de oficios: fué profesor de gimnasia, periodista, guionista cinematográfico, etc.; y ha sido evidente su afán de incorporarse a la vida normal; pero no pudo librarse de su obsesión, y ahora lo viene haciendo con el único medio probablemente eficaz: la catarsis a través de la creación artística. Esta persistencia en el tema, después de doce años de terminada la guerra, es, de todos modos, sintomática de una necesidad interior muy profunda. Y, sin duda, a la empeñosa sinceridad de su denuncia, y a la legitimidad humana de los motivos en que la funda, se debe que la voz del novel autor tenga

tanta resonancia y se haga oír y entender.

Pero a ello, en lo que se refiere a *Le soldatesse*, también concurre la audacia y novedad del tema, que le permite mostrar la guerra y la ocupación y las violencias y miserias consiguientes según una perspectiva inusitada y eficazísima. Un joven oficial italiano de las fuerzas de ocupación es enviado a Atenas con una misión que él cree ser una de las comunes y consabidas, pero luego se encuentra con que es una combinación, que le repugna, de burocracia y rufianería: tiene que hacerse cargo de un grupo de muchachas atenienses que, por miseria y hambre, se ofrecen para servir a las tropas en los prostíbulos de las guarniciones; y llevarlas a estas guarniciones. Son las "soldadesas", y bien pronto se convierten en la imagen palpitante de la miseria y abyección generales. Pero no es una miseria y una abyección sin protesta humana y heroica; y una de estas "soldadesas" cobra la estatura de una verdadera heroína y se sitúa idealmente en el plano de los guerrilleros, que encarnan con sacrificio y decisión el espíritu de libertad, independencia y dignidad del pueblo. El arte de Pirro es directo, exacerbado; capta las situaciones y las personas en primeros planos clamantes y a plena luz, sabiamente articulados entre sí no por maestría técnica, sino por intuición aguda y sincera de artista, en un conjunto de amplitud ideal mucho mayor que

la que sugeriría la aventura narrada. Y el lector tiene no sólo la impresión de ser testigo de esa aventura, verdaderamente ardua, equívoca y extraordinaria, sino también de vivir por sí propio una experiencia de las que no se olvidan, de las que comprometen a fondo la conciencia, y que más se revuelven en la mente, y más significados humanos y aleccionamientos morales revelan. Y aquel "mea culpa" que decíamos, aquel acto de reparación ofrecido al pueblo griego, alcanza acentos de genuina verdad y nobleza humana.

Al hablar de trauma psíquico y obsesión no aludíamos, por lo que se refiere a la persona de Pirro, a un estado morbosos y de enfermedad. Todo lo contrario: diríamos, sin más, que trauma y obsesión son en él la natural reacción de una perfecta salud física y moral. Es su buena índole de muchacho normal, deseoso de vivir y hacer cosas para la vida y compartirlas cordialmente con todo el mundo, la que reacciona contra la guerra, que es anormalidad, violencia, atropello, obra diabólica de negación y muerte. Sobre todo así se le aparece esa guerra, la guerra nazifascista. Corrado Alvaro en su diario *Quasi una vita*, que es un

verdadero proceso al fascismo, define bien la infausta realidad histórico-política que arrastró a Pirro y a los jóvenes de su generación, así como a todos los italianos, cuando habla de lo que ha podido "echar a perder una nación de grandes cualidades, que pareció predestinada, ambiente favorable a una de las formas de civilización más buenas para el hombre, nacida para las artes y crecida para la paz y el trabajo bien hecho; porque nuestro drama —insiste— se reduce a esto, y no sé cuándo volverá a presentarse en nuestra historia un tiempo propicio al restablecimiento, no digo de la grandeza, pero sí de la cualidad civil de un pueblo que no reconoció la índole de sus propios privilegios naturales". La voz de Pirro es una de las mejores, entre tantos indicios como los que ha venido dando Italia después de derrocar al fascismo y reconstruirse democráticamente, de que esos privilegios naturales, que se cifran en una concepción sincera y profundamente humana de la vida, pudieron parecer sofocados, pero nunca se extinguieron, y ahora resurgen.

ATTILIO DABINI

Diez Años de Pintura Italiana

A ONCE años de la exposición "Arte contemporáneo italiano", celebrada en Peuser, un nuevo conjunto de obras de artistas peninsulares llega a Buenos Aires y es exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes bajo el título "Diez años de pintura italiana".

Una diferencia fundamental separa esta muestra de la de 1946. Aquella fué una expresión bastante completa de los valores del arte italiano de este siglo (se incluían obras de los escultores Arturo Martini, Marino Marini, Manzú, Messina, Fazzini, Minguzzi; en ella no faltaban pinturas y dibujos que definen, a través de creadores de la talla de Gino Severini y de Giorgio de Chirico, movimientos que, como el futurismo y la *pittura metafisica*, rebasaron las fronteras mediterráneas incorporándose a la conciencia de la modernidad; tampoco estaban ausentes el novicentista clásico Achille Funi, los expresionistas Mario Sironi y Fausto Pirandello, y pintores no menos valiosos, desde Prampolini a Franco Gentilini, Nino Maccari y los jóvenes, en el panorama pictórico de un país que se distingue netamente en la creación y recreación de mundos plásticos, sin desligarse de sus in-

mediatos contenidos de rigor, fiel a disciplinas fuertemente constructivas en el dibujo y de fuerza táctil en las calidades de la materia. Aludimos, con esta aseveración, a un arte que nunca perdió raíz con su tierra, ceñido a la nobleza de las formas, a la luminosidad y perfección de las mismas, y de potente significado, hecho por el cual creemos sin equívoco que el arte de Italia se caracteriza por la vigencia de dicha forma-substancia. En "Diez años de pintura italiana", nada de la perspectiva múltiple y dinámica del futurismo, ni la sugestión del espacio infinito, revelador de horizontes ignotos, reales en sus arcadas, torres, monumentos y plazas, e irreales en la "sensibilidad fantástica" de los conjugados elementos concretos de la forma y su misterio, al punto de ver la naturaleza, en el inmediato movimiento de *Valori Plastici*, "en la realidad de las cosas creadas, no en el puro geometrismo" (Frans Roh), aptitud que engendró el *realismo mágico* o postimpresionismo. En la presente muestra, predominan la pintura abstracta y un núcleo de calificados artistas que no han perdido prestigio en la reciente década: Carrà, De Pisis, Morandi, Tosi, Cam-

pagli, Casorati, Carena, Semeghini, Guidi, Cantatore, Rosai, Saetti, Menzio, Cesetti. Frente a los maestros italianos del siglo XX, se yerguen los nuevos valores, los cuales manifiestan ideales estéticos diferentes de los que fructificaron entre 1910 y 1940. Los abstractos —sirva el ejemplo de Afro— y los neorrealistas —en la obra de Guttuso—, son testimonios actuales de la evolución plástica italiana.

I

De los maestros contemporáneos, Massimo Campigli conserva el sutil y delicado arcaísmo de sus formas, entroncadas a su buida visión de los etruscos y pompeyanos, a su propio anhelo forjador de ritmos y apretada síntesis formal de dignidad y gracia. Bien servido se ve el candor de Campigli en "Madre e hijo", de tintas claras que huyen de toda sombra y se atienen al color modulado finamente, o, en "paseo", en la elaboración de tonos tostados que resplandecen en el quietismo feliz de sus inconfundibles figuras, plenas en el ámbito de la maciza aura estival. Esto prueba que el artista cultiva un estilo, auténtico en su concepción formalista, que recrea la vida y las formas vivientes, las depura y trasciende en el contrapunto de las masas y en la justeza del dibujo que concita el arabesco, nada insistido, justo en el estatismo de sus imágenes deleitosas. Sugestión y encantamiento, y la rara virtud de la cultivada inocencia, clarifican toda

obra de este singularísimo toscano, nacido en la severa Florencia y que ha compartido por años la libertad de los medios iconoclastas parisienses.

Filippo De Pisis (1896-1956) pervive en su ardor pictórico. Está viva aquella fuerza chispeante que hemos denominado, en otra oportunidad (en nuestro libro: *Italia y el arte argentino*, 1952), «muscultura mágica». Sus pinceladas libres y dinámicas, entretejidas hábilmente sobre la tela despejada y desprejuiciosamente, dan validez a una escritura de manchas, de líneas, de sensibles tensiones que se cierran y se expanden en la simultaneidad del dibujo abierto, encendiendo el espacio sin descuidar el esqueleto figurativo. Así lo demuestra su diestra mano nerviosa, no azarosa, al pintar "La iglesia de la Salud", "La Salud desde el Puente de la Academia" y "Bodegón con botella negra".

Giorgio Morandi ha convocado durante sostenidos lustros, en sus pequeñas telas, objetos rescatados de una penumbra humilde y cotidiana, dentro de una parquedad lindante con el ascetismo sino fuera que los sostiene su emoción sensibilísima, de materia fresca y fragante. Concentra su primorosa calidad interior de acento lírico, ajeno a violencias y sí adentrado en expresivas gamas que animan "Flores", "Bodegón" (1946), de tierna substancia plástica, y "Bodegón" (1956), de tonos bajos que le vienen a maravilla, apenas insinuados, no remarcados en el

dibujo ni en el volumen, pero de una plenitud en el color que crea formas esenciales y armoniosas de las que se desprende una dulce calma.

Innovador, de ricas facetas en el itinerario de su vida y de su obra (futurista, metafísico, novicentista, neorromántico), Carlos Carrà mantiene su control de la forma constructiva en "Desnudo sentado", y se deja invadir por el encanto del paisaje, se trate de "Bacino de S. Marcos" o "Casa hacia el mar", el primero de tonos violetas, verdes y azules bien acordados, que rinden tributo a su secreta concepción pan-teísta ambos, de sentimientos nostálgico el segundo. En "Paisaje toscano" abandona el impulso de cuidada vena romántica, para atender a una pintura alisada, de clima expectante, despojada de su instrumental del período metafísico.

Las telas del expresionista lírico Arturo Tosi (1871-1956), cuyas naturalezas muertas hacen pensar en la factura de nuestro Victorica; las búsquedas estilizantes de Felice Casorati, de quien preferimos su óleo "Sombras", por su calidad estructural y plástica, frente a sus otros envíos que caen en lo estilizante y decorativo; Felice Carena, en figuras y bodegones de pasión expresionista y de gamas terrosas; el suave y evasivo Pío Semeghini; el afinado Virgilio Guidi; Domenico Cantatore, de exquisita gracia, de sensible y depurado color; Bruno Saetti, de excelentes experiencias en óleos a los

que acuerda calidad de frescos de búsquedas cumplidas en la figuración y en los planos abstractos... Todos estos pintores afirman una tradición en el respeto de las formas reales, no obstante el rigor que esas formas asumen, una particular condición del objeto iluminado con pasión subjetiva realizada por una sobria o intensa expresividad poética, y una sabiduría del matiz implícita en el arte cultivado por artistas de raza.

II

Ha dicho Gino Severini que "un arte sin motivo es por esencia anti-italiano..." Este atenerse al tema significativo o así sea a una certeza no ostensible, ubica a la nueva pintura de Italia en dos direcciones: la que representa el neorrealismo de Guttuso y la vasta cohorte abstractista.

Un sentido materialista de la vida a la vez que una decisiva voluntad de idealización, han influido permanentemente en el arte de ese país. Un Giotto busca la realidad alejándose de la forma bizantina, como un Masaccio indaga la expresiva materialidad humana alejándose del esquema de los giottistas, y toda la concepción humanista no es, en definitiva, sino un penetrar en la persona y trascenderla con neto impulso de alma y su mensaje de espiritualización y de armónica libertad creadora. Es cierto que el arte, en todo tiempo y región, estuvo supeditado a la comunidad religiosa, po-

lítica o social, pero si nos atenemos al período dominante de la Iglesia romana, de la República de Venecia, o de los Príncipes y grandes señores del Renacimiento peninsular, sabemos que nadie sino el artista disponía de su personal actitud frente a su arte: había, sí, temas obligados, sin que ellos influyeran sobre el estilo que cada creador genial propugnaba. Pongo por caso una obra aprobada por la Iglesia medieval: en la "Collegiata" de San Gimignano, un mural ilustre de Bartolo di Fredi (1356) en sus frescos del Viejo Testamento, representa a Noé desnudo en la hora de su ebriedad. ¿Se admitiría una libertad semejante en el neorrealismo de alguna nación totalitaria? Indudablemente que no, pues los artistas deben atenerse allí a formas descriptivas y aparentes dictadas por una férrea política, no admitiéndose búsquedas técnicas y estéticas esenciales y quitándole al arte su intrínseca aventura. No obstante, en Italia, tierra de rebeldía y vital por excelencia, Renato Guttuso no se ha detenido en un oficio meramente imitativo de la realidad: su pintura ha buscado, en los momentos culminantes de su labor, la síntesis. Su obra mejor escapa a la ortodoxia neorrealista, según lo señala "Mendigo" (1945), una pequeña tela que recuerda por el colorido a Chagall: rica materia, equilibrio tonal, potencia expresiva, espacio cuidadosamente delimitado en la plenitud de la luz y de la sombra cro-

mática. Mucha distancia separa este óleo de "Mujer dormida" (1955), cuadro que revela una intimidad cotidiana y que como pintura adolece de un naturalismo intrascendente. En su tela mayor "Fusilamiento" (1952), adopta un oficio figurativo ochocentista, sin lograr la acción dramática que busca y sin otorgar al trabajo valores modernos de síntesis estructural y constructiva, aunque acierte en la tonalidad baja y expresionista al mostrar esa negación de la persona que significa el acto del fusilamiento. Pero sea como fuere, esa actitud de ir a las cosas mismas, esa voluntad del artista de no alejarse en nuestro tiempo de la sociedad y sus luchas, fué en Italia donde se originó dando lugar a la importante asamblea de Venecia (1936), a la que asistieron insignes artistas europeos. Y ese no alejarse del hecho real se evidencia aun en el núcleo abstractista contemporáneo.

Las obras de los pintores que colman la amplia sala del piso superior del Museo Nacional, documentan de modo variado y rico una búsqueda imaginativa, fecunda en elementos plásticos-pictóricos, en los que subyace y circula el hilo conductor de un desarrollo temático que otorga sentido y existencia a cada una de las composiciones reunidas. Es suficientemente esclarecedor que ni un solo "concretista", ni un solo pintor de esta tendencia extrema no objetiva o no figurativa que rehuye la potencia humana, figure en la muestra.

Un Afro, en "Villa Fleurent" y "Recuerdo de infancia", especialmente en este óleo, expresa sutilmente su devoción por las tintas cálidas, de paleta afinadísima, y las distintas sugerencias de la forma están engarzadas con inteligencia plástica por la línea negra esfumada que orna la composición y la centra en una erguida zona de magia poética. Sirva el ejemplo de la mencionada tela de Afro, para definir el estado de certera vigilancia, de exigencia formal, de rigor de oficio y de imaginación, que dan categoría al abstractismo en Italia. Junto a él, emergen airesamente Giuseppe Santomaso, Bruno Cassinari, Renato Birolli, Enrico Paulucci, Emilio Vedova, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Mario Reggiani, Ennio Morlotti, cuidadosos de su capacidad expresiva y lírica, individual y universal en su proyección sensible y razonada.

Santomaso parte de la naturaleza que transfigura en masa pura de color, manchas y líneas, según lo establezca la necesidad contrapuntística de la composición. Acierta Umbro Apollonio al escribir de ese pintor, que "instituye una relación con los objetos de la vida para sacar una significación emblemática de poesía". Bruno Cassinari esgrime con minuciosa intensidad sus cuadros y rectángulos cromáticos y da al tema compositivo un espíritu de animación y de contraste que se resuelve en la morfología estética del ardiente color empleado como emanación sensorial. Con obstinada in-

trepidez por hallar lo poético procede Renato Birolli, en "Adriático"; y también Corpora, con su emoción panteísta que resalta en "Bosque"; y de idéntica manera Paulucci, con su liricidad que sugiere, casi a la sordina, la belleza del mar o de unas colinas al atardecer envueltas en rojos resplandores. Y si Vedova incorpora los ritmos dinámicos puros, apasionado y dramático en sus líneas de fuerza y móviles planos de color; sobrio y estático ordena su entidad formal, Reggiani; opuestamente, la materialidad del empaste exáltase en el sentimiento de la naturaleza en Morlotti, como un anhelo de fusión mediante la sensual pasta cromática.

Entre esos buscadores de belleza, un ritmo profundamente suyo cultiva Mattia Moreni. Quien se detenga ante su vasta tela "Las dulces lomas de Brisighella" (1953), verá en qué grado la temática que concita está animada por un grueso arabesco que responde a la funcionalidad de las anchas poleas y correas de una máquina descomunal, la que parece rodar desde el comienzo de los tiempos y como contraste de la invocada dulzura del motivo. Ese audaz procedimiento tendrá que afinarse en la retina y en la paleta del artista, mas sus hallazgos de novedad y originalidad de visión primordial, son camino abierto a encuentros inéditos frente a la naturaleza profunda y sus sensibles afinidades en el espíritu del hombre apto, si piensa y sueña, para el deslumbramiento, con

ésa su inextinguible facultad de maravillarse.

“Diez años de pintura italiana” ha sido organizada por un jurado competente (los críticos Argan, Longhi, Pallucchini, el pintor Severini, el escultor Fazzini), designado por la Bienal de Venecia; y presentada con un catálogo útil y un prólogo ubicador, de Apollonio, bibliografía

del arte italiano moderno en general y en particular, y una reproducción en blanco y negro, de cada uno de los artistas representados. Este método lo estimo válido para una simiar exposición argentina, a seleccionarse sin apresuramientos ni partidismos excluyentes, sin más razón que la infalible razón del mérito y la calidad.

TEATRO

Las Compañías Teatrales Extranjeras y Nuestro Público

SE comprende bien que el viaje de una compañía teatral europea, en gira por los países americanos, debe significar a quienes la llevan a cabo un riesgo económico que debe ser tenido en cuenta. Generalmente, implícita o explícitamente, tales giras aparecen como verdaderas embajadas culturales del país que representan, y por ende, tanto en el repertorio como en la calidad de los actores, el prestigio debe correr parejo. Tales antecedentes despiertan la curiosidad de unos pocos, el gusto mundano de otros, y la pasión de muchos más, para quienes las formas acabadas del arte son una necesidad tan imperiosa como el hambre y la sed.

Y aquí empieza todos los años una tragicomedia, que no por repetida resulta menos trágica. Los precios de las localidades resultan asequibles para una minoría plutocrática que poco tiene que ver con la cultura, como no sea en su faz más deleznablemente hedonística. Y el resto, toda la juventud que necesita ser formada, que necesita conocer y comparar, que necesita enfrentarse con grandes modelos, es la que se queda afuera. Al agotarse rápidamente los abonos y las entradas a funciones extraordi-

narias, en las localidades de menor precio se produce inmediatamente un agio desmedido, al que contribuyen todos por igual. Al extremo, que en las funciones populares que ofreciera el *Théâtre National Populaire* en el Teatro Colón de Buenos Aires, la platea y los palcos y aun las localidades más baratas estaban abarrotadas de nombres que hubieran hecho las delicias de un cronista mundano. Y con esto no quiero significar que hay derechos para los espectadores pobres y no para los ricos. No. Lo que quiero dejar aclarado de una vez por todas, es la inutilidad de ciertas funciones llamadas populares, al mismo tiempo que la necesidad de que los organismos nacionales que se ocupan de la cultura se decidan a intervenir en estos asuntos, proporcionando toda clase de facilidades, tanto al público como a los artistas visitantes.

Si el teatro es por esencia una de las formas más altas de la cultura del pueblo, si en su raíz misma aparecen lo sagrado, lo cívico y lo humano, justo es que de una vez por todas, tenga el sitio que le corresponde. Por eso es necesario que cuando compañías teatrales que representan el más alto grado de civiliza-

ción y trascendencia de su país de origen, anuncian su venida, se les ofrezca la garantía de teatros amplios, y de estada suficientemente larga como para cumplir con la necesidad de ver que tiene el público, poniendo límite a la voracidad de los empresarios que juegan con la cultura, y hacen de ella un objeto exclusivo de lujo.

DON JUAN, comedia en cinco actos de Molière, presentada por el Théâtre National Populaire, en el Teatro Colón.

DE la versión teológica que Tirso de Molina dió del Burlador de Sevilla hasta la imagen que de él trazó Molière corre todo el espacio que va del crepúsculo español a la apoteosis del Gran Siglo francés. Y por lo mismo, el papel atribuído a Dios en el juego de los intereses y los apetitos humanos resulta mucho menor. Sin embargo, Molière logró transformar todo el espléndido, complejo y abigarrado espectáculo de Tirso de Molina en un espectáculo de gusto clásico. Lo que Don Juan perdía en su infernal y voluptuoso impulso lo ganaba este cortesano sensual que recurre a la hipocresía como a la perversión última.

Pero no es tanto de la pieza de la que quiero hablar como de la interpretación de Jean Vilar y de su puesta en escena. A través de su nombradía, a través de una popularidad rigurosamente cimentada por la prensa de cualquier color político había oído hablar de Vilar como

Me parece que una acción conjunta entre los organismos de nuestro gobierno, que disponen del uso de los teatros, y las embajadas de los países de donde viene cualquier espectáculo de interés realmente trascendente, podría obviarnos el espectáculo de la gente que se queda afuera, y la que muchas veces, es la única que debería estar adentro.

uno de los más grandes directores de nuestro tiempo. Desde sus teorías de la puesta en escena hasta su peculiar visión de los deberes y funciones del teatro todo ha sido larga y minuciosamente analizado. Nunca sin embargo, me habían dicho que Jean Vilar era uno de los más prodigiosos actores contemporáneos, y que su nombre debería ser citado junto al de Lawrence Olivier, Vittorio Gassman, Jean-Louis Barrault y Gustav Gründgens.

Como director, Jean Vilar propone dentro de la atmósfera de un espléndido juego de luces, un Molière librado íntegramente al prestigio del verbo y a la manera con que los actores pongan en juego ese mismo lenguaje. Una compañía de una discreta mediocridad, con la única excepción de Daniel Sorano, cuya creación de Sganarelle se recordará entre las realmente memorables, sigue un dibujo escénico donde la inteligencia prima sobre cualquiera otra cua-

lidad. Jean Vilar es ante todo un director para quien la escena no tiene ningún secreto, pues es capaz de utilizar con la misma eficiencia el patio de un palacio que una sala como la del Colón. Como conductor de sus actores, como domador capaz de exigir de ellos un máximo de expresión, o una línea totalmente coherente con la suya propia en cuanto a intérprete, no sólo me parece débil sino indeciso. Les permite una recitación diversa, que va desde el cuidado e intelectual realismo cómico de Sorano, al ritmo clasicisante de la Chaumette.

Jean Vilar actor es otra cosa totalmente distinta. Nunca, hasta la noche en que le vi interpretar Don Juan, pude pensar que la inteligencia crítica pudiera transformarse en la materia misma de la obra de arte. Su Don Juan, cínico, elegante y cortesano, despliega a lo largo de la obra, no sólo un agudo análisis de las costumbres del Gran Siglo, sino que parece jugado con un estilo totalmente cartesiano. Los sentimientos y la duplicidad de Don Juan están continuamente puestos en primer plano. Jean Vilar habla y sus ojos,

el temblor de la boca, un leve gesto de la mano denotan los movimientos más íntimos de su conciencia. De lo que habla y lo que transparenta surge un sistema de coordenadas, sobre las que el espectador debe ir anotando su visión crítica. Creo que es en esta forma de actuación sobre la que se apoyan los partidarios de la estética de Bertolt Brecht, para considerarlo incluído, aunque sólo sea tangencialmente, dentro de esa corriente. De cualquier manera que sea, Jean Vilar actor resulta uno de los más grandes acontecimientos de la escena de nuestros días y de nuestra hora, por la capacidad milagrosa que tiene de encarnar y hacer simultáneamente la disección del personaje que representa.

La música de escena de Maurice Jarre, resultó un excelente acompañamiento, capaz de crear por momentos la atmósfera sobrenatural que reclama la pieza. En cambio el vestuario de León Gischia, me pareció atroz. Mezcla de estilo y épocas diversas; ni el material ni el color respondían a una realidad histórica ni a una visión puramente estética.

MARIE TUDOR, drama en tres jornadas de Víctor Hugo, presentado por el Théâtre National Populaire, en el Teatro Colón.

Los críticos franceses, que asistieron después de un silencio secular a la vuelta a la escena de *Marie Tudor*, fueron de una dureza extrema, exceptuando, claro está,

aquellos que por su peculiar política veían en la pieza el triunfo de una estética recomendable. Al epíteto "melodrama", arrojado con la dureza de un insulto que esgrimía

la mayor parte de la crítica francesa, se le opuso la más dura de las diatribas contra el "teatro psicológico actual", que hacían los defensores del drama de Víctor Hugo. En el mejor de los casos, me parece que la crítica no tocaba muy de cerca la virtud central de este drama que es la de mantener en vilo a un público que ha dejado de creer que la realeza ultrajada sea un motivo fundamental de interés. La azarosa historia de amor entre la reina María Tudor y su favorito Fabiano Fabiani, está tejida con una habilidad maestra. En cada instante un nuevo acontecimiento complica o modifica el anterior, de tal suerte que los personajes que van tejiendo su ruina en complicidad con el destino, pueden salvarse o perderse en un instante y arrastrar tras sí a los demás seres que los rodean a pesar del destino mismo. La preocupación central de la pieza es la "grandeza", según lo confiesa Víctor Hugo en el prólogo de la primera edición de su obra, por la cual debe conmoverse al pueblo. A más de cien años de distancia, esta grandeza, lo quiera Víctor Hugo o no, reside en la manera con que las vicisitudes de sus personajes atentan contra el sistema nervioso central del público, obligándole a reaccionar sin el necesario tiempo para analizar los motivos que le obligan a una actitud semejante. Pero por otra parte, si la grandeza a la que aludía el poeta se ve reducida a este punto, le debemos al dramaturgo una serie de

caracteres que tienen la coherencia de las grandes máscaras de la comedia clásica. Y mi interés por tales máscaras nace de la creencia de que de alguna manera la exacerbación del análisis psicológico en que se basa la creación de los personajes del teatro de hoy, ha pulverizado de tal manera la personalidad de los individuos que se quiere hacer vivir, que sólo percibimos fantasmas de seres, y no seres vivos, como en Shakespeare, o grandes imágenes creadas sobre el modelo ideal de la criatura humana, según pudo hacerlo Víctor Hugo. Y es ésta su verdadera virtud. La puesta en escena de Jean Vilar fué absolutamente excepcional. Siguiendo sus procedimientos básicos, marcó a sus actores un vocabulario coreográfico que parece inspirarse directamente en las ilustraciones románticas de Gavarni. Creo que Vilar se propone, no sólo mostrarnos el romanticismo a través de la óptica del siglo XIX, sino que pretendió electrizar al público abriendo las puertas del gran juego trágico, según debieron comprenderlo Mademoiselle George y Monsieur Lockroy, en los días felices de las primeras representaciones en el Teatro de la Porte-Saint-Martin.

La compañía del Théâtre National Populaire cumplió su cometido con discreción convencional, con excepción de Jean-François Remi que hizo un excelente Fabiano Fabiani, lleno de seducción y cobardía.

María Casares creó el papel de Marie Tudor. Sólo diré que cuando

al promediar la segunda jornada, se arrancó un largo guante rojo para abofetear a su amante, tuve la sensación abisal de hallarme ante uno de los monstruos sagrados del teatro, ante una de esas actrices cuyos nombres hacen refulgir un siglo entero. Comprendí en ese minuto que el teatro francés había encontrado un nuevo dueño y que ese dueño era la Casares. Es inútil detallar la creación que hace María Casares del personaje de la Reina, porque a lo largo de la obra llegué a creer —y conmigo la mayoría del público honesto, del público que participa del espectáculo y no del que registra mentalmente las frases que debe dejar caer en el entreacto para que sus amigos comprendan que no ha caído en la trampa pasatista del melodrama—, que Londres y un pueblo abigarrado acechaban desde las sombras las pasiones desenfrenadas con que Marie Tudor se revestía, ostentándolas con la insolencia de un manto real. En dos momentos la Casares llega a la nota

suprema de la grandeza teatral: en el instante en que ofrece la cabeza de su amante al verdugo, y en los momentos finales cuando comprende que ha perdido a Fabiani, víctima por fin de su propia astucia. Una belleza apretada, una belleza que recuerda a las pinturas micénicas, unas manos admirables y voz capaz de conmover el corazón o de arrasar un palacio entero con una frase, son los poderes de la Casares. Esto y cuanto se dijo en alabanza de su sensibilidad inteligente, nunca será bastante.

Los elementos escénicos y el vestuario de León Gischia, sólo pudieron ser superados en su fealdad, gracias a la inteligencia de Jean Vilar y la grandeza dramática de la Casares. La música de Maurice Jarre creó el ambiente que Gischia se empeñó en aniquilar, colaborando con el músico, las luces manejadas por Pierre Saveron.

OMAR DEL CARLO

LOS EXPEDIENTES, comedia en tres actos de Marco Denevi, presentada en la temporada oficial del Teatro Nacional Cervantes.

SÓLO el cinco por ciento de los argentinos trabaja —se ha dicho—; los demás viven del presupuesto. La frase exagera un caso para hacerlo visible. La consecuencia de la exageración es obvia: los que no trabajan, alivian su ocio en las oficinas. De esa manera los trá-

mites impuestos a los ciudadanos, se demoran grotescamente. El mal no sería tan grave si no se le diera tanta importancia. Un individuo sin papeles en regla, pierde su valor, su existencia. Esta tergiversación ha sido dramatizada y ridiculizada en distintas oportunidades: es más res-

petable la celulosa que un ser humano. El culto de Dios, de los dioses, de la Naturaleza, del Gran Todo, y aun la devoción por la ciencia, han sido substituídos por el fetichismo de la celulosa.

En *Los Expedientes*, Marco Denevi propone como tema el infinito valor otorgado al papel y al papeleo. La acción se desarrolla en una oficina creada por la vanidad de un ministro, y alude a una época precisa. A lo largo de tres actos se asiste a la inestabilidad de los cargos, al temor de las delaciones, a la esterilidad de empleados innecesarios, y a lo oneroso que resultan a las finanzas públicas. La psicología del oficinista, especialmente conformada —por no decir deformada—, está descrita con agudeza. El oficinista es un ser dependiente. Vive entre dos jerarquías, lo cual le confiere una típica inseguridad. Por alta que sea su posición, siempre tiene a otros por encima y por debajo. En distinta actividad acaso podría ser útil a sí mismo y a sus semejantes; en la oficina es un esclavo del papel, del horario y de los superiores.

En *Los Expedientes* no existe un argumento articulado, con crecimientos lógicos de sucesos o de caracteres. Está compuesta por una serie de incidentes cuyo orden puede alterarse o suprimirse sin perjuicio para la obra. Tanto da, por ejemplo, que la esposa del jefe llegue en el segundo acto como en cualquiera de los otros dos. Esto no es un reproche,

sino una definición. Marco Denevi procede a la manera impresionista. Lo que importa en la obra son los detalles y no la estructura. Importa el mecanismo de la obscurencia, la burla al poder ilimitado y precario a la vez, la exhibición de los penosos trámites a que son sometidos los postulantes (ya graciosamente esbozados por Ziclis, en *Rodríguez, Supernumerario*), la galería de tipos mediocres que habitan la oficina, y, sobre todo, el solemne ridículo de la condición humana.

El tema, de carácter realista, está profundamente modificado por la viva sátira que constituye uno de los valores más conspicuos de Marco Denevi. Los personajes son oscuros y muy semejantes entre sí. Esta falta de contrastes no sólo favorece la monotonía, sino que es el inconveniente más grande que se observa en la comedia. La reacción de la secretaria —en un tardío arranque de decoro—, no basta para dar variedad a la trama. Hacia el final se asiste a una paulatina deshumanización de los personajes que se transforman en marionetas. El desalojo de sentimientos no está substituído con una idea, con una tesis, con algo, en fin, que compense la pérdida de las emociones. El autor ha conducido el proceso a la inversa.

Las escenas iniciales carecen de estructura dramática; la reiteración del tema arriesga lo fastidioso; la adoración de los expedientes, recuerda el final de *Dinamo*, de O'Neill. La presencia de la esposa del jefe

como recurso cómico, es burda, aunque luego está aprovechada para mostrar otra faceta del personaje central. Se encuentran, también, muchas virtudes: el enfoque es original, las escenas son ágiles, el buen humor (que tan escasamente utilizan nuestros comediógrafos) con que fustiga, es penetrante, rico, generoso. El monólogo del tercer acto, que por su estructura recuerda a la teoría de la calumnia de Beaumarchais, está construído con sorprendente habilidad. Marco Denevi tiene el don de llegar inmediatamente al público, pero no puede escapar de cierta frialdad inherente al tema elegido.

La dirección del Teatro Nacional Cervantes no estuvo totalmente acertada al confiar la comedia de un autor nuevo al grupo más joven de actores. El fervor no siempre reemplaza a la experiencia. Con todo, hay valores generales estimables y de corrección dignos de ser mencionados (salvo algún actor que dice *senior* por *señor*): Juan José Edelman, Ariel Absalón, José A. Salvetti, María Elina Rúas, Jorge Rivera López, Juan M. Andrade, Angela Ferrer Jaimes, José María Frá, Claudio Martino, Alejandro Oster, Julio De Grazia, Mario Giusti, Miguel Narciso Bruse, José María Gutiérrez. Salvo la reiteración de este último, que es un hallazgo de la dirección

—el mismo actor encarna a dos ministros—, hay quien desempeña dos papeles.

La puesta en escena de Osvaldo Bonet es excelente, y generosa en sutilezas. Por momentos logra un ritmo vivaz y entretenido. Es reprochable el obstinado uso de grabaciones con rumores de oficinas, que molestan con un realismo superfluo. El decorado de Gastón Breyer produce una buscada impresión desapacible. Breyer se manifiesta como uno de los más personales y atractivos escenógrafos de la actualidad. Tiene preferencias por la geometría, por la perspectiva y por los colores apagados, inquietantes. Logra de esa manera un ambiente extraño, alucinante, aunque no siempre está de acuerdo con el estilo de la obra.

Desde hace algunas décadas el teatro argentino se ha limitado a producir obras de inspiración equivocada. Se plantearon temas de la historia universal, pasiones sofisticadas, problemas existencialistas, inocuos acaeceres hogareños, y la supervivencia anacrónica del género chico. Se ha olvidado que el teatro es espejo de la vida. El mérito de Marco Denevi —como el de otras pocas excepciones—, reside en que ha vuelto a mirar a su alrededor, ha creído en lo que vió, y lo ha llevado a la escena.

SARA GOLPMANN, cuatro actos de David Viñas presentada por Gente de Teatro de Buenos Aires.

DAVID Viñas confiesa sin timidez que practica la literatura a modo de provocación y que él, como literato, es un agente provocador. Mucho más simple hubiera sido decir que le gustaba la controversia y el censurar a los demás. En su manifiesto se nota una lamentable confusión entre rebeldía artística y rebeldía moral, a no ser que las considere como una y la misma. Después, da una serie de acepciones asombrosas del vocablo "provocación", cuya etimología, sin embargo, es tan clara: pro, delante, y vocare, llamar. Para Viñas es comentario y contemplación, también "desgarramiento, arrojarse sobre las cosas, penetración, pelea, invención de sí mismo, impugnación de sí mismo, aprendizaje de la propia muerte". Y aunque esto ha sido dicho con seriedad, recuerda una broma de Alberto Vacarezza. En *Tu cuna fué un conventillo*, el italiano Antonio le pregunta al compadrito Aberastúry cómo se hace para conquistar a las mujeres. El compadrito empieza: —"Usté catura al mosaico..." No puede seguir. Antonio interroga: —"¿El qué? Y Aberastúry responde: —El mosaico, la percha, / el rombo, la nami, el dulce, / la percanta, la bandeja... ¿Manya?" El italiano se pasma: —"¡Ah, sí, sí! ¡Ya comprendo! / ¡Qué abundante que é la lengua

/ castellana! Lo mosaico, / lo zanguane, la escopeta, / con cualquier cosa se dice / la moquiere..."

En esto, David Viñas no se aparta de sus clásicos. Se aparta cuando no cultiva ni ofrece seguridades. Esto quiere decir, que no las tiene o no le importa tenerlas. Pero resulta que al público le interesan las seguridades. Y debido a posiciones supuestamente independientes como la que asume Viñas, el público no asiste a obras argentinas. Los artistas no consultan democráticamente el gusto de la multitud a la que dirigen sus obras. Consulta necesaria, sobre todo, en un país que está en pleno proceso formativo. Al desinteresarse del público, recibe la misma moneda en pago. Las palabras de Viñas son reveladoras. Si a ellas —a lo que implican—, se suma el caos político, la ruina económica y el confusionismo y la incertidumbre que reinan, podremos comprender por qué motivo el teatro, el cine y el libro argentino no interesan a los argentinos. El artista debe reflejar la sociedad en que vive. Cuando no lo hace, ha de resignarse al drástico rechazo. Lo más triste de este rechazo es que incluye obra y autores inocentes, de evasión. Con todo, Viñas asume la responsabilidad de su actitud. Veamos cuál es su actitud y cuál su responsabilidad.

La actitud de David Viñas se tra-

duce en *Sara Golpmann*, obra cuajada de errores. Estos se perciben ya en el planteo, cimienta de toda obra de arte. Cuatro actos señalan los hitos de la acción. El primero muestra las desavenencias entre Sara y su marido, y, sobre todo, entre el hombre y la suegra. La esposa es actriz; el marido, un fracasado. El segundo acto revela la superioridad de él; como hombre de teatro, hace indicaciones que la actriz juzga valiosas. Además de desconcertante, este acto resulta desproporcionado: no tiene conexión alguna con el anterior y, como después veremos, con los que le siguen. El tercero es menos desatinado. La suegra alienta el adulterio de su hija con el autor de la obra por estrenar. El marido los sorprende, dice cosas desagradables de la actriz, de los judíos, de los autores. La esposa toma partido por los de su raza. El cuarto acto tiene lugar en el camarín de Sara, poco antes de empezar la obra. Llega el marido, y la actriz le endilga un largo monólogo mientras él agoniza en silencio a la vista del público. La muerte del hombre coincide con el llamado a escena de la actriz.

Todo esto ha sido mechado con alusiones a la psicología de los argentinos, que resultan extemporáneas, y con problemas raciales que no tienen ningún peso en el desarrollo de la trama. Las desavenencias pudieron causarlas otras razones. El ser judíos es, en la obra, una complacencia baladí.

Hay una falta casi total de hechos dramáticos. Las pocas situaciones son ingenuas (la entrada del marido que sorprende a su esposa con el escritor, verbigracia). Viñas debe descubrir todavía el misterio que metamorfosea la palabra en acción. En el plan de la pieza es evidente el desequilibrio: no hay relación de las partes entre sí y con el todo. El segundo acto se despega de la fábula e introduce un interrogante desolador: si el marido es teatralmente capaz, su frustración es un pretexto y no una realidad. ¿Por qué la esposa no lo toma como director de escena? ¿Se opone la suegra, el autor, acaso? Resulta curioso, además, ver cómo pone a enseñar teatro a uno de sus personajes, desconociendo, el mismo Viñas, los rudimentos escénicos. El acto final es una excelente imitación de *Antes del desayuno*, de O'Neill, cosa que Viñas deja entrever, no sin honestidad. Después se comprende que Viñas escribió en cuatro actos lo que O'Neill concretó en uno.

La trama es, decíamos, inorgánica. La idea de Viñas no sale al exterior, por falta de expresión. El teatro puede —o debe—, tener profundidad, pero no enigmas. El público va al teatro a sentir —a veces a pensar—, pero no a desenrañar charadas ni a practicar la adivinación. La psicología de los personajes es totalmente falsa. Viñas no parece conocer el ambiente teatral y la manera de ser de los

cómicos. Ninguna actriz del mundo se expondría a una escena de la vida real la noche de un estreno. Lo mejor del drama es el primer acto. El resto parece obra de un azar incoherente.

Desde luego, se dicen conceptos inteligentes, serios, profundos. Pero cualquier libro de texto los dice sin reclamar el escenario. Viñas es de esos escritores que tienen un mensaje. Es decir, de los que creen en la literatura comprometida. No piensa que puede dejar de ser literatura cuando acaba el compromiso. Ya Schopenhauer decía que lo que se escribe para algo desmerece por eso mismo. Viñas no ha descubierto cómo expresar teatralmente su mensaje. Con todo, sería injusto no destacar sus condiciones literarias: la prosa es fluida, el pensamiento vivo y hondo, las imágenes fuertes y la expresión rica.

En todo país hay una continuidad dramática que forma parte de una imponderable, imprevisible, continuidad histórica y psicológica. Viñas se aparta de lo nuestro para inspirarse en autores norteamericanos. Pero ocurre que no está en Norteamérica, sino aquí. Después de presenciar *Sara Golpmann* uno se ve obligado a pensar que el talento no basta si no se lo sabe aplicar a una obra constructiva o continuativa. Es evidente que David Viñas tiene talento. Esperemos que aprenda a emplearlo. Mientras no llegue ese momento, sólo producirá intentos,

como éste, amorfos y sin trascendencia.

Sara Golpmann contó con una interpretación de valores decididamente generosos. Lía Gravel muestra dotes naturales y adquiridas, en tal cantidad, que la colocan entre las mejores actrices, sin distinciones de categoría experimental o comercial. César Borgazzi se comporta con inteligencia y eficacia memorables. No menos digno de encomio es el trabajo de Cora Lys. Correcto aunque no demasiado convincente, Adolfo Garbar. La dirección de Alberto Rodríguez Muñoz es pulida, minuciosa, fuerte; sabe resolver con inteligencia los problemas que plantea la obra, sobre todo los largos silencios a que obliga la concepción verbal de Viñas. El colorido de los decorados es muy fino. Acaso son inútiles los juegos lumínicos de finales de acto.

No vemos cabalmente la responsabilidad que asume Viñas; quizá por ser ínfima o por carecer de existencia. Todos, en un momento dado, nos creemos elegidos, sin comprender que somos simplemente llamados. Pero el creernos elegidos no justifica el gusto por palabras gruesas y mal sonantes, que apenas dan idea de una violencia exterior. Viñas ha de aprender aún que el arte tiene bases sólidas; tan sólidas, que son eternas. Que el deseo de innovar no se realiza imitando a los innovadores. Que el uso del monólogo reduce al interlocutor a una mera figura decorativa en la escena. Que sólo se

alcanza la sabiduría cuando uno se encuentra a sí mismo, y el arte, cuando se expresa con simplicidad esa sabiduría. Mientras tanto, todo será un despojarnos gradualmente de lo accesorio hasta encontrar lo esencial: la propia personalidad. Por eso, esta obra debe examinarse como un propósito transitivo y no como una realidad concretada. Ahora que se ha visto representar, Viñas podrá aprender el desdeñado pero impres-

cindible oficio teatral. Es menester que le digan cuáles son sus puntos débiles para fortalecerlos y superarlos, si es que piensa repetir la tentativa. Si le dedicamos tanta extensión, es porque vemos en él magníficas condiciones en potencia. Cuando las actualice, no pensaremos que el público ha vuelto las espaldas a la obra de arte, sino que, a la inversa, la obra de arte había vuelto sus espaldas al público.

TANGO MISHIO, leyenda porteña de Rodolfo Kusch, presentada por el conjunto Juan Cristóbal.

HE aquí una obra escrita por un hombre que sabe lo que quiere. Hay en ella una actitud fundamental: el regreso consciente a lo nuestro. Practica una norma válida para todos los países, pero que le sirve principalmente para mirar al propio país. Toda civilización alcanza la cúspide cuando comprende que la médula del arte está en ella misma. El arte no puede ser universal sin ser antes particular. No puede ser del mundo sin ser antes de algún lugar del mundo. Y en la cúspide de la civilización se comprende esta paradoja: los límites permiten que el pensamiento fluya con más libertad. Los temas tradicionales sirven para manifestar distintas concepciones del universo. La visión se traduce a veces en cambios técnicos. Pero son cambios técnicos supeditados a la idea creadora. Nunca debe someterse la idea a innovaciones

técnicas. La técnica es un instrumento de cuyo manejo depende la expresión.

Muchos artistas —sobre todo los jóvenes—, no han comprendido esto. Vuelven las miradas a otras culturas, a otras civilizaciones, a otros países. Olvidan o prescinden de lo suyo. (En justa correspondencia, el país, el pueblo, los omite de su memoria. Esto es, de su vida: la vida, la memoria de los pueblos es la identificación con sus poetas). Llevan —artista y pueblo—, caminos divergentes. Por eso es agradable comprobar que un artista se vuelca a descubrir su propio país. Y no en función crítica, sino en función creadora. Tampoco se trata de reproducir los límites visibles, por falta de horizontes, como ya se hizo, de una manera maquinal, en un acto casi inconsciente en que predomina la intuición. Los primitivos crean sin

comparar, asimilando los elementos que los rodean, compenetrándose con ellos, sin espíritu crítico. Ahora se trata de un regreso sereno, reflexivo, que selecciona entre los materiales que la vida y el país le propone.

Rodolfo Kusch sabe —y lo escribe—, que el arte necesita de la autenticidad; que pueblo y arte se conjugan naturalmente; que el nuestro es un arte sin pueblo —afirmación de una realidad calamitosa—; que el arte necesita tanto del pueblo como el pueblo del arte. El pueblo es dueño de la realidad; el artista, de la invención (el espejo de Flaubert): es necesario llegar a la fusión equilibrada de la realidad y de la invención. Son inseparables en la obra de arte y la una no puede subsistir sin la otra.

En *Tango mishio* el título no corresponde tanto a la obra como a la concepción estética del autor. El argumento parecería una historia de tango; es, en cambio, la historia del destino del arrabal y de los arrabaleros. Los elementos están exaltados con cierto romanticismo: el farol, el café, el potrero, el burdel, el conventillo, la "cortada". Algunos personajes han sido tipificados, por decirlo así: el muchacho bueno, el compadrito, la vieja —en el sentido de madre—, la pelandusca, la patota. La acción es de las sucias, de las ruines, de las despiadadas y lamentables. Está planteada como un interrogante al destino: ¿por qué hemos nacido aquí; merece vivirse la vida aunque sea sucia?

Con el discurso del tiempo, lugares, personas y hechos habían cobrado un encanto nostálgico de cosa deseable. El dolor pareció perderse como se ha perdido la manzana que sirvió de modelo a Cézanne. Cuando decimos "compadrito" pensamos en Borges y no en un individuo que luchaba a su modo por la subsistencia; que se esforzaba en vano por integrar un grupo social; que no quería irse al campo y no podía llegar a la ciudad. Sí, pensamos en literatura, en color local, y no en carne sufriente y pensante, en almas creadas para la eternidad.

Rodolfo Kusch ha sabido recoger los elementos, quitarles la quimérica belleza de la distancia y la falsa poesía de lo pasado, y devolverles su vida sórdida. Juan es un muchacho atrapado en el engranaje de una educación incompleta. No le alcanza para salir del lugar y le sobra para vivir allí. Lo atan el amor y la incertidumbre. El ser puro le consigue el odio de Maidana, un chino que ha logrado dominar a los muchachos del barrio y explotar a Rosa, la amada de Juan. Maidana odia al muchacho no sólo porque se le resiste, sino porque es diferente y encarna una clase distinta. La prepotencia del chino se manifestará finalmente en una puñalada. El compadre actúa de acuerdo con el puesto de privilegio que tiene en la mitología porteña. Se convierte así en paradigma de su especie. Juan, con su aire de marica, como se reitera en la

obra, concita ciertos elementos simbólicos, y el antagonismo ideal.

La fábula no hace concesiones. Es cruda, hiriente, soez; violenta de cosas interiores, más que de palabras. En algún aspecto tiene cierto parentesco con *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez. El argumento fué urdido con perspicacia, con un realismo aparente, y buscando la simultaneidad en algunos pasajes. Kusch logra un atractivo acento dramático. Los personajes tienen condición de vida; si filosofan no se apartan de la teatralidad. Es decir, que las palabras se transforman en hechos. Y hechos y palabras tienen implicaciones que van más allá de lo audible y de lo visible. Por eso, resulta innecesario el sueño en forma de danza que se ha intercalado.

El aspecto más débil de la obra está dado por el lenguaje. Kusch ha sido atrapado en los engranajes de la erudición que esteriliza. Ha perdido el don del lenguaje coloquial. Para recuperarlo habrá de olvidar todos los conocimientos acumulados y escuchar, de nuevo, al pueblo. Por ejemplo un personaje dice *niño*, en vez de pibe, chico, pendejo, nene. En general se percibe cierta dureza oral en *Tango mishio* y, sobre todo, una falta de unidad en el lenguaje, lo cual le resta armonía.

Estas objeciones son poco significantes si se las compara con los va-

lores positivos de la obra. Sobre todo, por el sentido renovador que trae a nuestra escena, tan a menudo embaucada con propósitos arbitrarios o inicuos. Kusch renueva una historia conocida, que es la única renovación posible, y contribuye a la edificación de la literatura ciudadana, cuyo devenir se estima interrumpido por la pedantería.

La interpretación fué, más bien, deslucida. Los primeros años del siglo crearon con el género gauchesco y el género chico, un estilo que parece perdido. Será necesario estudiarlo a fondo no sólo para las obras de ese período sino para todas las obras que intenten recrearlo. Con todo puede destacarse el trabajo de Noemí Schiavone, José Novoa, Pablo Rivera y Guillermo Sosa. Actuaron además, Jorge Cavane, Fernando Ferbel, Juan Demetrio Garrido, Agustín Alezzo; Enrique Baigol, David Maña, Saúl Sigy, Leonardo Steimberg y Flora Steimberg, Beba Russo y Oscar Elizondo, no sin entusiasmo y disciplinado fervor. Cierta exageración en las pausas, gestos, palabras e intenciones, y una vaga falta de naturalidad general, son censurables. Sin embargo hay dos momentos —el rodillazo y la puñalada—, que merecen recordarse como ejemplos de consumada teatralidad.

TULIO CARELLA

Cine

LA CASA DE TÉ DE LA LUNA DE AGOSTO

AL espectador desprevenido, acostumbrado a cierto tono y a esperararlo en las películas americanas, *La casa de té de la luna de agosto* lo tomará de sorpresa. *La casa de té de la luna de agosto* es una sátira que, al igual que *Bienvenido, Mr. Marshall*, tiene el mérito de estar hecha por las mismas víctimas... es decir es una sátira verdadera, respetable.

La casa de té de la luna de agosto narra el fracaso de Estados Unidos para comprender o adaptarse a las modalidades de los países conquistados, o que se intenta conquistar; muestra el choque de dos civilizaciones: una milenaria, sabia, profunda; la otra industrial, poderosa y hueca. Pero *La casa del té de la luna de agosto* —que no en balde ha tenido en Estados Unidos tanto éxito— revela mucho más: revela claramente algo que ya se percibía en las últimas comedias de Tennessee Williams: *La rosa tatuada* y *Baby Doll* (que pasaron sin pena ni gloria para el público de Buenos Aires); está emparentada con la brillante novela de Graham Greene (también más ignorada que las otras de ese autor) *The quiet*

american. El fracaso que pinta G. G., trágico, inútil, haciéndonos presentir una mala fe intolerable en Pyle, el americano de la novela, la nostalgia exaltada y delirante por otras civilizaciones de *La rosa tatuada*, la impotencia, la derrota y el atisbo de esperanza de los últimos momentos de *Baby Doll*, aparecen con menor profundidad, haciéndonos reír, jugando pero diciendo de todos modos las verdades que muchos se niegan a ver, en *La casa de té de la luna de agosto*.

La historia es sencilla: los americanos que han hecho la conquista de Okinawa, tratan ahora de "civilizar" al pueblo; finalmente no es Okinawa la que aprende de ellos, sino ellos de Okinawa; la civilización milenaria, verdadera, triunfa sobre las nuevas, entusiastas y repetidas técnicas. Es Estados Unidos el que quiere dar algo a Okinawa, pero es Okinawa la que enseña. Enseña una lección de modestia, y coloca las cosas en su lugar. No en vano dice Fisby, el protagonista, profesor de humanidades y capitán del ejército americano, encargado de "civilizar" al pueblo de Tobiki: "No he nacido para ser jefe... he encontrado el punto entre mis limitaciones y mi ambición".

Fisby, americano típico de ciertos

medios, no es el americano que estamos acostumbrados a ver en el cine: es un hombre tímido, de buena voluntad, débil, un poco romántico. Y, aunque repite las frases enseñadas en un libro sobre la democracia y sus derechos, se entrega sin mayor resistencia —precisamente porque es un americano de la mejor especie— a la democracia verdadera, es decir, a seguir la voluntad del pueblo de Tobiki.

En cuanto intenta imponerse, en una u otra forma, Fisby fracasa: tiene ideas hechas y groseras sobre la moral, que le hacen confundir a una "geisha" con las prostitutas occidentales. Comprueba, al querer industrializar al pueblo, que los americanos a quienes intenta vender las mercaderías, no compran nada que no esté en los almacenes de 5 y 10 centavos, que no estiman y no comprenden el producto hecho con amor, con arte, por un artesano; su visión del mundo es mecánica y vulgar... pero él no es vulgar ni mecánico: aprende, porque su alma lo necesita. El ritmo dislocado, rápido de su patria le impide ponerse en contacto con la naturaleza, con la verdad. Fisby, que en realidad no viene a traer nada, sino que está soñando con recibir todo, con abrir sus horizontes, empieza por aprender a contemplar una puesta de sol, comprobando de paso que la única mercadería vendible para las tropas de ocupación de USA es el brandy que se elabora en Tobiki.

El orgullo americano de niño mimado de la civilización, de niño a quien se le hace creer que él sólo es capaz de dirigir las cosas, dominando por su fuerza, y que descubre, dejando de ser adolescente por el contacto con el mundo, que no es fuerte, que los códigos en los que cree no prevén todas las cosas, el desamparo final del adolescente engañado... o equivocado, aparece aquí.

Pero hablar de *La casa de té de la luna de agosto* en una simple crítica de cine, es demasiado. Es algo que no se puede exigir ni siquiera con la creencia americana en la infalibilidad de las fórmulas, o del impulso desenfrenado. Entonces, para entender lo que significa *La casa de té de la luna de agosto*, limitémonos a citar algunas partes de la película (de la obra teatral). Dice Fisby, cuando ha fracasado, frente a la "geisha" que lo encuentra encantador y que quiere casarse con él: "¿Para qué quieres casarte conmigo? Soy torpe. Tengo el genio de la destrucción. Te desilusionaré, como he desilusionado a otros".

Y veamos, rápidamente, otros personajes de la película: el coronel Purdy, por ejemplo, ex gerente de una compañía de negocios, totalmente iliterato, y totalmente convencido de las bondades del régimen que quiere imponer, con sus prejuicios en favor de su país y de su señora, Mrs. Purdy, para la que quiere ganar "la estrella de general para poner en su corona".

Las torpezas y cursilerías del coronel, las manías del médico psiquiatra, contribuyen a crear el cuadro: los americanos son "helpless" ante la tarea que han emprendido, una tarea que realmente no les correspondía a ellos, muchachos buenos e ingenuos, capaces de sinceridad, llenos de sueños, pero enteramente inadecuados para lo que se les ha encomendado.

La casa de té de la luna de agosto, presenta además una admirable interpretación: Glenn Ford, en el profesor-capitán, débil y soñador, hace —tal vez porque esta vez no se le exige un personaje que esté en contra de su psicología— la mejor labor de su carrera; Marlon Brando, en una especie de Fígaro oriental, que arregla todos los pleitos, y que nos da el relato y la moraleja de la obra, resulta el gran mimo, con su facilidad para desplegar y para imitar voces y caracteres, que hemos presentado. Indudablemente es el mejor actor americano y uno de los mejores del mundo. Machiko Kyo, la alucinante figura de *Rashomon*, la lady Kesa de *Las puertas del infierno*, pone su gracia sutil, sus movimientos llenos de coquetería hasta en los momentos de película cómica y su pasión contenida en un papel que sólo le exige mostrarse plásticamente.

Sakini —Marlon Brando— recomienda al final pensar en *La casa de té de la luna de agosto*, y añade que, sufriendo, se aprende y se llega a ser sabio.

Pensando en estas palabras es que

se nos ocurre, como decíamos al principio, que *La casa de té de la luna de agosto* es algo más que el fracaso de USA imperialista. Porque, al reconocer su fracaso en boca de Fisby, cuando dice: "No he nacido para ser jefe... Te desilusionaré, como he desilusionado a otros... soy torpe, comprendo mis limitaciones...", precisamente en ese momento, USA deja de ser la figura ridícula del coronel Purdy, con su aire de pavo asado, con su estupidez cursi, con su afirmación compadre de cosas que no existen, y se convierte en Fisby, es decir, en el americano para quien la esperanza está viva, porque debe aún realizarse; en el que cree en la belleza y no en la infalibilidad de ningún sistema; sin él saberlo, en el verdadero hombre de USA que es modesto, que reconoce sus debilidades y que, por eso mismo, empieza a ser realmente fuerte.

TRAPECIO

FILM de gran espectáculo en colores, demuestra, que el circo siempre es atractivo, que Gina Lollobrigida tiene la cintura más fina del mundo y Burt Lancaster las caderas más estrechas. Toda la película, además de los ejercicios acrobáticos, muestra el contraste y el equilibrio entre las anatomías de Gina y Burt. Como evidentemente son anatomías excepcionales, al igual que los ejercicios, el film se ve agradablemente.

ANASTASIA

INGRID Bergman es una actriz natural, sincera, espontánea, una gran actriz. Yul Brynner tiene una atracción *rusorientaleuropeasiática* que fascina. Helen Hayes conmueve. La historia pirandelliana de la princesa que pudo haber sido, que quizás es, fascina.

Es menos fascinante el desenlace de la película, hecho para que todos queden contentos, y para no comprometerse.

De todos modos, *Anastasia* se parece a quien espía detrás de una cortina, sin atreverse a reconocer lo que ve, y que crea luego imágenes según las desea.

MI HIJO NERÓN

¡AH, Gloria Swanson; ah, Vittorio de Sicca; ah, Alberto Sordi; ah, Brigitte Bardot...!

La historia de Nerón, de Agripina, de Séneca, que nunca sabremos

enteramente, es —debemos creerlo, podemos creerlo— como la cuenta esta película. *Mi hijo Nerón* es un juego maravilloso en el que, a fuerza de hacer sátira, a fuerza de sentir cerca nuestro a los personajes, empezamos a entender cómo han sido realmente. Porque no olvidemos que todo personaje es verdadero en la medida en que podamos sentirlo.

El cinismo de Séneca —un cinismo que probablemente sea el del mismo de Sicca—; el énfasis de Agripina, una mujer que es verdaderamente reina, que está por encima de los comunes mortales, de cuyas vidas dispone, incluida la de su hijo; los aires de actor ofendido, de primera figura, de Sordi, todo esto, junto con el encanto de Brigitte Bardot y la idea de que, en esta sátira extraordinaria está más presente el espíritu de la antigua Roma que en muchas reconstrucciones que inútilmente se han hecho en serio.

Panorama Musical

LA clase pensante, que consecuentemente provee de literatura explicativa a nuestro ambiente musical, se ha visto singularmente alterada por la actuación, en Buenos Aires, de Aram Katchaturian. El público de esta ciudad, en torno del cual la crítica viene trabajando en forma sostenida para hacerlo equilibrado y cauto, se ha rendido de pronto a la seducción de la melodía liviana y fácil del soviético, y ha decepcionado, una vez más, a todos los que suponían que entre nosotros, ya no había lugar sino para aquellas manifestaciones musicales que sólo servirían para pensar. El delirante entusiasmo con que los oyentes de Katchaturian recibían el compás final de cada una de sus obras, pareció alarmar tan seriamente a nuestra crítica especializada, que se llegó a hablar de ese fervor, como si se tratara de un nuevo brote de vulgaridad o de emociones baratas, cuya propagación había que detener rápidamente.

Lamentablemente, la terapéutica aplicada a esta presunta epidemia, no fué la más indicada para el caso, primero, porque por fortuna, nuestro público siempre ha padecido de vulgaridad y de apego a lo simple y directo, lo que lo ha librado de que

sus experiencias culturales se presenten como un muestrario de pensativas seriedades. Segundo, porque los profesionales del juicio crítico se instalaron frente a cada una de las audiciones de Katchaturian, como si les hubiera sido permitido el privilegio de viajar hacia el pasado, del que, desde luego, volvían indiferentes o hastiados, chocando a cada instante con un público para el que sus emociones eran efectivamente actuales. Tercero, porque salvo algunas intenciones demasiado tímidas que no llegaban a concretarse, se ubicó erróneamente al visitante. Vale decir, se lo juzgó a la luz de eso que por general anuencia se conoce como "música seria", cuando se lo debió situar entre los que, sin ningún disimulo, se han entregado a la composición de lo que se llama "música ligera". Y cuarto, porque se lo intentó presentar *urbi et orbi*, como el representante más cabal de una nueva tendencia o dirección "antiformalista", que los soviéticos tratan de imprimir a todas sus actividades artísticas. Referidas a la música, *antiformalistas* son aquellas obras en las que el interés que produce sobre el oyente la melódica (que es lo que se expresa) supera holgadamente al interés que produce el trabajo armó-

nico (que es el uso de los medios constructivos a través de los cuales se logra la expresión). El caso inverso es el que caracteriza —junto a otros elementos mucho más valiosos que éste— a la música occidental contemporánea, a la que los soviéticos llaman por oposición, "formalista". Shostakóvitch, Prokófiev y Kabalewsky, entre otros, son antiformalistas y sus creaciones —aunque a veces suenen a nuestros oídos occidentales un poco anacrónicas— no carecen por eso de seriedad, de talento y muchas veces de real belleza. Lo erróneo consiste en creer que Katchaturian milita entre aquéllos, cuando sin estar por debajo o por encima de éstos, está, simplemente, en otra parte.

Parece natural, que así como sucede entre nosotros y como ocurre en el seno de todas las colectividades, entre los rusos también haya creadores que se propongan trabajar en un sentido y creadores que se inclinen por otro, más mundano, más intrascendente. En el caso concreto de Katchaturian, es evidente que lo que el compositor se propone a priori, es agrandar, y agrandar a la mayor cantidad de gente posible. Si para ello debe echar mano a recursos anticuados y vulgares y desechar elementos que son toda una conquista en la creación musical de estos días, no importa... o al menos, no parece que a él le importe mucho. Lo principal es que no se propone erigir piezas de antología sino piezas de entretenimiento, de placer. Es posi-

ble que de no mediar en su país las teorizaciones sobre *formalismo*, el caso de Katchaturian hubiera sido exactamente el mismo. Entre los argentinos, esas discusiones estéticas no se han producido y sin embargo hay muchos y respetables compositores que todavía toman sin ningún escrúpulo, una zamba o un malambo, y sin mayores modificaciones estructurales los trasladan a la gran orquesta. Morton Gould, Rodgers, Ferde Grofé, Porter y Jerome Kern en los Estados Unidos, han hecho y siguen haciendo lo mismo, y sin embargo, no se sabe de ningún crítico que se persigne al escucharlos, porque han hecho de ellos la ubicación que les corresponde. Que a nosotros nos guste más Morton Gould que Katchaturian, es harina de otro costal. Es posible que, por su parte, los rusos no toleren las dulciamargas y lacrimosas melodías del americano, que pueblan los atardeceres de muchos de nosotros con una romántica tranquilidad. Cada uno está en su derecho en materia de preferencias musicales. Como en las de cualquier otra cosa. Por otra parte, que Jerome Kern tenga más o menos talento que Katchaturian, no es asunto muy lícito de discutir, ya que aquí, más que de un problema de talento, se trata de un problema de habilidad. Y habilidad orquestal es algo que, en principio, no se le puede negar a Katchaturian. En este mundo hay lugar para que cada compositor escriba como se le dé la gana. La cuestión de su mayor o menor aceptación y

tolerancia, queda a cargo del público que, en último término, debería ser el eje en torno del cual girara esta discusión.

En su columna de "Buenos Aires Musical" Enzo Valenti Ferro —que es uno de los críticos más distinguidos y equilibrados con que cuenta nuestro panorama— relata cómo uno de sus vecinos de platea, un conocido habitué a conciertos sinfónicos, escuchando a Katchaturian, saltó congestionado de su asiento y gritó con voz estentórea mientras aplaudía frenéticamente: "¡Este sí que es un músico!..." Y a continuación, pone en duda que, a pesar de tratarse de un acostumbrado oyente, sea asimismo un oyente evolucionado. Arthur Koestler, en un difundido ensayo, hace referencia a un fenómeno similar, cuando dice que los ingleses, de ordinario tan escépticos, armónicos y prudentes, se abandonan al encanto de rendir incondicionalmente el arbitrio de sus facultades mentales, en cuanto acierta a caer bajo sus ojos una línea de prosa o poesía rimada francesa. "Una sola palabra —continúa Koestler— como *bouillabaisse* o *midinette*, es suficiente para provocar sus más violentos espasmos, sus ojos se tornan acusos, el corazón apresura sus latidos, sus glándulas endócrinas revierten oleadas al torrente circulatorio en arrebatos de reverdecida adolescencia. Si un poeta inglés —seguimos de la mano de Koestler— se atreviera a estampar frases como "mi patria", "mi alma", "mi corazón", etc., se habría hundi-

do; en cambio si un francés se permite insulsas musicalidades acerca de "la patrie", "mon coeur" y "mon âme", el inglés comienza en el acto a estremecerse, sacudido por la admiración". Y concluye Koestler: "Para el ansia frustrada del amante de Francia, hasta los nombres de las estaciones del metro parisiense (Vavin, Les Buttes Chaumont, Reaumur, Sebastopol, Porte des Lilas) se tornan, imantados de nostalgia, en estimulantes de reflejos condicionados. "L'usage du cabinet est interdit pendant l'arrêt du train en gare", no significa sino que no debe usar usted de los servicios higiénicos mientras el tren está detenido en alguna estación; pero suena como la pura armonía de las esferas..."

Toda esta cita, viene a raíz de la aparente extraña paradoja en que se debate el oyente de música de Buenos Aires, cuya conducta puede llegar a sorprender honestamente hasta a los críticos más advertidos. Pero lo cierto es que esto es así y lo seguirá siendo, aun en las generaciones que nos sucedan, aun cuando los viajes siderales sean asunto atendido por las oficinas de turismo. No hay mucho que lamentarse de ello. Nuestro público no es por eso poco evolucionado, sobre todo en una ciudad donde se puede dar la fabulosa coincidencia de dos conjuntos distintos que tocan casi simultáneamente el ciclo completo de los cuartetos de Beethoven. ¿Quién, al regresar alguna vez de su gabinete de trabajo, de su oficina, de su máquina de es-

cribir, no penetró sigilosamente en el cuarto de los niños, cerró las puertas con cuidado y temor y olvidando sus problemas vitales, se entregó por largas horas al fascinante funcionamiento de un trencito eléctrico? ¿Acaso usted no fué uno de ellos? Cuando el hombre deje de emocionarse con intrascendencias y puerilidades, habrá perdido una de sus cualidades más humanas.

La ejecución integral de los cuartetos de Beethoven que se ha producido al mismo tiempo por el conjunto de la *Asociación Wagneriana* y por el *Cuarteto Húngaro*, ha constituido, sin ninguna duda, uno de los acontecimientos más trascendentales del año para la cultura artística de nuestro público. Algo que sólo puede parangonarse en otros órdenes, a la actuación del Teatro Nacional Francés o a las muestras italiana y brasileña de pintura. En la labor del conjunto argentino, hay que destacar el esfuerzo —que reedita el del año pasado— y que en algunas sesiones alcanzó verdadera calidad. En la labor de los húngaros hay que destacar la primerísima calidad que en todas las sesiones alcanzó momentos verdaderamente gloriosos. Escuchando a los argentinos, el oyente advertía que estaba en presencia de instrumentistas, para quienes los cuartetos de Beethoven exigían un trabajo en todas las direcciones, sin concentrarse en alguna en particular, a riesgo de descuidar las otras y desnivelar el conjunto. Se advertía que se esta-

ba en presencia de hombres para quienes Beethoven aún era objeto de estudio en amplitud. El estudio ordenado de Beethoven se produce siempre a través de una serie sucesiva de etapas. En los últimos tramos de su vida, Toscanini afirmó: "sigo estudiando a Beethoven". Había una diferencia; escuchando el Beethoven de Toscanini, no se notaba que, como él decía, lo seguía estudiando. En cambio, en el conjunto argentino, todavía se nota. Desde luego, todo rezuma tanta honestidad en ellos, que en cambio de que el hecho moleste, uno no puede sino alegrarse de que así suceda. Ante cada una de sus versiones, se hacía evidente una labor mental efectiva y una flexibilidad y capacidad técnica realmente digna de tomar en consideración en intérpretes argentinos. Todas sus sesiones fueron atractivas. Pero les fué muy difícil eludir la sombra proyectada por el árbol plantado definitivamente por los húngaros, en medio mismo de nuestro público. Porque los húngaros hicieron escuchar un Beethoven trabajado en profundidad. Esto es, un Beethoven en torno del cual se han cumplido todas las etapas; un Beethoven que se ha penetrado, calado hondo, meditado y discutido. Es difícil que haya un solo oyente de entre los que tuvieron la increíble fortuna de escuchar al conjunto, que a estas horas pueda aludir a una sola nota, a una sola postura o actitud, a un solo acento que estuviera fuera de lugar o que rebotara sobre su piel, en cambio de penetrar en

él casi insensiblemente. El saldo que deja entre nosotros el Cuarteto Húngaro, no se reduce al que tiene referencias con el placer que una buena interpretación puede producir en algunos aficionados y profesionales argentinos —de los que felizmente había muchos en sus conciertos—. Para el oyente común, y especialmente para los oyentes de las gene-

raciones más jóvenes, que quizá no hayan tenido antes la oportunidad de escuchar “de cuerpo presente” otras versiones tan distinguidas como ésta, que por cierto se produjeron, el acontecimiento tiene un verdadero significado pedagógico, que habrá que tener en cuenta cuando se hable de la cultura musical de nuestro público.

JUAN PEDRO FRANZE

Discos

ULTIMAS

NOVEDADES EN



J. SIBELIUS: Sinfonía Nº 1 en Mi menor, op. 39. Por la Orquesta Philharmonia de Londres. Director: Paul Kletzki.

SE trata de una sabrosa, multicolor, temperamental versión de esta sinfonía tan vivaz, creada en 1899 y en la que por vez primera el gran músico finlandés, hace poco desaparecido, abordó la amplia forma severa de la tradición clásica de la música. Por supuesto, que Sibelius la utiliza con medios muy particulares; por una parte su posición nacional, refrendada por su profundo amor a la tierra natal y cuya música aplica en giros típicos que resultan evidentes a través de toda su obra; por la otra, su ubicación en la herencia de las grandes hazañas románticas. De esa manera no es difícil colocar a Tschaikowsky, Brahms, Bruckner y Wagner entre los ante-

cedentes directos de esta obra y en ella vibran, de acuerdo con tales ejemplos, una inmensa fuerza comunicativa, un elocuente clima pasional y una riqueza inusitada de trazos emocionales. Sibelius elaboró su lenguaje sobre tales bases seguras y les fué fiel durante toda su larga y fecunda existencia. Que tales influencias son aún más evidentes en su primera sinfonía que en las posteriores es bien explicable. Por otra parte la sinceridad comunicativa, la profundidad del dramatismo expresivo de Sibelius son tan poderosas que tal filiación es orgánica y auténtica ya que, además, el folklorismo —múltiple y sutil— aducido por el compositor, confiere al resultado en

general un acento muy propio y genuino.

Por su realización orquestal, esta obra amplia y magnífica utiliza cuanto recurso supo elaborar en este aspecto el siglo XIX. Los efectos tímbricos son, pues, múltiples. Sibelius evidencia en este sentido —ya en esta obra relativamente temprana—, una madurez y una maestría admirables. Es una suerte que la versión ahora editada en el país por *Angel* cuente con un intérprete tan avezado y dúctil para este lenguaje

finisecular como Paul Kletzki y una orquesta de admirable capacitación, a la cual la discografía debe muchísimas versiones ejemplares. También en este caso, pues, la efectividad no puede ser mayor. La grabación es magnífica desde todo punto de vista en el orden de los requisitos acústicos y de una profundidad en la diferenciación de planos que condice especialmente con los recursos sonoros impuestos por el autor. (*Angel LPC 11828, un disco long-play, de 30 cms.*)

CANTOS FOLKLÓRICOS Y MÚSICA SACRA RUSA. Por Boris Christoff (bajo), y el coro ruso de Feodor Potorjinski.

TAL como en el teatro existe el “physique du rol” existe evidentemente en el canto el “physique du voix”. Puede estarse en desacuerdo con muchos aspectos de emisión o de manejo de ciertos recursos vocales por parte de Boris Christoff, pero es totalmente imposible substraerse a la potencia sonora, la belleza nostálgica, la calidad metálica de esta voz enorme, vigorosa, uniforme, vibrante, cuando la misma enfrenta con canciones populares y melopeas religiosas rusas (entre las cuales no falta una bellísima *Letania* de Grestschaninoff). Surge así toda la multifacetada gama y la riqueza melódica, la profundidad emocional, el contraste entre salvajismo e intimidad de esta vasta especie musical. Una de las más ricas facetas del canto popular universal queda tes-

timoniado así de un modo espléndido. Y Boris Christoff, con la eficaz colaboración del coro Potorjinski y ocasionalmente también con un conjunto de balalaikas les da un colorido múltiple, una riqueza expresiva poco habituales.

La presencia de este disco, muy bien grabado, eficazmente fiel en la reproducción de los tan diversificados planos vocales aducidos, merece ser destacada positivamente. Acerca al consumidor musical un repertorio de singular belleza, pero poco conocido en su faz original. Pues en estas sonoridades, en melopeas modales de esta naturaleza, en expresivismos similares, en estos ritos se basan las grandes experiencias de la música culta rusa. A cada paso se cree escuchar un fragmento de

Boris Godunoff o de *Khovantschina*, si bien no tienen en común estas canciones con los *capolavori* de Musorgsky más que el clima, el ambiente sonoro, la emoción típicos. Lo mismo acontece con los cánticos litúrgicos de la iglesia ortodoxa rusa, en los que vibran el fervor, la fe, la fuerza espiritual nutrida en muchos siglos de apego religioso y de profunda convicción. Estos cánticos pro-

venientes de la vieja tradición bizantina y eslava contienen pues un mundo sonoro tan múltiple como el de los cánticos populares y constituyen ejemplos de una evolución propia del arte musical litúrgico, cuya belleza resulta evidente para quien sabe sondear en los ámbitos recónditos de la más pura religiosidad. (*Angel LDM 11856, un disco long-play de 30 cms.*)

J. BRAHMS: Un réquiem alemán, op. 45. Por el coro de la Catedral de Santa Eduvigis de Berlín, y la Orquesta Sinfónica de Berlín; director: Rudolf Kempe. Solista; Elisabeth Grümmer (soprano) y Dietrich Fischer-Dieskau (barítono).

VARIAS son las grabaciones que en estos últimos tiempos han aparecido de esta maravillosa obra de Brahms —una de las culminaciones más decisivas de las músicas creadas durante el siglo XIX— y es difícil determinar cuál de ellas ha de tener la preeminencia en cuanto a fidelidad estilística y calidad interpretativa. La que ahora presenta discos *Angel* es una versión de tres facetas en long-play, puede ser ubicada entre las de más valor. Tanto la elevada calidad del coro de la catedral de Santa Eduvigis de Berlín, como la de la orquesta sinfónica de la misma ciudad, garantizan una ejecución que afronta gallardamente las exigencias más elevadas. Súmese a ello la capacidad de Rudolf Kempe, quien confiere a esta obra de Brahms rasgos de profunda, pronunciada dramaticidad y logra una amplitud va-

liosa de gamas musicales y de contrastes de sonoridad. Resalta también la eminente calidad, la estupenda madurez vocal, el carácter épico de la interpretación de Dietrich Fischer-Dieskau, cuya compenetración con el estilo vocal brahmsiano es ya proverbial y le ha asegurado un lugar especialmente destacado entre los intérpretes vocales de nuestra época.

No alcanza idéntica alcurnia la parte solista femenina a cargo de Elisabeth Grümmer. En la célebre frase de soprano “Así también vosotros tenéis ahora tristeza” tiene dificultades de tesitura; puede ser que resulte casi imposible encontrar una soprano que sea verdaderamente capaz de realizar a total satisfacción, con un sonido totalmente parejo e instrumental, etéreo e inmaterial, esta frase tan tremendamente

expuesta hacia los registros agudos. Pero el que ella no sea "ideal", el citado fragmento no empaña los muchos otros méritos de esta grabación. El registro discográfico es de muy elevada calidad técnica y de sonido admirable y fiel, haciendo resaltar los más mínimos detalles y solucionando todos los múltiples problemas de orden acústicos propios de una

G. PUCCINI: "Vogliatemi bene" y "Perché con tante cure" de *Madame Butterfly*. Dúos cantados por Victoria de los Angeles con Giuseppe di Stefano (tenor) y Anna María Canali (mezzo), y la orquesta de la Opera de Roma; director: G. Gavazzeni.

VICTORIA de los Angeles pasa por constituir una de las "divas" más espléndidas de nuestra época. Escuchando su dúo con Di Stefano, poco cuesta creerlo. En esta versión todos sus atractivos vocales y toda su emoción interpretativa quedan patentemente demostrados. Cuenta además, en dicho fragmento con un tenor de excepción. En el dúo del primer acto, Giuseppe Di Stefano pone en juego su esplendoroso, amplio, caudaloso material vocal, que en este caso es de una belleza incomparable. Conozco de este dúo tan sólo otra grabación de similar calidad vocal: la de Geraldine Farrar con Enrico Caruso, que pertenece a las más memorables grabaciones de la historia del disco. Toda la sensual belleza de este fragmento queda en la grabación de la De los Angeles, con Di Stefano exhaustivamente evidencia-

grabación sinfónico-coral de manera altamente eficaz. La presentación del álbum es atrayente aunque no le veo una total relación con el hermoso texto bíblico seleccionado por Brahms para esta obra que tanto significó para la afirmación de los valores espirituales durante el siglo pasado. (*Angel LPC 11862 / 63, dos discos —tres caras—, long-play, de 30 cms., en álbum*).

da; muy bien secundados, además, por la orquesta. De menos categoría y calidad es la grabación de la escena del segundo acto con Ana María Canali. Tanto la soprano como la mezzo cometen a lo largo de dicho fragmento una serie de "traspies" vocales y aducen un sentido melodramático tan epidérmico y barato que inclusive una serie de los típicos y magníficos "tonos de cabeza" de la primera no pueden disimular tanta chabacanería interpretativa. Además la Canali no evidencia mayores atractivos vocales.

La grabación no ofrece defecto alguno y es muy fiel en la registración de los elementos vocales y orquestales. Se trata pues de un disco que en el fragmento comentado en primer término puede hacer las delicias de los amantes del *bel canto*. (*Angel SBA/E 6542, un disco de 45 rpm, de 17 cms.*)

J. BRAHMS: *Gestillte Sehnsucht*, op. 91, Nº 1, y *Geistliches Wiegenlied*, op. 91, Nº 2, para contralto, viola y piano. Por Kirsten Flagstad (soprano), Herbert Downes (viola) y Gerald Moore (piano).

Es un nuevo testimonio de la enorme seriedad artística de Kirsten Flagstad el haberse hecho intérprete de estas dos bellísimas canciones de Brahms en su versión original y manifestarse a través de ellas con las eminentes cualidades vocales y estilísticas que siempre la han caracterizado. Y servir con toda fidelidad a la obra musical, sin claudicaciones, sin "divismos", sin falseamientos. Se hace de esta manera portavoz —eficacísima por cierto— de dos trozos de auténtica música de cámara vocal que por razones inexplicables han quedado un poco al margen de la práctica musical en este tiempo que parece ser tan positivamente favorable a la difusión de

la *opera omnia* de Brahms. La confrontación de la viola con la voz pastosa, central, de los registros femeninos, y la adecuada ambientación sonora del inconfundible pianismo brahmsiano, hace que estas dos canciones tengan un clima tan propio, tan esplendorosamente ubérrimo, y que pertenezcan a lo más genuino, insubstituible del arte del gran maestro alemán.

Kirsten Flagstad, secundada eficazmente por Downes y Moore, les confiere pues un sonido ideal y una interpretación admirable. La grabación no se queda atrás y no ofrece problemas sonoros de ninguna índole. (*Angel SCBA / E 6534, un disco de 17 cms.*)

JUSSI BJOERLING EN EL CARNEGIE HALL. Selección de canciones y arias de óperas. Por Jussi Bjoerling (tenor) y Frederick Schauwecher (piano).

No cabe duda que Bjoerling se cuenta entre los pocos verdaderamente grandes tenores de nuestra época. Ha sabido lograr y mantener una universalidad de recursos, una técnica soberana y segura, una adaptación a múltiples estilos y hallarse cómodo en todos ellos. A lo largo de esta selección —una especie de seguidilla de "favorite songs", a cargo del famoso tenor, y grabada durante una audición

pública en 1955, con sus interrupciones de aplausos, gritos de "encore" y todas las demás manifestaciones de entusiasmo y adhesión de un público casi deportivamente belcantista— Bjoerling se pone a prueba tanto en un aria de Mozart ("Il mio tesoro intanto" del *Don Giovanni*), como en la *Adelaide* de Beethoven, de la cual ya realizó una memorable grabación en 78 rpm. para el sello "His master's

voice" hace muchos años, en varios lieder de Schubert (*Fe primaveral*, *La trucha*, *El color detestado*), Strauss (*Sueño crepuscular* y *Cecilia*) y Brahms (la deliciosa y tan poco conocida *Serenata* op. 106 N° 1), y asimismo en arias de *Fedora* de Giordano ("Amor ti vieta"), *Carmen* de Bizet, *Manon* de Massenet y *Tosca* de Puccini ("E lucevan le stelle"), rematando esta selección de repertorio con dos encantadoras canciones de Paolo Tosti (*Ideale* y *L'alba separa della luce l'ombra*) y una página popular de Foster (*I dream of Jenie with the lighth brown hair*). Cabe destacar que inclusive las arias de ópera cuentan solamente con acompañamiento rítmico. En todas estas versiones, Bjoerling se manifiesta como intérprete genuino y como belcantista estupendo. Hay, quizás, una elec-

CLAUDE DEBUSSY: *La mer* y *Nocturnes*. Por la Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Pierre Monteux. Coro femenino del Festival de Berkshire.

CON *La mer* y *Nocturnes* llega a su cénit aquel estilo musical que denominamos "impresionismo" y del cual el indiscutido campeón es Debussy. El primero de ambos cuadros sonoros fué creado en 1905 y en sus tres momentos todo propósito que pudiera parecer programático o literario queda superado. Son impresiones, sugerencias, climas musicales que reflejan en un plano netamente sonoro y con elementos sin

ción de tiempo demasiado rápida en *La trucha*; pero por otra parte, resultan fidelísimas sus versiones de las canciones de Strauss. Bjoerling es pues un belcantista que se siente cómodo tanto en el repertorio de cámara como en el de ópera y se mantiene en todos los órdenes interpretativos con una utilísima flexibilidad vocal y una elasticidad en la dicción. También el acompañante, Frederick Schauwecker, merece ser destacado por su seguro desempeño.

Es pues un disco que hace las delicias de todas aquellas personas que aman al canto como a una de las manifestaciones básicas e insustituibles de la práctica musical. La grabación es muy buena, fiel para con la voz y bien equilibrada en los requisitos de empaste sonoro. (RCA Víctor LM 2003, un disco long-play, de 30 cms.).

conexión simbólica y sin raigambre convencional, el carácter de un paisaje marítimo, captado en tres momentos diferentes. En ellos consta únicamente el propósito de transmitir, reflejar, animar musicalmente los elementos dinámicos y ambientales del paisaje marítimo. Viento, agua, sol, los movimientos de las olas, el ritmo siempre latente de la marea —esto y nada más sugieren los tres momentos cuyos títulos re-

zan: "Desde el alba al mediodía sobre el mar", "Juego de olas" y "Diálogos del viento y del mar". Con insuperable maestría Debussy ha construido estos tres bocetos, utilizando los recursos de colorido y los matices tímbricos con un singular virtuosismo. No cabe duda que toda la obra es un encadenamiento de efectos sonoros hábilmente escogidos, pero el compositor supera en mucho todo plano de mero efectismo para configurar una realización inimitable, la que, a pesar de su aparente "objetividad", transmite la fundamental vivencia del hombre ante el más majestuoso espectáculo que la naturaleza puede brindar.

Nocturnes, compuesto entre 1893 y 1899, participan en mayor grado que *La mer* de un propósito relator. Estas tres admirables realizaciones sinfónicas son coetáneas de *Pelleás et Mélisande* y por lo tanto con el encuentro de la actitud estética definitiva del maestro. En ellas ya hallamos, no obstante, ese principio según el cual Debussy definía su música no como "une reproduction plus au moins exacte de la nature" sino como la encargada de reproducir "les concordances mystérieuses entre la nature et l'imagination". Debussy —el máximo maestro de la sutil diferenciación del sonido— encontró en sus obras posteriores a *L'après midi d'un faune* el camino que conducía desde el programatismo hacia la música pura, pero sin necesidad de refugiarse en abstracciones. Pues

su música rehuye toda definición argumental y pone en su lugar la visión fugitiva, el clima impreciso —no concreto— pero sí imagen, y aprovechable más por la fantasía que por el intelecto. Los *Nocturnes* indican el camino hacia ese objetivo que queda realizado tan admirablemente en *La mer*. "Nubes", "Fiestas" y "Sirenas" son los fragmentos que integran estos admirables *Nocturnes* con su colorido tan tornadizo, tan preciso en el detalle, tan sutil y tan etéreo. Inclusive las voces femeninas que se acoplan al aparato orquestal en "Sirenas" tienen un significado más instrumental que vocal. No hay texto, no hay significado. Queda únicamente la sugerencia de un lejano recuerdo mitológico.

Ambas maravillosas partituras fueron confiadas a uno de los máximos especialistas en la interpretación de la moderna música francesa. Pierre Monteux evidencia su gran capacitación en estas obras y logra un preciso clima sonoro, sutiles matices y una reconfortante unidad conceptual; logra, en suma: estilo. Magnífica la orquesta a su disposición y muy eficaz asimismo el coro femenino. Todos los planos sonoros han sido aunados con eficacia y no obstante la individualidad de cada detalle, de cada efecto, de cada matiz ha quedado fidelísimamente respetado. Ello es también un mérito de la grabación que tanto en los planos centrales como en los agudos y graves mantiene una muy elevada cali-

dad. Es una grabación de singulares méritos y puede felicitarse a la casa Víctor por haberla presentado en una condigna reproducción local.

Muy hermosa —y más aún: encantadora— es la presentación del disco. (*RCA Victor LM 1939, un disco long-play de 30 cms.*).

S. PROKOFIEFF: *Sonata Nº 1 en Fa menor*; J. M. LECLAIR: *Sonata Nº 3 en Re*; LOCATELLI-YSAYE: *Sonata en Fa menor "au tombeau"*. Por David Oistrakh (violín) y Vladimir Yampolsky (piano).

LA grabación de este recital de sonatas para violín y piano a cargo de David Oistrakh con la colaboración de Vladimir Yampolsky es todo un acontecimiento discográfico. No solamente se trata de la magnífica interpretación, no solamente del sonido espléndido que aplica Oistrakh, no solamente de ambos colaboradores. Es aún más, es la intrínseca calidad de la musicalidad a toda prueba de las obras, tanto de las antiguas —poco conocidas— como de la bellísima sonata de Prokofieff, dedicada al intérprete en 1946. En toda la tardía producción de Prokofieff esta sonata ocupa un lugar especialmente destacado; es una obra definitiva y definitiva en la que el célebre maestro ruso desenvuelve con admirable madurez su estilo y logra una admirable síntesis de procedimientos clásicos y románticos y un eslavismo genuino, en ningún modo pintoresco, pero profundamente emocional y constantemente presente en los giros conceptuales.

Creo no equivocarme cuando aseguro que esta sonata op. 80 de Prokofieff puede enfilarse sin titubear

entre las grandes obras para violín, junto a las sonatas de Brahms y Franck. El clima posromántico que en ella se explaya, su emotividad profundamente sentida, pero también su rigor formal y estructural, hacen que ella constituya una obra fuera de tiempo, realización genuina de un creador que cuenta entre los más destacados músicos de nuestro siglo.

La visión retrospectiva que nos brinda Oistrakh de las sonatas de Leclair y, principalmente, de la de Locatelli es un ejemplo de magnífica disciplina artística. Vierte con una fidelidad sonora y estilística insuperable ambas obras, si bien es cierto que en la sonata de Locatelli ha hallado una composición que coincide con su temperamento y significa un ejemplo de profunda expresividad y nobilísima concepción musical.

En cuanto a la interpretación nada hay que agregar a lo que es ya bien sabido: Oistrakh y Yampolsky integran un dúo instrumental de estrecha unión, en el que todos los elementos se complementan. Nos dan, a través de sus versiones técnica-

mente magníficas, una ejemplificadora lección de auténtica música de cámara.

La grabación es excelente, el sonido es de una fidelidad insuperable.

No hay a lo largo del disco ningún defecto de audición, ningún inconveniente técnico evidente. (*RCA Victor LM 1987, un disco long-play de 30 cms.*).

W. A. MOZART: "Aria del martirio" y "Tristeza es mi destino", de *El rapto en el Serallo*, y el motete *Exsultate, Jubilate K. 165*. Por María Stader, soprano, con la Orquesta Sinfónica RIAS, de Berlín, director: Ferenc Fricsay.

PARA quien el término "técnica instrumental del canto" es incomprendible, este disco es un elocuente ejemplo de lo que se entiende bajo tal término. María Stader puede ser considerada como una representante genuina de aquel estilo y técnica que ha dado merecida fama a la escuela vienesa del "bel-canto" y que resulta hoy irremplazable para las versiones de las óperas y oratorios de Mozart y de toda la época y el clima musicales que quedan emparentados con él. No puedo citar en este momento un ejemplo más típico para la aplicación del "tono de cabeza" y para la justeza, el "legato", la flexibilidad en los pasajes virtuosísticos y adornos, la amplitud de la respiración, la articulación precisa, la semejanza del timbre desde el grave más profundo hasta el agudo más expuesto. Las tres interpretaciones de María Stader registradas en este

disco son pues proverbialmente magníficas. Unese a ello la incomensurable belleza de las dos arias de Constanza de *El rapto en el Serallo*, ambas de máxima dificultad tanto técnica como musical y, principalmente, el encanto sereno y la melodiosidad incomparable del motete *Exsultate, jubilate*, del cual hasta hace poco tan sólo el "Aleluya" final gozaba de amplia difusión.

A las excelencias vocales y musicales de María Stader se suman en este disco la prestancia, la exactitud, la transparencia sonora, la competencia técnica de la Orquesta del RIAS de Berlín, muy bien dirigida por Ferenc Fricsay. Es pues un disco "estelar", en el que además colabora con la excepcional calidad de los intérpretes una grabación muy fiel, de óptimo resultado en las condiciones acústicas. (*Deutsche Grammophon-Gesellschaft LPE 62-47, un disco long-play de 25 cms.*).

F. CHOPIN: Baladas N^o 1, en Sol menor, op. 23; N^o 2, en Fa mayor, op. 38; N^o 3 en La bemol mayor, op. 47; y N^o 4 en Fa menor, op. 52. Por Julian von Karolyi, piano.

EN el concepto chopiniano del romanticismo, el clima emocional de las cuatro Baladas significa un ineludible punto de referencia. En ellas el deseo comunicativo, la exteriorización de los estados de ánimo fluctuantes entre el entusiasmo, el éxtasis, la desesperación, y la melancolía, con todas sus gamas intermedias, a los que se entregaba el ensimismado compositor franco-polaco, han encontrado un eco tan justo, tan preciso, tan exacto como en el clima más prieto y menos elaborado de los *Preludios*. Aquí Chopin opone la impetuosa fuerza de su pujanza juvenil con la queda intimidad de sus melancolías. Admirables autorretratos, pues, sin un significado preciso, pero con un profundo sentido sentimental, con un lenguaje sonoro pleno de vigor y colmado de ensueño y dulce ensimismamiento.

Estas cuatro obras maestras han sido grabadas en muchas ocasiones y son recordadas constantemente en la sala de conciertos. Creo que ha de ser difícil añadir un concepto nuevo, un enfoque desusado a las interpretaciones que se conocen habitualmente. El estilo Chopin difícilmente puede evolucionar, en cuanto a la interpretación, más allá de la faz poética y multifacetada tal como la conocemos. Queda una sola cosa que agregar: un pulimento cada vez

mayor en los recursos sonoros, y llegar a abarcarlos con una sonoridad transparente, dúctil. Nuestra época no es muy favorable a los grandes "desplantes" pasionales en la sonoridad de las versiones musicales. Prefiere la graduada claridad de los elementos sonoros al desordenado afán temperamental. Karolyi participa desde ya del enfoque usual y logra parcialmente momentos sonoros de gran ductilidad y transparencia, y ante todo en los pasajes de intimidad melódica. No es siempre totalmente limpio, ni totalmente equilibrado. Un preconceito "tradicional" del desenfrenado arranque pasional empaña a veces —y principalmente en los momentos de mayor desenvoltura dinámica— sus versiones. Las que son, por lo tanto, desiguales. Si bien es difícil puntualizar cuáles de los elementos —los positivos o los reprobables— pesan más. La audición por eso no satisface plenamente, pero tiene atractivos muy grandes. El sonido es ocasionalmente duro y "golpeado", y en otros pasajes terso, transparente, dúctil.

La grabación es buena, si bien hay al comienzo de la faz B un "ruido" de púa que perdura durante algunos surcos, por lo menos en el ejemplar que pude juzgar. (*Deutsche Grammophon Gesellschaft 62-52, un disco long-play de 25 cms.*)

ROBERTO SCHUMANN: Amor y vida de mujer, op. 42 y Amor de poeta, op. 48. Por Lotte Lehmann (soprano) y Bruno Walter (piano).

ES una suerte que Lotte Lehmann haya grabado —si bien en el ocaso luminoso de su gloriosa carrera— los dos ciclos de canciones de Schumann, y dejando de ese modo un indestructible testimonio de su gran saber interpretativo. Secundada admirablemente por Bruno Walter al piano —más admirable por su conciencia estilística y por su enorme fidelidad y justeza musicales que por los meros recursos técnicos de un piano virtuosístico— realza ambas obras con elocuencia expresiva y profunda y siempre convincente humanidad. Da, por lo tanto, a estos dos puntales máximos del "liederismo" romántico (igualados únicamente por los dos ciclos de Schubert —"La bella molinera" y "Viaje de invierno"— y por las "Romanzas de la bella Magelona" de Brahms) un clima de palpante vitalidad, de genuino dramatismo, de concentrado apasionamiento. Vocalmente se nota bien que su voz ya no es fresca, que ya no brilla con la belleza juvenil de su caudal de antaño, que ya no tiene la etérea luminosidad de sus grabaciones anteriores, ni la plenitud sonoramente satisfactoria que hacía de ella la ideal "Mariscala" de "El caballero de la rosa". Pero, ¡qué importa! Cuando existe una ciencia tan grande, una tal sutileza en el manejo de las posibilidades vocales

en la dicción como la que notamos en esta grabación "tardía", cuando existe una identificación tan auténtica y estrecha con el contenido, tanto musical como poético, cuando, como en este caso, se logra un resultado tan exquisito, todas las demás deficiencias desaparecen. Que su agudo ya no es lo que fué, no empaña el resultado; que la voz no tiene la flexibilidad de antes, no resta efectividad a sus interpretaciones, pues potencialmente está el saber, acerca del arte vocal, en grado superlativo. Esta voz tiene una pátina de edad y no intenta rejuvenecerse artificialmente. Así, es ésta una estupenda grabación "otoñal", una demostración de un arte que ha franqueado las fronteras de un mero tecnicismo y que se brinda con la naturalidad de las cosas genuinas. Pues Lotte Lehmann sigue siendo en esta grabación una gran cantante y una gran intérprete y tiene la experiencia y la seguridad de enfoque que solamente es fruto de la añosa dedicación al arte de la interpretación vocal.

Hay a lo largo del disco algunos fragmentos ("Ich grolle nicht", por ejemplo) en los que la cantante de ópera supera a la cantante de cámara. Pero una Lotte Lehmann puede permitirse un "portamento" antiestilístico, pues en ella esto es un descuido, quizás, pero no una ma-

ría y tampoco un vicio de interpretación. Pero, en general, tales pequeñas desavenencias con lo que considera como usual, son excepciones. Queda el gran sentimiento de lo auténtico —siempre—, la gran unidad de concepto, el gran fraseo de la línea musical. Y eso es lo que finalmente, importa.

La grabación es excelente y todos los problemas acústicos han sido satisfactoriamente solucionados. La traducción de los textos, condensa-

da por Ricardo Turró, es muy buena. Queda un lunar: ¿Por qué usar en una envoltura de los dos ciclos máximos de la canción de cámara del romanticismo, una pintura juguetonamente infantilizante de Paul Klee? (*Columbia 4159, un disco long-play de 30 cms.*)¹.

¹ Estos comentarios son leídos por L. T. 10 Radio Universidad Nacional del Litoral, de la ciudad de Santa Fe.

Libros

GEOGRAFIA Y UNIDAD ARGENTINA, por Federico A. Daus. Editorial Nova, Buenos Aires, 1957, 221 páginas.

EL profesor Federico A. Daus es uno de los más altos valores que posee la ciencia geográfica argentina. Hombre de estudio e investigador, alcanza en esta obra un estilo que supera sus anteriores obras. Autor de trabajos de investigación y libros especializados, el Prof. Daus plantea ahora una hipótesis de interpretación de la realidad argentina de sumo interés no sólo para los preocupados en la geografía sino también para quienes realizan con seriedad estudios vinculados a los aspectos históricos y sociales de la nacionalidad. La bibliografía que informa el libro publicado por la Editorial Nova es un índice de la vasta cultura de su autor y de su ambición de entregar al lector un conjunto de maduras reflexiones que sobrepasan el límite de lo puramente geográfico.

“Supuesto que en el abigarrado conjunto de causas concomitantes que edificaron la unidad argentina es posible deslindar las zonas cromáticas que atañen al mundo físico y a sus incitaciones, ante el hombre, a obrar en determinado sentido propicio a la unidad, nos proponemos estudiar esos factores geográficos militantes, en un sondeo sin fronteras definidas por fórmulas académicas.

Queda excluido del propósito que anima este análisis penetrar en los subsuelos de la historia o de la geografía histórica, mas no pocas incursiones por tales dominios exigirá la dilucidación de múltiples cuestiones. El objetivo final equivale a un estudio de los cimientos profundos de la unidad argentina, los que la enraízan en el solar de la nacionalidad y le procuran por ello, puede creerse, una simiente de perennidad. Tal estudio ha de tener dimensiones en el espacio y en el tiempo y un plano sustantivo que es la Argentina —tierra y hombre— en su vocación por una existencia plenaria e integrada”.

El párrafo del autor que se ha transcripto precedentemente es suficiente prueba de nuestro aserto anterior. El Prof. Daus ha diseñado un conjunto de mapas que ilustran y completan el sentido del texto. Seguramente que *Geografía y Unidad Argentina* merecerá una extraordinaria acogida entre los hombres del país que estudian la realidad argentina y nuestros demás hermanos de América que siempre han prestado una especial atención a los problemas de nuestra patria.

EL MOLINO DE LA SORDINA, por Marcel Aymé. Editorial Acmé. Buenos Aires, 1957, 157 páginas.

LA Editorial Acmé, fecunda en colecciones que cubren el gusto particular de todos los públicos y edades, acaba de lanzar una nueva serie que tiene como finalidad ofrecer a los lectores obras de autores famosos a un precio fácilmente accesible. Si bien la presentación gráfica de los volúmenes condice con su bajo precio de venta, es indudable que el contenido de los mismos será un aliciente para su adquisición. La nueva colección de Acmé ha sido iniciada con una novela titulada *El padre*, del autor francés André Perrin, que mereció el premio *Théopraste Renaudot* y de la que se dice que de su edición en francés se imprimieron más de 75.000 ejemplares. El segundo volumen contiene la novela de Marcel Aymé, *El molino de la Sordina*.

Aymé ha logrado un justo renombre universal por su alta calidad literaria. Pero si algo subyuga en él es que en cada obra suya nos está reservada una sorpresa. Aymé es Aymé, sin duda, pero ¿cómo será Aymé en su próxima novela? En *El molino de la Sordina*, el autor de *La víbora* y *El gran guardarropa*, nos hace dar una vuelta por los bajos fondos parisienes. No los bajos fondos precisamente, sino esos suburbios donde el lími-

te entre lo humilde y lo miserable es poco definido. El valor de la novela está en la pintura impresionista del paisaje y el análisis crudo y poco retórico de los protagonistas. En el desarrollo de la trama se perfila la determinación de las fuerzas en pugna. Y en el bien resultan que están enrolados los niños egoístas y perversos, las infantiles prostitutas, el desdichado oligofrénico, el prepotente gendarme. Y en el otro bando, ¡por Dios!, los puros señores, las puras damas, los puros jueces, los puros políticos, los puros purísimos. Aymé presenta ese campo de lucha entre callejuelas y cortadas, y sobre el cuerpo de una desdichada mucama asesinada, lanza a los dos bandos. Y cuenta con ese estilo suyo, detallista, obsesionantemente prolijo hasta la náusea. Se siente el horror de estar penetrando en los cerrados santuarios vedados para descubrir lo que hay debajo de lo aparente. La maestría del novelista nos ata a las secuencias de su obra sin permitirnos retirarnos hasta haberlo visto todo. Al fin algo aflojarán esa tensión las muecas de Tesoro y la carcajada saludable de Maillard.

DAVID ALMIRÓN

EDUARDO MALLEA, por Astur Morsella, Editorial Mac-Co, 110 páginas, Buenos Aires, 1957.

EN los párrafos iniciales de este importante ensayo hay una oposición que desconcierta a quien intenta penetrar profundamente en el pensamiento del autor. Dice éste que nuestra literatura evidencia compenetración telúrica, captación cósmica de lo argentino y sondeo metafísico. Y agrega, poco después, que esta literatura no será argentina hasta que no sea universal.

No obstante, Astur Morsella comprende bien que para ser universal es necesario que el arte ahinque hondamente en lo que es propio, inalienable. De ahí, y por eso, decimos que el planteo inicial de la obra es oscuro para el lector.

Considera, luego, Astur Morsella que la hipertrofia de Buenos Aires y la pauperización del interior (dos países —dice— dentro de uno mismo) harán dos literaturas de lo que debiera ser una sola.

Creemos que habrá tantas expresiones literarias como paisajes y hombres diferentes haya en el país, y que cada uno de éstos, si siente lo que ve, dará una obra argentina.

No puede existir una sola forma literaria ni siquiera en la ciudad puesto que existen hombres de distintas capas sociales y cada uno de ellos ve el contorno de acuerdo con su temperamento y personal apreciación. Esta diversidad enriquece y no resta universalidad a la literatura.

Ubica Astur Morsella a Mallea, como escritor —novelista— de una ciudad, Buenos Aires, adonde llegara joven desde una bahía del Atlántico. Efectivamente, lo que define a Mallea es su porteñismo, con el bagaje que todo habitante de Buenos Aires recibe de allende el mar. Si algo puede decirse del habitante de esta capital es que el contacto con gentes de todas las razas y el conocimiento de su producción intelectual —en todas las ramas que ésta entraña— y de su arte, lo han conformado de la particular manera que lo caracteriza y distingue.

Mallea es, por eso, un espécimen auténtico de nuestra realidad porteña y nos representa, justamente, por ese europeísmo que se ha hecho sangre en él. Bien lo reconoce Astur Morsella cuando alega que, pese a quien pese, es Mallea una visión argentina.

Anota Astur Morsella que las fases desconcertantes de un país en formación, dan una literatura sin unidad final, sin personalidad.

Unidad —pensamos— no podrá tener en el sentido de lo parejo, pero sí en cuanto a esa falta de cabal, entera forma, que le otorga angustia y si se quiere debilidad, o mejor inseguridad, que caracteriza la obra —literaria o plástica— de los cultores más sensibles.

En cuanto a personalidad, no po-

drá tenerla si se concede a esta palabra la de forma definida, puesto que cada ser —de acuerdo con su circunstancia y contorno— dará la suya propia.

Esto lo entiende bien Astur Morsella en el caso Mallea, que transmite su pasión argentina transparentando su inconsciente europeo. No es precisamente paradójico, sino verdadero, real.

De ahí el error de Martínez Estrada, que cree que únicamente siguiendo la huella de los relatos de los viajeros ingleses tendremos literatura argentina.

Astur Morsella, después de ese preámbulo preparatorio, inicia el análisis de la obra malleana y de su autor como hombre que al contacto inmediato con el Viejo Mundo ve a América y a su tierra como una entidad diferente. Y entonces —dice— la esencia se hace en él sinceramente argentina, aunque el tono siga siendo europeo.

Analiza Astur Morsella con honda penetración el pensamiento de Mallea cuando habló de la Argentina visible, hecha de todo lo que relumbra, y la Argentina invisible, que se construye lentamente con el silencio y ascetismo de quienes verdaderamente laboran para que el espíritu se manifieste.

Esos ejemplares de viveza nacional, falsamente instruidos, analfabetos de alma, pertenecen a otras categorías humanas.

En esas páginas, Astur Morsella

hace un agudo examen crítico de los defectos que nos caracterizan como nación que se va organizando y, de este modo, padeciendo el fácil encumbramiento de los oportunistas, en tanto quienes han hecho del espíritu su fuerza luchan por dar una calidad a lo argentino.

Y esto que Mallea saca a luz exhaustivamente en sus obras, oculta —al público general— a Mallea hombre. Recuerda Astur Morsella las magníficas palabras de Whitman: *quien toca las páginas de este libro, toca a un hombre*, aplicándolas a la obra malleana.

Hay un gran hallazgo en Morsella al aludir a las mujeres que alientan en las páginas de Mallea; las considera sólo como entes que encarnan su problemática, su continuo indagar. Son parte de él, y no seres autónomos con reacciones y pasiones propias.

Y citamos unas palabras de Astur Morsella que definen la angustia de Mallea: “con empeño del alma buscó fuera de la fe un equivalente a la fe. Y ese sondeo de mundo y vida y cielo y tierra alcanzó fervor, pero un fervor a veces retenido, sujetado; un fervor que le faltó romper las últimas esclusas y salir a la luz y al aire libre. Quedó —cómo decirlo— ensimismado ese fervor, vuelto para adentro, para abajo. No trascendió al hombre y por lo tanto no hizo de él lo que él quería, y quiere sin duda, un ser religioso, un hombre en estado de gracia”.

Y añade Astur Morsella que a

Mallea le falta el riesgo, una suerte de iluminación o de llamado.

Se ha dicho —y lo anota Astur Morsella— que Mallea escribió para una casta. Y el autor del libro que comentamos se pregunta —siguiendo el pensamiento de Mallea— si esa casta lo comprendió.

Creemos que no se puede hablar de castas o de masas cuando se piensa en la difusión de un libro. No es cuestión de clases, sino de afinidad, de necesidad de un determinado alimento espiritual, y ésta puede hallarse en gentes de las más distintas capas sociales. Mallea —y nos circunscribimos a él— ha escrito para los insatisfechos de sus dones —materiales o morales—, para los que desean mejorar, salir de la Argentina visible de los honores y triunfos, para integrar la de la ascesis, la Argentina invisible. Y ésta la integran, no una casta, sino la gente que espera una palabra que le demuestre que no está equivocada al desear lo que generalmente se desdigna y aspira a algo que no tiene precio en el mercado.

Es por eso perfecto lo que dice Astur Morsella: “Las novelas de Mallea son un largo monólogo, el soliloquio de alguien que desea frecuentes encuentros, renacimientos intermitentes, resurrecciones”.

Astur Morsella define con claridad y justeza al grupo de los que captan —entre la farándula brillante— la Argentina invisible: “grupo romántico, anárquico por naturaleza y por contraposición” le llama acertadamente.

Y ese grupo está formado, en las obras de Mallea, por los personajes que encarnan su sentir, los que no aceptan el molde común y llegan “con cada edad, con cada juventud, con cada generación”. A través de una cuidadosa preocupación por desentrañar la idea fundamental de Mallea en sus obras —la que va elaborando con sus meditaciones conforme el tiempo pasa— llega Astur Morsella a la conclusión de que *La torre* agotó las reservas verbales del escritor estudiado y que con *Chaves* nace un nuevo Mallea: el del silencio convincente.

Chaves, el silencioso, es precedido por *Lluvias (Rodeada está de sueño)*, indiferente a las preguntas y a las respuestas.

Mallea, según Astur Morsella, se ha consubstanciado con Chaves, considerándolo “más poderoso en su definición que todo el caudaloso río novelesco anterior”.

Aun comprendiendo el drama de Chaves no es posible dejar de reconocer que queda un poco al margen de la obra malleana. El sufrimiento, la disconformidad de quienes luchan en esta América donde todo se está creando no puede solucionarse con un silencio o una negación. La prueba está que en sus últimas obras *El gajo de enebro* y *Simbad*, vuelve Mallea a su posición agonista. Lo contrario, el orgulloso, obcecado callar, entrañaría un apartarse de su misión de maestro de las nuevas generaciones argentinas que lo leen porque su lucha (y *Simbad* es la

muestra autobiográfica) los incita a la lid por una depuración, un elevar la jerarquía o la calidad del quehacer, antes que entregarse a la facilidad de una difusión que tiene ganada la batalla dado el canon impuesto por la mediocridad.

No; Mallea no está en *Chaves*. Sólo es una desesperada y momentánea caída.

Recordemos que cuando Keyserling dijo que América era un continente mudo, fué Mallea quien recogió el guante manifestando que América era un continente en busca de expresión. De expresión propia, se entiende: ni lo autóctono indio ni lo español importado.

Manifiesta Astur Morsella que es Mallea uno de los pocos escritores en quien existe dependencia recíproca entre vida y obra.

Creemos que en todos los escritores esa relación existe, sólo que pocos hay con una profundidad que les otorgue —como a Mallea— vigencia de excepción.

Y Astur Morsella piensa también esto porque en la página siguiente dice que cuando “una obra es mayor, es decir universal, el autor no sólo se parece a su personaje elegido o central, sino a todos sus personajes”. “En sus libros más apasionados —agrega Astur Morsella— que más tocan a su problemática, la incontinencia verbal de Mallea es más pronunciada, y parece que un torrente de palabras fuera el testimonio de su desangrarse”.

Pensamos que esas palabras son una definición de Mallea.

En la última parte de su libro, Astur Morsella rastrea las influencias sufridas por Mallea, sus admiraciones, esos enriquecimientos mutuos que los encuentros con quienes son afines, provocan.

Nuestra América de Waldo Frank prefiguró —según Astur Morsella— *Historia de una pasión argentina*.

Si ha sido así, consideramos que el discípulo sobrepasó al maestro en riqueza, en angustia por su tierra, en los matices que destacan el núcleo central de sus ideas, en arte y, por supuesto, en pasión.

Remitiéndonos a los párrafos que Astur Morsella dedica a la novela norteamericana (de la que a través de Frank, según dice, Mallea ha sufrido la influencia) diremos que si bien es verdad que tiene “la constante del marco religioso” creemos que, en general, ella queda fija únicamente en ese marco; lo místico no existe en forma que pueda caracterizarla, sino como excepción.

Rigidez de cuáqueros, bien; moral implacable, ídem, pero de ahí al profundo sentimiento religioso hay un gran paso, el definitivo, que sólo muy pocos escritores norteamericanos han dado. Frank puede contarse entre quienes poseen esa dimensión y es posible que su tan mentada relación con Mallea despertara en éste la subyacente religiosidad. Recordemos que las lecturas de Mallea —Novalis, Blake, Péguy, Kafka, Rilke— dejaron en él una inquietud metafísica.

Estamos de acuerdo con Astur Morsella de que en nuestra literatura falta lo intemporal, lo religioso: “Suramérica —dice— es creyente pero no religiosa. La resignación cristiana, en la que se pretendió educar al hombre desde la conquista, no es religiosa sino económica”.

El documentado, inteligente libro de Astur Morsella termina con una síntesis de las incursiones de Mallea por tierras y hombres distantes para regresar enriquecido a lo propio.

Y cita una frase de Saint Exupéry: “Porque he descubierto una gran verdad. A saber: que los hombres *habitan* y que el sentido de las cosas cambia según el sentido de la casa”.

Cabría agregar que hay quienes tienen la capacidad y la energía de

cambiar la casa. Y, como todos los cambios perdurables, éste es lento, casi invisible. Pero de pronto, cuando menos se piensa, los que sufrieron en su juventud la inefable influencia, se transforman en hombres que saben cuáles son los valores por los que deben morir.

Ese es el caso del mejor Mallea, el de *La bahía de silencio* y el de *El sayal y la púrpura*.

Por eso un libro como el de Astur Morsella sirve de repaso y acicate a los que “tienen cualquier edad de la vida, pero una edad los junta en una juventud sin años”.

Son los que sienten el país como una responsabilidad y saben que mejorarse es mejorarlo.

SIRANGER, por Renato Pellegrini. *Editorial Tirso*, Buenos Aires, 1957, 170 páginas.

EL tema fundamental de esta novela es el amor. La difícil encrucijada de la adolescencia en trance de dejar de serlo para entrar plenamente en la vida, la ambivalencia de los sentimientos, la falta de dirección sexual que habrá de determinar la ulterior conducta, el ansia de pureza y la caída en la sordidez que la existencia presenta a cada tramo, la homosexualidad acechando en los instintos y la imposibilidad del protagonista de emprender cualquiera de los caminos que se le brindan al azar de los encuentros, son los motivos que integran el libro.

Se diría que hay —entre los jóvenes— un deseo de abordar temas hasta ahora soslayados en la literatura en sus aspectos más crudos, con palabras que los refieren sin velos.

Desde que Gide confesó abiertamente sus preferencias sexuales y Sartre trató el tema sin atenuantes en algunos de sus cuentos, la puerta ha quedado de par en par abierta para que la mirada de los escritores penetre en la intimidad de los seres y no aparte ninguno de los pormenores que surgen, por desagradables que sean.

En esta reacción nos parece que

cuenta mucho —por lo general— el deseo de *épater les bourgeois*. Pero los burgueses ya no se asustan de nada. Freud, cuya lectura comprenden, los ha hecho asomarse al fondo de sí mismos, brindándoles también la exposición de numerosos casos clínicos que los tienen al corriente de los misterios y las desviaciones del sexo.

Por eso, frente a un libro hay que preguntarse más allá de las peripecias que relata, si existen valores literarios que le den vigencia.

Planteado de este modo el problema de una novela, quedan sus méritos no subordinados al tema sino a lo que el autor ha arrancado al sufrimiento que la vida de cada personaje lleva en sí, profundizando en sus aspiraciones y derrotas, pintando, en fin, sus aspiraciones, aciertos y errores. *Siranger* sale airosa de esta prueba. Es una buena novela, sincera, movida, que alterna un realismo, a veces sórdido, con el plano ideal en el que el soñar compensa con una pureza en que lo físico se diluye en poéticas construcciones.

El protagonista, Gerardo, está escribiendo una novela en que los hombres y las mujeres no tendrán apetitos sexuales, el amor existirá sin deseo físico, y le ha puesto como título el nombre que un barco llevaba en la proa: *Siranger*. Ese será también el nombre de la mujer ansiosa de un sentimiento puro y verdadero.

Una conversación de Gerardo con Iris, la mujer que en vano intenta

su conquista, podría servir como muestra del sentido de la obra:

—*Yo creo —dice Iris— en el amor que transcurre y se realiza en nosotros gracias a la presencia de otro ser.*

—*¿Necesariamente del sexo opuesto? —interroga Gerardo.*

—*Para mí sí.*

—*Y para vos, Gerardo, ¿qué es el amor? ¿Cómo ama Siranger en tu novela? —pregunta Roberto, el amigo.*

—*Siranger para amar sólo necesita la ilusión de otro ser —responde Gerardo.*

Y ante las protestas de Iris alega que únicamente así logrará el amor en estado puro.

Gerardo se desquita de la vida que lo arrastró hasta el crimen, creando esa figura de mujer que intenta redimirse de sus fracasos borrando —en la zona de una imaginada existencia— la diferencia entre los planos humanos y divinos.

Siranger, la novela de Renato Pellegrini, es original. Escrita con criterio inteligente, pone en evidencia la lucha por arrancar de las vicisitudes que describe crudamente, procurándose un mundo en que los sueños creen valores incorruptibles.

Lo incuestionable es que *Siranger* expone una inquietud propia de la adolescencia que, en el artista, suele perdurar más allá de ella.

Estructurada la obra de una manera original, sin la progresión llamada lógica —ya que en la vida ésta no existe, por lo menos de acuer-

do con la superficial seguidilla de ordenados episodios—, nos entrega el autor el zigzagueante acontecer que da origen a la angustia, a la desazón y a la esperanza.

La arquitectura de *Siranger* no sigue —como hemos dicho— un ritmo continuado en el tiempo. Se diría que contruidos uno a uno sus capítulos, el autor las entremezcló adrede para presentar los acontecimientos no como se ven después de transcurridos, con una hilación metódica, sino tal como se presentan en el transcurso de la existencia dejándonos con el interrogante de por qué vinieron y cómo acabarán.

Siranger interesa desde el primer capítulo, en que el adolescente duerme —después de una noche azarosa pasada en vela oyendo música de Schumann y versos de Verlaine y dormitando en una sala de espera—, en tanto que los mayores comentan su desertión nocturna interpretándola de la peor manera.

El episodio apenas esbozado de la concertista, es —con el de otras mujeres transitorias— como un acento extraño en la vida de Gerardo; pues éste no ama, siendo, no obstante, amado. Hay una incapacidad de

amar en él que lo convierte en una presa inasequible. A su lado, Jorge Retio encarna la amistad vigilante, paternal, que demuestra al final su verdadera índole. Y ese amor es rechazado por el adolescente de la misma manera que resistió a las invitaciones premiosas de las mujeres o accedió a ellas sin sucumbir.

En *Siranger* no existe la monotonía de un ambiente o de un tema. La cárcel, las calles, el bar donde los pseudo existencialistas consumen bebidas y tiempo en largas peroraciones intrascendentes, las habitaciones sucias, las cercanías del puerto, las gentes de diversas condiciones, estar contempladas sin prevención pero desde un mirador único: el alma de un adolescente que no puede o no quiere entregarse. Jamás se confunde Gerardo con las vidas en cuyo contacto está —a veces— íntimamente. Permanece lúcido, a la expectativa de una unión que jamás se produce.

Primera novela —según creemos— de un joven escritor, representa un eslabón valioso para obras de maduración y jerarquía.

CELIA DE DIEGO

PAN CURUICA, por Gerardo Pisarello. Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1956, 142 páginas.

HABER elegido como título una expresión correntina no me dispuso a favor de este libro; el propósito de hacer literatura regional me parecía demasiado obvio.

Luego, las narraciones de Pisarello me fueron ganando y me entregué a ellas, recordando continuamente a Horacio Quiroga. Sus personajes viven en un ambiente de selva y de

víboras, parecido al de los protagonistas de aquél, en Corrientes —ese continente cálido dentro de nuestro país—, con sus hombres escuetos y violentos, sus mansas mujeres y sus paisajes desolados. Por más que estos cuentos sean más del pueblo de campo que de la selva aprisionando a sus moradores, la obsesión de la naturaleza está siempre presente, como en Quiroga. Afinando el análisis se advierte que la analogía resulta no sólo de la semejanza ambiental sino del tono general de las narraciones, realista y trágico. En Quiroga había un gusto mayor por lo siniestro psicológico, por el malditismo de fin de siglo. La truculencia, lo patológico, aunque fuera meramente corporal, la herida, la enfermedad, como en el cuento *A la deriva*, eran las inclinaciones de Quiroga. La dramaticidad de Pisarello es más directa y surge de situaciones tratadas con una aproximación casi periodística, como ocurre en el cuento *En el puente*: tres maleantes que detienen a un padre que huye de su hogar con su hija y tratan de violarla. Los cuentos de Pisarello, como los de Quiroga, tienen siempre un sabor áspero y doloroso.

No nos atrevemos a reprocharle al autor su realismo, ni su tragicidad. Ese aspecto trágico es una tradición del género en nuestro país. Hasta los cuentos de Navidad, típicos cuentos de encargo, se escriben entre nosotros a lo Dickens, a lo Andersen, casi con nostalgias de la nieve, que acentúa el dolor de los

pobres niños sin hogar. No hay duda de que la dramaticidad favorece a la dinámica de la narración si responde, como en el caso de *Pan Curruica*, a una sinceridad de fondo. Yo prefiero, en cambio, aquellos relatos que se limitan a patentizar una situación, un ambiente o un tipo humano y en esto, seguramente, ha de influir mi formación de novelista. Tan es así que cuando leo varios cuentos de un mismo autor tiendo a considerarlos como fragmentos de una narración más extensa, lo que equivale a considerar al cuentista como un novelista incompleto.

Estos cuentos tratan de gente humilde, a la que el autor ama y comprende. A veces, a mi juicio, carga demasiado las tintas en el tema de la explotación de los pobres por los ricos. Hay una tendencia a magnificar la magnitud social de las desventuras de sus personajes, una intención de narrar situaciones que tienen que ver, sobre todo, con una injusticia de la estructura social. No era necesario ese tono para que compartiéramos con simpatía el destino de los seres humildes que describe, hermanos de aquellos humillados de Dostoiewski que, como ellos, son otros tantos ofendidos. Honestos y con aciertos psicológicos (*Jamario Torres*, por ejemplo, que es todo un tipo rural), estos cuentos merecen leerse y se alinean con dignidad en la corriente tan reclamada de la literatura de la tierra.

EDUARDO DESSEIN

EL ARBOL GUARDA-VOCES. TEATRO Y POESIA PARA NIÑOS, por Fryda Schultz de Mantovani. Departamento Editorial del Ministerio de Cultura. San Salvador. El Salvador, 1956.

EN mis días de escuela primaria, que el tiempo ha alejado mucho más de lo que yo quisiera, una maestra afanosa nos hizo memorizar cierta poesía titulada "A un joven ocioso". No recuerdo sus estrofas sino un verso que entonces me desasosegó vivamente, ya que lo sentía como la síntesis del impuesto ritmo de las jornadas escolares. El verso decía, y sigue diciendo en mi memoria (aunque no ya con los estragos de entonces): "¿Qué has hecho tú por el progreso humano?" Esta fué la pregunta que me quitó el goce de los juegos por varios días, reconociéndome culpable de mi inutilidad en esa inmensa máquina triturante de las libres alegrías que se llamaba Progreso (supongo que el inolvidable poeta y la maestra la deben haber escrito con mayúscula). Toda la literatura que caía sobre mí en las aulas estaba recargada de consejos y admoniciones, como si nos preparasen para una vida sólo de moralejas y de llamados de atención. Por suerte, en la desvalijada biblioteca infantil de mi casa, me esperaban las viejas historias de Perrault y de Grimm, de Collodi y de Swift, como algunas practicables adaptaciones para niños de maestros de la literatura universal. En el duelo entre las lecturas escolares (no los libros de texto, que merecieron siem-

pre mi más supersticioso respeto) y las lecturas familiares, acentuadas por un abuelo fantasioso como buen militar retirado y una niñera negra, mi corazón se había decidido por éstas, aunque no dejara de sentirme culpable ante el olvido de las lecciones que debía imponer cada libro. Más tarde, una sensible maestra de sexto grado me descubrió poetas y narradores que se llamaban José Martí, Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Benito Lynch, José Sebastián Tallon, Conrado Nalé Roxlo, y entonces mi pobre alma comenzó a sentirse más segura, comenzando a barruntar lo que era la *literatura*.

El volumen de *teatro y poesía para niños* de Fryda Schultz de Mantovani vuelve a reconfortarme, reconciliándome con un género contra el cual me reconozco prevenido. Olvidando unos pocos ejemplos ilustres, quienes escriben en nuestra América para los niños han oscilado entre dos extremas tentaciones: el balbuceo vacilante, que parece destinado a anormales psíquicos, y el alevo tonillo docente, como escondido bajo el poncho para surgir cuando menos se lo espera, asaltando traídoramente al niño. No ignoraba que Fryda Schultz de Mantovani podía lograr una exacta expresión distinta: los sugerentes ensayos de su inolvidable libro. *Fábula del niño en*

el hombre, de 1951, me enseñó de la más pura manera en qué forma su autora podía comprender las infancias de hombres tan disímiles como Goethe, Hudson, Anderson, Basile, Unamuno y Martí. Otros de sus ensayos y sus poemas me habían confirmado en las devociones de su alma y en la comparable limpidez de su estilo. El libro salvadoreño permite situarla en un lugar de la literatura argentina vacante desde la muerte de José Sebastián Tallon.

El volumen se abre con esta decisiva advertencia: "Quiero que este libro para niños sea alegre, tierno y puro. No tiene moralejas; no enseña nada. Una mañana de sol, ¿enseña otra cosa que a estar contento? Así quiero que sea: un cielo azul en que a veces las nubes son cordeiros más reales que los de la tierra porque los vemos con la imaginación y así no pueden morirnos en los brazos, tristemente". Y lo que continúa, además de las claras palabras que le sirven de epígrafe, de K. Koffka, María Montessori y Juan Ramón Jiménez.

Componen el libro una sección de "Canciones y juegos" y seis piezas teatrales —*El brujo de paja*, *Cuento para la Noche de Noel*, *Mamá Mazapán*, *El embrujo de la flauta*, *El alma del reloj* y *La morenica*. Un aire antiguo, del inapagable Romancero y de las más florecientes voces renacentistas, se reconoce en las estrofas de la primera parte, aproximándolas así a esa obra perdurable de poetas

que aunque no escribieron para los niños dieron con plenitud el tono que la imaginación de éstos exige. Fryda Schultz de Mantovani juega con sus invenciones poéticas, instalándose sin esfuerzos en una maravillosa temática y en una difícil nitidez expresiva, que son los ecos y reflejos de la historia que cierra los poemas, la de "La niña que olvidó su nombre" ("La llamaremos: ella. /Su nombre lo sabía, /pero se le olvidó /junto con una cinta /y unos zapatos verdes /del sueño en una esquina".)

Fryda se ha olvidado de lo mucho que sabe de libros, para instalarse en lo que ha comprendido de la vida infantil y decirnos con sencillez esas historias sin moraleja, juego con maravillas, algunas tan simples como la insustituible muñeca de trapo. Historias de las estrellas y la luna, del clavel y el jazmín, de las ansias de Perico, de las inquietudes de la rana, de la flauta para el niño rengo, de las niñas de América, de los sueños irrealizados: toda esa variación de temas con que los niños y los poetas construyen, con paso lírico, su concepto del mundo. Las canciones rondan con sus temas y cantan con sus palabras, incitando al apoyo musical que sostenga su ritmo, que han interpretado algunos músicos americanos siguiendo el rumbo abierto por la misma escritora. Igual libertad esencial se manifiesta en los esquemas escénicos, que están exigiendo los intérpretes infantiles que les den el tono ya tan

vivo en las páginas. Mundo bullente, donde las malas fuerzas de la vida aparecen reducidas a sombras y muñecos de paja, fáciles de ser vencidas por las armas de la infancia. El alegre fervor religioso de la autora da el fondo preciso a estas criaturas de leyenda, que juntan a las más antiguas creaciones universales con los niños nuestros. Espero que un director como Roberto Aulés nos entregue pronto la realidad escénica de tales criaturas, como el mejor homenaje a la vocación de Fryda Schultz de Mantovani.

Será preciso que este libro circule ampliamente en nuestra república, donde los niños viven tan prematu-

ramente envejecidos por el contorno humano y físico, que los disfraza de adultos como si ésta fuera una gracia gentilicia. Será necesaria una edición argentina donde nuestros dibujantes realicen la función esencial de las ilustraciones para tal clase de libros. Las de este volumen, debidas a Antonio Flores Hernández, no siempre se conciertan con los textos. Tal desacuerdo no amengua el valor de la edición oficial salvadoreña, ejemplo para muchos países hispanoamericanos, donde las publicaciones gubernamentales siguen pecando con enfadosos textos arqueológicos, o deslucidas boberías actualísimas.

J. C. G.

INVITADOS EN "EL PARAÍSO", por Manuel Mujica Láinez. *Editorial Sudamericana*, Buenos Aires, 1957.

NO sé si es esto lo que quiere probar la novela de Mujica Láinez, *Invitados en "El Paraíso"*, que lo más extraño puede ser lo más natural, pero a la sensación que queda después de su lectura, a la atmósfera en que nos ha sumergido, sucede el análisis de lo más real, la comprobación de que "eso" existe. ("Eso": las ideas, los personajes, la vida). Me refiero a la verosimilitud, al fondo último de verdad que contiene: "nosotros", lo argentino. Esta cualidad ya ha sido advertida por los críticos de Mujica Láinez. Yo me atrevería a agregar que está ahí a pesar de nosotros, que el autor

nos conoce mucho más de lo que creemos o por una suerte de magia —que es la creación— ha logrado concretar lo que nos pinta de pies a cabeza. Para probarlo puedo argüir que muchos lectores me han dicho que las novelas del autor de *La casa* les producen un placer puramente estético, pero que el fondo *les es adverso*, lo rechazan, porque nadie reconoce lo que es.

En *Invitados en "El Paraíso"* se acentúan las condiciones de novela de las obras anteriores de Mujica Láinez. Al peligroso, y a veces ponderable elemento, que es el melodrama —*Los viajeros*, por ejemplo—,

sustituye ahora el juego de pasiones más hondas, la pintura de personajes más logrados. Y a esta sustitución hay que agregar la variedad de estos últimos, verdaderamente asombrosa en su número y en la medida en que se independizan de su autor. Es cierto que la señora Tití tiene lejanas reminiscencias en Clara —*La casa*—, y Toni en algún joven desocupado y snob —también de *La casa*—, pero sus rasgos están dados con un acierto tal de estilo y vida que son *otros*. Por otra parte ¿qué tienen que ver Kurt y Don Boní, María Lola y Miss Lucy, Nelson Ferrari y Pepe Farfán? ¿Y Silvano, el pintor, no es un personaje comparable a Duna de *Los Idolos*, la creación que pasa por ser la más acabada de Mujica Láinez? Cada gesto, cada acción está medida —o libremente concebida— de modo que ellos sean ellos y lo que es el autor pase a segundo plano o los siga paralelamente. Creo que este juego entre personajes y autor es comparable a un contrapunto, porque toda la obra es musical en virtud del estilo.

Invitados en "El Paraíso" es la novela más dialogada de Mujica Láinez (no solamente en el sentido de interlocutor a interlocutor, sino en el más hondo de autor a lector), como si ello fuera una prueba más de la vida de sus personajes.

Los menores detalles, las más sorprendentes repeticiones para retrotraer un tema están usados con mano maestra. La trama —tan sim-

ple—, toma a veces la forma de un abigarrado friso que se desliza a orillas del riacho donde transcurre la acción. Y unas simples palabras —“begonias, amarilis, nephrolépis”—, sirven de enlace a las escenas más disímiles. Porque en *Invitados en "El Paraíso"*, todo cuenta: aun lo que no cuenta: lo marginal, las apreciaciones de la sociedad, los comentarios más baladíes e inverosímiles. Decir que esto es lo que uno recuerda de las grandes obras —ciertos estribillos del *Quijote*, el gorro de Charles Bovary en *Madame Bovary*—, es ponderar en exceso la novela de Mujica Láinez, y no me atrevo a tanto, en favor de la sorpresa del lector futuro.

Un nuevo aporte, definitivo en él, nos trae el autor de esta novela: la ironía. Solamente rastreando las obras serias de nuestra literatura encontramos este *humor*, esta *boutade* o disparate que todo lo trastrueca para volverlo a su sitio. A veces es un juego de estilo, una frase incidental. A veces una contraposición de ideas, el confrontarse de la realidad y el sueño, de dos escenas que ocurren simultáneamente en distintos espacios. Cada personaje es inagotable, de él pueden resultar los más sorprendentes hallazgos, las más inesperadas reacciones y tanto puede terminar en una criatura de tragedia como en una criatura de comedia: en nada. El mundo, ya, para Mujica Láinez, es un inmenso escenario donde los inagotables personajes son inagotables fuentes que

su curiosidad agota con minucia, con paciencia de creador que no comprende pero que se empeña en comprender, porque a cada paso está el hallazgo, la criatura viva en el detalle. Y esta actitud, este inclinarse con amor sobre los seres que inventa y cuenta es lo que salva su obra, lo que hará —a buen seguro—, perdurable su intención.

En la posesión de sus mejores dotes, en la plenitud de su carrera literaria, Mujica Láinez viene a confirmar la existencia de una novela argentina, trascendente en la medida

de su universalidad. Si a ratos no fuera demasiado Mujica Láinez creyéramos que habría alcanzado la perfección —en cuyo caso quizá dejaría de interesarnos—, y que, en verdad, nada podríamos esperar de él. Esto no ha ocurrido y ahí está *Invitados en "El Paraíso"* esa *Mil y una noches* trastrocada, que más que una novela es un capítulo en la ya larga serie de novelas que viene entregándonos.

OSCAR HERMES VILLORDO

EL LENGUAJE DEL CINE, por Renato May. Trad. Ricardo Setaro. Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, 172 páginas.

LA experiencia de compaginador y su indudable talento didáctico se unen en Renato May para otorgarnos el impagable obsequio de este magnífico libro, tan necesario. No aparece en él, ciertamente, el practicismo hondo, sabio y mudo del técnico común, sino la intención de aventurar sólidamente la estructura de un sistema, de un sistema digerible y sencillo y sin fantasías pseudo-teóricas a fin de recopilar, ordenar y dejar sentadas las bases de una gramática y una sintaxis del cine. La imagen-sonido del cine es una forma de expresarse, es un lenguaje. Tiene sus signos de puntuación, sus normas. También tiene sus trampas, y la supuesta inviolabilidad de sus leyes puede resultar una tentación para

quien se arriesgue, no a desconocerlas, sino a ponerse a su margen con toda responsabilidad. Al respecto, podemos corear con el autor: *...el arte puede infringir los límites de la técnica y crear nuevos modos y nuevos motivos, fuera de tales límites*. Todo aclarado de entrada. Joyce puede ignorar puntos y comas en un largo capítulo, Welles en *El Ciudadano* desechó fundidos y sobreimpresiones. Pero para no usarlos, hay que saber para qué se usan. ¿Confuso? El viejo —y siempre tan nuevo, tan ingenuamente, tan desoladamente nuevo— Barrett lo decía mejor: “Bien está romper moldes, pero antes hay que saber llenarlos”.

El objetivo de May es pedagógico, y también hermosamente artístico (¿no es un hermoso arte en-

señar el "manejo de las herramientas" a futuros artistas?). Lo logra, y tanto, que se puede afirmar que su libro llega a ser indispensable para el aspirante a realizador o a montador, para el estudiante de cine. Por supuesto, entendámonos, se trata nada menos que de una gramática, de una exhaustiva gramática cinematográfica, pero también nada más que eso. Como todas las gramáticas, enseña a "escribir correctamente", no a ser poeta. Sin embargo, el compendio de May no se detiene en una helada enunciación de postulados, ni tampoco constituye un código penal para realizadores que no filmen bien (a pesar de que a veces... a veces al compaginador se le escapa el indio, como cuando reprocha a Machaty su fantasía o complicación en la composición de algunos planos "por las dificultades que presentan al montaje al efectuarse el empalme técnico"). Establece, sí, lo básico, lo fundamental, pero extrae conclusiones, profundiza el significado y la necesidad ocultos en comprobaciones puramente empíricas. El fraseo de ángulos y planos de toma y los sectores de espacio, donde es posible jugarlo sin "infringir los límites de la técnica", en-

cuentran en su exposición una nítida y directa sistematización. Todo, desde el conocimiento de los lentes hasta la definición certera del traslado del espacio-tiempo real al espacio-mundo de la pantalla, está en May. En fin, una biblia, un manual de cabecera para los cineastas. Justamente hemos sabido que en la Escuela de Cine de La Plata, el director Monneo Sanz lo ha adoptado como libro de texto para el curso de realización. Hay motivos para envidiar a los alumnos platenses que con esa guía, una cámara, película virgen y una moviola, perderán rápidamente ciertos "terrores sagrados", que todavía flotan en los sets. Por supuesto, y el mismo May lo dice, solamente leyendo libros no se aprende a hacer cine. Pero casualmente el suyo es uno de los más útiles para iniciar desde el principio un coloquio con la práctica. No es por cierto su único valor —muchas dudas y gruesas confusiones de cierto público intelectual pueden ser aclaradas con su lectura—, pero si lo fuera ya estaría justificado el entusiasmo, el agradecimiento con que hay que recibirlo.

DAVID JOSE KOHON

Y NO DECIA UNA SOLA PALABRA..., por Heinrich Böll. Trad. Jorge C. Lehmann, Editorial Kraft, Buenos Aires, 1957, 204 páginas.

HEINRICH Böll es uno de los más celebrados escritores contemporáneos de lengua alemana. Su arte se caracteriza por el realismo y la sencillez del estilo. Pero además de realista, es sencillamente triste,

porque en la realidad también se da la alegría, como lo saben los mortales.

La aparente inocencia con que Böll narra las pequeñas y las grandes miserias de la vida es deprimente, más deprimente de lo que fuera la imprecación violenta contra las injusticias, porque al menos en una actitud de esta naturaleza, nos queda el estímulo y la esperanza de comprobar que lo injusto no se acepta. La narrativa de Böll presupone una impasibilidad sorprendente: todo sucede sin que los personajes tengan ni siquiera la fuerza de quejarse. Fred es el esposo de Cata. El matrimonio tiene tres hijos, y han perdido otros dos por enfermedad. Él ocupa un oscuro empleo de telefonista, y ella sobrelleva con resignación los difíciles cuidados del hogar, en un ambiente de pobreza extrema. Toda la familia habita un modesto cuartucho, dentro del cual apenas si caben físicamente. Entonces, Fred se separa de su esposa, en paz, porque no puede vivir en esa precariedad. Vive en cualquier parte, en casas de amigos, en hoteles o donde sea. Ama a su esposa y a sus hijos, siente unido su destino al de ellos, pero una pasiva laxitud moral y volitiva lo impulsa a mantenerse alejado. Es flojo, está abatido, y por

ello no enfrenta la vida. Es un miserable, un delincuente de la voluntad.

La novela narra en sus más mínimos detalles la larga historia de un encuentro entre los esposos, que deben citarse en un hotel para estar juntos, porque Fred no tiene fuerzas para seguir conviviendo en su hogar. Ambos sufren, sin decir una sola palabra, porque aceptan las contingencias y ni saben ni pueden superarla. No son malos ni pecadores, están acostumbrados a soportar, viven fatalmente en el mismo punto de siempre, y ni siquiera tienen hábito para rebelarse, protestar, imprecar o luchar. Ni siquiera son escépticos o pesimistas; son así como son, de la misma manera de siempre, como se despiertan cada día, sin pensar ni analizar mucho.

Tampoco son inmorales, pues actúan de acuerdo con principios éticos y religiosos, pero acaso tampoco han pensado en el mal, por inercia. Un caso interesante, sin duda, de ser y existir. La amargura que inspira este relato, la minuciosidad descriptiva de los detalles de una vida vulgar y rutinaria, y la intencionada "irresponsabilidad" con que está narrada la obra, revelan claramente el matiz propio que Heinrich Böll ha inyectado en la narrativa realista contemporánea.

VIAJES POR BUENOS AIRES, ENTRE RÍOS Y LA BANDA ORIENTAL (1826-1827), por J. A. B. Beaumont. Trad. José Luis Busaniche, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1957, 299 páginas.

LA literatura de los viajeros es siempre atractiva para los latinoamericanos, por su carácter documental. El libro de Beaumont es uno de los más interesantes al respecto, pues fué compuesto con una intención polémica, la de demostrar en los ambientes financieros europeos la inseguridad que ofrecían los gobiernos de estos lados con respecto a las inversiones extranjeras. Se contraponía así esta obra a una de gran difusión y predicamento publicada en Londres en 1825 por Ignacio Núñez, secretario de la representación diplomática argentina en la capital británica, y titulada *Noticias históricas, políticas y estadísticas de las Provincias Unidas del Río de la Plata*. Este libro, editado en castellano, inglés, francés y alemán tenía carácter de propaganda y buscaba estimular las inversiones en nuestro país.

John A. B. Beaumont organizó el traslado de doscientos emigrantes a la Argentina, en su gran parte familias de trabajadores, con el propósito de radicarlas en la provincia de Entre Ríos, pero la empresa fracasó porque el barco llegó a Montevideo en momentos en que el puerto de Buenos Aires estaba bloqueado por la escuadra brasileña. Beaumont debió reconducir sus colonos a Inglaterra, después de frustrados es-

fuerzos, y escribió sus peripecias e impresiones en su famoso libro *Travels in Buenos Ayres, and the adjacent provinces of the Rio de la Plata, with observations, intended for use of persons who contemplate emigrating to that country; or embarking capital in its affairs*. Beaumont no dejó nada por decir en el título.

El contenido se ajusta estrictamente a lo prometido en la portada. Historia, geografía, sociología, economía, finanzas, industria, producción, política, costumbres, de todo escribió el inglés resentido. Algunas verdades, algunos errores. Famosas han permanecido sus apreciaciones sobre Rivadavia, no precisamente ditirámicas. Lo mismo las que formuló acerca de otros hombres de la época que tuvieron relación directa o indirecta con su fracasada empresa. Como quiera que sea, es un testimonio, veraz o no, que no puede ignorar el curioso de nuestra historia.

Particularmente amenas son muchas páginas, descriptivas unas, narrativas otras, en las que Beaumont interpreta nuestro mundo. En general, su opinión sobre muchos de los contenidos de nuestra realidad son desfavorables. Alude con ironía, sagacidad y sutileza a ciertos hombres e instituciones, y pone su gracia en

favor del gaucho y del indio. Con ser una obra intencionada, es fecunda porque nos enseña, al menos,

algunos defectos, que otros escritores menos lastimados no se habrían atrevido a decir.

LA EXPRESIÓN DE LA IRREALIDAD EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES, por Ana María Barrenechea. Ed. El Colegio de México, México, 1957, 173 páginas.

CON el estudio crítico de Ana María Barrenechea, al argentino Borges le ha sucedido el convertirse en escritor clásico. Y todos sabemos que Borges está todavía dentro de su encarnadura mortal. No creo que a otro escritor argentino se lo haya tratado así, fuera de Güiraldes, Larreta, Banchs, Lynch y... La bibliografía borgeana es tan extensa como la de pocos autores. Su figura literaria ha entrado en el mundo de las fichas, de la codificación y de la especialización. Sería un lugar común decir que ha asistido en propia vida a la apoteosis crítica, pero podemos ahorrarnos el peligro de esa vulgaridad, pensándolo y no diciéndolo.

De los libros sobre Borges que conocemos, los más particulares hasta ahora eran los de María Rosa Lida de Malkiel, José Luis Ríos Patrón, Adolfo Prieto y algún otro. El que acaba de publicar Ana María Barrenechea ahonda el análisis de los temas y las fuentes a extremos inalcanzados. Borges no es precisamente un escritor fácil de comprender, si por comprensión entendemos la esencia de su pensamiento y la última finalidad de sus textos. Sin un equipo

previo de filosofía e historia literaria es imposible llegar a esa profundidad de interpretación. Aquello de "bibliotecario de Alejandría" que se le dijo, no sabemos si de buena o mala fe, se ha convertido en un imperativo también válido para los críticos que se dispongan al desembarco en la literatura borgeana.

Aparte de la posesión de esos instrumentos intelectuales que han fundamentado el trabajo de Barrenechea, hay otro mérito, poco frecuente en nuestros hábitos críticos, y es la técnica metodológica con que está realizada la investigación. Una y otra condición, la espiritual y la material dan jerarquía universitaria al estudio presente.

La obra está concebida y ejecutada según la línea metodológica que instauraron en nuestro país Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, esto es, la crítica lingüística, calificada así, sintéticamente. Alguna vez nos tocó decir algo sobre los valores y riesgos de ese tipo de mester crítico, y del ejemplo de Dámaso Alonso, Lapesa y otros iniciadores alemanes de esta escuela. En lo esencial los riesgos son el quedarse en la estructura formal de la

obra literaria o aplicar indiscriminadamente esta pauta a autores que, por chicos, se pierden en la formidable estructura analítica que levanta esta escuela. Si este aparato crítico le anda bien a Borges, le sobra, en cambio, a Carriego. En el caso que nos ocupa, todo está salvado.

Con halago vamos apreciando qué oficio grave y responsable es la ac-

EL CICLO DE LA REVOLUCIÓN CONTEMPORÁNEA, por José Luis Romero. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, 167 páginas.

HAY, ciertamente, una miseria de nuestro tiempo, dice Romero, y agrega en la línea siguiente:... pero hay en él una grandeza que acaso no comparta sino con pocas épocas pretéritas. La moraleja de la eterna fábula humana: el bien y el mal. Si con esto el hombre deba ser pesimista u optimista, va por cuenta de cada uno.

El ensayo de Romero, construido con elegancia dialéctica, no es claro. Leído y releído, no acierta uno a individualizar las causas profundas de la revolución contemporánea. La interpretación que el autor da a la historia es fundamentalmente económica, y quedan al margen otros aspectos de la motivación humana, no menos determinantes del acontecer histórico. El historiador carece de patrones que permitan medir y comparar, con precisión métrica, el porcentaje de idealismo y materialismo que fundamentan la conducta huma-

na, ni en su perfil individual ni en el colectivo o social. El hombre se mueve por algo más que la felicidad y el bienestar económico. Seguramente Marx ha tenido la genialidad de descubrir que el lucro es un poderoso móvil de la historia y que la ley de máximo usufructo es real y no meramente teórica. Pero no es general ni tampoco exclusiva de la mentalidad capitalista ni de la conciencia llamada burguesa. También el proletariado actúa en función del principio de la máxima satisfacción, y la historia es altamente demostrativa de que la tentación del dinero y el poder no es monopolio de ningún sector social, de ninguna época, de ningún país. Personalmente, hay seres humanos, de todas las extracciones y procedencias, que movilizan su esfuerzo por la conquista del bienestar material, así como hay otros que actúan en función del sentimiento patriótico, de la confesión religio-

sa, de la familia, el arte, la ciencia y el amor al prójimo. Más aún, quedaría por afirmar que dentro de cada hombre mismo, considerado aisladamente, hay etapas materialistas y etapas idealistas en su vida, empujes de nobleza y empujes de egoísmo.

No es éste el lugar de mayores análisis ni de planteos críticos subjetivos. Que lo anterior no se tome con más intención que la de inferir la siguiente conclusión: ¿Es real la existencia de una conciencia burguesa que se opone a una conciencia revolucionaria? Romero, por supuesto, no sólo cree en ella sino que la interpreta y explica. Su tesis historicista la hace remontar al año 1848, y a partir de entonces se mantiene su vigencia hasta nuestros días. En última instancia, el libro del desconocido historiador es un intento de explicación de la historia contemporánea en base a la oposición dialéctica de ambas concepciones de la realidad económica. Todo lo habido en esta última centuria, o es mentalidad o es mentalidad revolucionaria. El autor se anticipa a la crítica,

y en varios pasajes reduce la finalidad de su ensayo a la desprejuiciada tarea del historiador.

Es natural, entonces, que en el estudio de los procesos ideológicos del mundo actual trate de cumplir con el postulado ineludible de la labor histórica: la objetividad, sin la cual no hay historia sino política. Es notorio el esfuerzo de Romero por ajustar su aparato crítico a esta condición *sine qua non* de su profesión, dicho sea en homenaje a la permanente puja espiritual entre las ideas propias del autor y la realidad de los hechos interpretados, que el menos advertido de los lectores notará desde la primera página del ensayo. Y en esto radica quizás, antes que en otra cosa cualquiera, la más perceptible flaqueza del volumen. Una vez más nos confirmamos en aquella famosa aseveración de Rickert —por tantos motivos uno de los más profundos expositores de la teórica histórica—, que aunque la objetividad sea la mayor exigencia del quehacer historicista, hasta ahora la subjetividad ha primado.

EN LA MASMEDULA, por Oliverio Girondo. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 80 páginas.

FRENTE a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público..., son palabras de Oliverio, en uno de los números de *Martín Fierro*, el polémico periódico del grupo de escritores de Florida. Los

ultraístas fueron algo serio en nuestra historia literaria, aunque hubiera algo de humor en su actitud estética. Proclamaron una instancia de modernidad y contemporaneidad para la temática poética, y la cumplie-

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

ron con sus propias obras. Era la primacía del automóvil Hispano Sui-za sobre la silla de posta, la superior importancia de la realidad circundante y coetánea sobre la tradición y la historia.

Girondo era el *enfant terrible* del grupo de Borges, y no en balde. Inferior en terribilidad a los González Tuñón del equipo contrario de Boedo, pero superior en sutileza, ingenio y gusto. Con todo, no es de hacerse ilusiones sobre la temperancia reformista de Girondo. Le perdura aún ese impulso de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1924), afinado, por supuesto, por el perfeccionamiento de su estilo, que se da ahora en grado de suma pureza en los nuevos poemas.

Néstor Ibarra, en su estudio sobre la nueva poesía argentina —el ultraísmo— adjudica a Girondo el calificativo de humorista, y se lamenta de su "sistema de basta y mezquina obscenidad". La obscenidad no era un fin, sino un recurso estilístico y temático de Girondo, propio de una juventud que hacía del escándalo artístico un expediente efectivo para electrizar la modorra conformista de los gustos rutinarios tradicionales. Lo que importaba no eran las palabras picarescas del vocabulario de la galantería, sino la actitud espiritual de impacto que cultivaba Girondo y sus cofrades. Los años han venido a demostrarlo. Treinta después, esa actitud no ha cambiado, mas las palabras sí.

Y de tal forma han cambiado, que ya ni figuran en el léxico académico ni en la lengua corriente esos vocablos: *solicroo, mitoformas, exellas, endédalos, sotopausas, exquisitísticas, erofronte, pregárgolas, ascuacanes*, y así otras cien más. El capricho en la creación es un capricho estético, pero no etimológico, pues respeta los sustratos lingüísticos de la lengua castellana. En definitiva, se comprende su poesía y en esta comprensión, tiene una parte fundamental la reflexión lingüística. De todo este proceso intelectual deriva la limpidez significativa de los poemas, que se aproximan a la poesía pura, en tanto esos poemas colocan al lector fuera de la lógica conceptual y fuera de la interpretación racional, para imponerlo frente a frente con la idea o el sentimiento que envuelven o simbolizan.

Está bien, es la primera impresión hedónica que le ocurre al lector de Girondo. Ciertamente, estamos de nuevo ante Macedonio Fernández, pero en verso. Poesía por sí, en sí, sin otros supuestos ni fines. Girondo ha logrado el arabesco lingüístico, la palabra pura, independientes de la lógica aristotélica, que peticionaba para cada una de ellas un contenido. Difícilmente se llegará a ultrapasar esos lindes sin caer en la famosa jitanjáfora, el léxico de Joyce o la nulidad expresiva.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

COMPENDIO DE PSICOLOGIA INFANTIL (I) y SELECCIÓN DE TESTS (II), por G. Collin. Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1955.

ENTRE los diversos modos de considerar la infancia, esa nebulosa de la vida cuyo impreciso límite se va acentuando y por fin se clarifica y recorta en el perfil del hombre, están, entre los primeros, el criterio biológico, que se ocupa de la existencia del niño, el psicológico, que analiza su comportamiento, y el filosófico o estético, que lo contempla en la totalidad de sus esencias. Por descontado, este último es el que de sobremanera interesa a escritores y artistas. Pero también la psicología de nuestros días alcanza lectores aficionados y apasionados en este público; se advierte que ella procura dejar de lado las estrechas acotaciones de sus experiencias positivistas y concilia, a veces, profundamente, el concepto de la materia que se modifica y amplía, bajo el pasivo lente del observador, y la visión del esteta, que admira la lenta y todavía misteriosa obra del alma que crece. Suma de modernas aportaciones es este *Précis d'une psychologie de l'enfant: Théorie (I) y Applications (II)* de G. Collin, Adjunto de Filosofía, obra cuya primera edición apareció por la Librairie Delagrave de París, en 1948, y que la Editorial Kapelusz ha publicado en Buenos Aires bajo el nombre de *Compendio de Psicología Infantil y Selección de tests* al servicio de la mis-

ma en la Biblioteca de Cultura Pedagógica iniciada bajo la dirección de Clotilde G. de Rezzano.

El profesor francés parte de la siguiente definición de Piaget: "La infancia es una etapa biológicamente útil, cuya significación es la de una adaptación al medio físico y social. Ahora bien, la adaptación es un equilibrio —equilibrio cuya conquista dura toda la infancia y la adolescencia, y define la estructuración propia de esos períodos de la existencia— entre dos mecanismos indisociables: la asimilación y la acomodación". En efecto: partiendo del hecho de que *la adaptación es el último término de todo esfuerzo vital*, analiza los dos procesos de ese ajuste al mundo en la evolución, en la vida intelectual y en la moral. El cambio constante, que tiende a mantenerse en la materia, el instinto y el hábito en la adaptación —primera etapa de la vida—, y la *voluntad* de adaptarse, lo que ya significa otro peldaño en la escala humana, aparecen analizados en el trabajo del profesor Collin.

La morfología del niño y las diversas crisis de su crecimiento constituyen las bases estrictamente biológicas que analiza a continuación, junto con las necesidades de reposo, trabajo, sueño y juego, y la determinación que puede establecerse entre edad fisiológica, cronológica y

mental. Pero donde cobra vuelo el libro del profesor Collin es en el capítulo titulado *La estructura mental del niño*. Podría parecer, acaso, que definiciones tan absolutas y aisladas en términos técnicos —como, por ejemplo, egocentrismo, sincretismo, animismo, artificialismo, ontogénesis y filogénesis, o teoría de la recapitulación—, nos apartan, con excesiva minucia, de la visión total de la infancia, para cuya contemplación y trato el hombre común, padre, maestro o poeta, no requiere anteojos especiales. Pero lo que procura el psicólogo es particularizar y dejar bien establecido el fenómeno, ayudar a concretarlo donde se presenta; y su trabajo no ha de ser olvidado por los estudiantes normalistas, a quienes se dirige, ni por el público en general, seducido por esta amena divulgación psicológica en una época de especialismos, en la que es necesario explicarse y razonar las observaciones *in vivo*.

El desarrollo de la vida sentimental en la infancia —cuyos ejes tradicionales son, como en el primitivo, el placer y el dolor— y su estudio psicológico, plantean la consecuencia que tiene para la educación y que debe observar la actitud pedagógica, sitiada siempre por la emotividad infantil. La inteligencia, la memoria, el lenguaje, la aparición del pensamiento lógico y reflexivo, la ac-

tividad, los hábitos, la atención, la voluntad y su meta, el carácter y la personalidad que asoma y crece en el niño, dan motivo para que Collin abunde en reflexiones acerca de la vida real y en aportaciones propias, y de autores clásicos y modernos, que abonan su valioso compendio.

El segundo tomo, de Tests, no hace sino proporcionar un instrumental adecuado y comprobado en la práctica de diversos y autorizados analistas del problema infantil. Por supuesto, no se trata de un libro para profesionales, ya que lo novedoso de su contenido sólo consiste en la reunión y facilitación de materiales psicológicos para el trato directo con el niño, a cargo del maestro, a quien le será útil este compendio que expone en forma amena las actuales corrientes del conocimiento de la infancia. Para el lector común constituye un curioso análisis, grato, como esos Baedeker que guían por países desconocidos de los que tanto se ha oído hablar. Acaso las palabras que más nos conmuevan son las últimas, y dubitativas, que Collin stampa en su libro: “No olvidemos que la psicología del niño data solamente de ayer, y que en este dominio, apenas explorado, quedan todavía muchos descubrimientos por hacerse”.

FRYDA S. DE MANTOVANI

TEATRO GAUCHESCO PRIMITIVO. Volumen 1 de la Colección Teatro Argentino. Seleccionado por Juan Carlos Ghiano, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, 128 páginas.

LOSANGE es, sin duda, una de las editoriales de labor más importante de las que se dedican entre nosotros a la publicación de textos dramáticos. Sus títulos, que ya han pasado con holgura del medio centenar, advierten de una amplitud y un eclecticismo que se hace necesario subrayar. Así es como en su colección participan los autores modernos de estilo más diverso y distinta posición ideológica, a través de sus obras principales.

Tal vez se le hubiese podido reprochar a Losange —como a otros sellos— que, entregada primordialmente a la edición de obras extranjeras, desestimase en alguna medida las de nuestros autores. Pero el reparo habría perdido a esta altura toda significación, ante la nueva serie que bajo el rubro de “Teatro Argentino” y la celosa tutela de Juan Carlos Ghiano, acaba de lanzar su primer tomo. En este volumen inicial se han recopilado los textos, expurgados previamente de los errores en una cuidadosa compulsión de las versiones más antiguas, de tres de las piezas fundamentales del teatro gauchesco primitivo, y de una cuarta que equivale a un nuevo punto de partida, y no sólo en lo referido al género. Aludimos a *El amor de la estanciera*; *El detalle de*

la acción de Maipú; *Las bodas de Chivico y Pancha* y *Juan Moreira*.

El libro se abre con un estudio muy completo y trae notas previas a cada obra, que pertenecen al propio Ghiano y ponen en evidencia, una vez más, su versación, inquietud y seriedad en el ahondamiento de temas de nuestra literatura, en este caso dramática. Se señalan las particularidades de los textos y se busca y expone su relación con la época en que fueron creados. Puede comprobarse así como *El detalle de la acción de Maipú*, calificado de “sainete provincial”, es la versificación escénica de los partes militares en los que se anunciaba el triunfo obtenido en la batalla de Maipú por el Ejército Libertador de San Martín, el 5 de abril de 1818, y que debió ser escrito ese mismo año. La pieza es un documento histórico singular y entre sus características más notorias se halla el lenguaje que, como bien lo indica Ghiano, ha escapado de los “afanes alegóricos”, habituales por entonces, y se expresa con el realismo del habla popular —directa, pícaro, desenfadada—, que permite la captación fiel de tipos y ambiente.

El amor de la estanciera refleja aspectos peculiares de nuestro hombre de campo colonial, y algo muy sugestivo, además, Cancho, uno de

los personajes del sainete, dice a su mujer, refiriéndose al pretendiente de su hija Chepa:

“Mujer, aquestos de España son todos medio bellacos; más vale un paisano nuestro aunque tenga cuatro trapos”.

Es decir, nos permite observar el sentimiento nativo que, aún aceptando ser España, iba fortaleciendo diferenciaciones y comprendía ya, que ante todo, esto era América. Y bien sabemos que esa realidad, que asoma apenas en esta pieza de fines del siglo XVIII, fué el motor principal de los acontecimientos que desembocaron en la Revolución de Mayo. (Debemos señalar una pequeña confusión en que se ha incurrido al armar la primera página de esta obra. Al detallarse los personajes que intervienen, en una columna aparece Pancho y, en la otra, Cancho y Chepa, a quienes se indica como “sus padres”. La verdad es que Pancha y Cancho son los padres de Chepa).

Las bodas de Chivico y Pancha, calificada de “comedieta criolla” (data de los primeros años de la tercera década del siglo XIX, y sube luego a escena en varias ocasiones con cambios y agregados de circunstancias), es otra muestra primitiva de la corriente más popular de nuestro teatro y por eso mismo, y a pe-

sar de sus limitaciones, de tanto interés.

En lo que respecta a *Juan Moreira*, la novela de Gutiérrez llevada al picadero del circo por los Podestá en forma pantomímica en 1884, se convirtió en hito de nuestra dramática dos años después, al agregársele parlamentos sacados del propio folletín. Mucho se podría hablar sobre la trascendencia de esta obra, pero nos limitaremos a repetir que, a nuestro juicio, *Juan Moreira* significó —más allá de sus escasos méritos artístico-literarios—, una especie de rescate del tema y expresión nacionales, olvidados o no considerados en toda su importancia por los creadores de la época. Debe tenerse presente, asimismo, que sirvió de punto de arranque para la formación de los intérpretes que requería la nueva etapa. La anterior había sido cumplida dejándonos nombres gloriosos como Trinidad Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta.

Sólo cabe, pues, elogiar y alentar esta serie argentina de Ediciones Losange, tan necesaria como oportuna, que se inicia ofreciendo los testimonios más destacados de los pasos iniciales del teatro gauchesco que son, en definitiva, los primeros pasos, también, de la búsqueda y experimentación de una escena con esencias y formulaciones propias; es decir, nacional.

LUIS ORDAZ

RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO, por Dylan Thomas. Trad. de Angel Cotta. Editorial Jacobo Muchnik, Buenos Aires, 1957, 224 páginas.

PODRÍAMOS propugnar como inevitable aserto que quien preserva en el más escondido hueco de su corazón el curioso islote de su lejana infancia cual rescate y escudo de su vida, conoce lo que es el gozo. Pues mantener en el plano de lo recuperable —ya sea en forma fragmentaria o en inquisición total— cada uno de los sectores que esgrimió su remota existencia, y advenirla esporádicamente o, más aún, traerla a la seguridad de la convivencia, es justificar los años futuros, la consistencia de cada acto de la madurez, y tornar redondo, fragante y pulido, el trozo de cielo de los demás. Si los hombres son la medida de su infancia y cada cual posee la altura de ésta, no habremos de desdeñar esos recuerdos que, siempre, nos dejan aquellos cuyas vidas son, ciertamente, más manifiestas desde el dintel aéreo de ese impetrante País.

Dylan Thomas, uno de los más significativos valores de la poesía inglesa, poeta prodigio y moribundo precoz, nos ha dejado junto a sus escasos pero valiosos títulos, una cuya dimensión literaria se acrecentará con los años. Influido, a no dudar, por el *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, difiere de éste — a pesar de asemejarse como punto de partida: la pobreza, la recuperación familiar, el panorama

mordaz, la consustanciación con la idea del autovalor y la grandeza casi mítica de algunos pasajes, la invocación a los dioses protectores de su alma y el alejamiento, sin corte umbilical, de la tierra nutricia; (así, al final de su obra Joyce dice: “Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza”. “Antepasado mío, antiguo artifice, ampárame y siempre con tu ayuda”. Mientras que Thomas susurra férvida y mansamente: “Entonces salió del edificio al vasto espacio, bajo las grúas inclinadas y las escaleras. La luz de la única lámpara mortecina, en su círculo herrumbroso, caía sobre las pilas de ladrillos y la madera rota y el polvo que en un tiempo había sido casa, donde la pequeña y casi desconocida, pero inolvidable gente del pueblo había vivido y amado y muerto y, siempre, perdido”. Y del paralelismo de ambas invocaciones, el lector podrá colegir hasta dónde el umbral en el que se encuentran ambos escritores, se abre sobre distintos corredores.)—, no sólo en la presentación del relato, que si en el irlandés se desovilla cual explicación unitaria, en la que es posible ir marcando las notas de una pieza musical descrita en elipse de lúcido ardor, en el otro el con-

junto admite *registro* en una apreciación general, donde se incrusta, a manera de gemas de tornadizos reflejos, la atomización de los episodios que lo conciertan. El paisaje galés asume en la prosa de Dylan Thomas una cadencia inusitada, recojiéndose a veces la sensación de hallarse a orillas de un mar asaeitado por una gaviota solitaria y unida a nubes de violento color acre, mientras el espectador muere despacito la pulpa agridulce de una manzana que ha comenzado a licuarse entre los dedos, adivinando, a su espalda, la suave caricia de una cálida y alentadora mirada de mujer. Quiero decir que Dylan Thomas, en medio de sus traspies de borracheras

EL MIEDO A LA LIBERTAD, por Erich Fromm. Trad. de Gino Germani. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1957, 317 páginas.

LA idea de que el hombre moderno se inserta en el concepto de libertad admitiendo dos vertientes disímiles, siendo una de ellas la de que al segregarse de lo tradicional, se ha vuelto *individuo*, y la otra la de que al sentirse aislado, en pleno dominio de su soledad, se ha visto ligado por lazos externos que prevalecen sobre él en el abuso de esa misma libertad aventurada, conseguida, mas no realizada a raíz de su angustia, inferioridad y dependencia, informa la tesis de este libro de Erich Fromm.

Perteneciente a la escuela neopsicoanalista, Erich Fromm nos expone

y albas pasmosas, mientras sentía crecer en la soledad la flecha de amor de esta melancólica y no difícil autobiografía, presentíase empujado, sostenido, alentado, justamente, por cuanto le repelía y adivinaba. Harto quebradizo para su alrededor, demasiado mortal para la vida que lo atenazaba, entró en la bahía del recuerdo de su espejeante País con los ojos muy abiertos, la boca ardiente y el oído auspiciador, sabiendo que en la furiosa y ebria andanza de los días, la redención habría de sobrevenirle —digamos— a través de la mueca de un abuelo demente, que contemplaba, como él, “el río y el cielo, como un profeta que no tiene dudas”.

su pensamiento a partir del estadio histórico de la baja Edad Media, y en período más temprano recoge las huellas de la carencia de libertad individual, que sólo se van borrando con el advenimiento del Renacimiento, que es cuando se inicia el ascenso de lo personal como realidad categórica.

El desplazamiento económico, la acumulación de riquezas, el nacimiento de las ciudades, el sentido de la *muralla* y las grandes corrientes *conquistadoras*, juntamente con la quebrantación de las normas de una rígida escolástica, van incitando al gozo de saberse hombre, diferente de

lo corporativo. Así como en la Edad Media la organicidad lo era todo, siendo imposible explicar la existencia de nadie fuera del círculo cerrado del “gremio”, el Renacimiento va descindiendo este confluente gregario merced a la interacción de nuevas razones y sentimientos, a cuyas estructuras da tono el dinero, hasta llegar al oleaje de la Reforma, en que las figuras de Lutero y Calvino señalan la pauta de la liberación de lo subjetivo, entronizando la discusión crítica respecto de principios hasta entonces inamovibles, y provocando con ello la aparición de la *voluntad*. Según Fromm, el hombre actual —europeo y americano—, con las diferencias que le son propias, sólo pudo *conseguirse* a través de esa experiencia, en que lo religioso, acoplándose a lo ético, movilizó una serie de motivaciones económicas. A lo cual cabe añadir la admisión del principio de autoridad, origen de los posteriores autoritarismos, conocidos bajo los rótulos de nazismo, fascismo y comunismo.

Explicar que la libertad se enajena por el motor de destructividad que el ser lleva consigo, y que el miedo a la libertad es haber tocado los bordes de ésta, y *retrocedido* en procura de apoyo, por ese oscuro rotar de la dinámica del arrasamiento que, como indica Fromm, resulta del *producto de la vida no vivida*, es, sin embargo, uno de los aspectos, aunque no la totalidad del problema que vincula al hombre con su alrededor. Porque también pode-

mos discurrir —y los hechos nos demuestran cuán inevitable es una apreciación en otro rumbo, tan susceptible de acomodo explicativo como la teoría sustentada en este volumen— que más que una realidad económica, que más que un turbio propósito de muerte, lo que concita el miedo y el amor a la libertad es sólo el sentido de *diferencia* que el ser percibe por la circunstancia del vivir. Así, no creemos que el “proceso de *individuación*” haya alcanzado su tope en “los siglos comprendidos entre la Reforma y nuestros tiempos”. En este orden, la escuela neopsicoanalista procura entender al individuo en la sociedad y en el devenir histórico a través de los mecanismos freudianos de represión, proyección, sublimación, transferencia, etc., rechazando la orientación de color biologista que cubre a la doctrina psicoanalítica primaria. Igualmente, gracias a diversas experiencias aplica superestructuras técnicas capaces de corroborar el acorde de salvación y rescate del individuo, y, por tanto, de la colectividad, merced a un socialismo democrático —como lo propone Fromm—, a una comprensión de los vectores, nunca regresivos, “inherentes a la naturaleza humana o adquiridos como resultado de la evolución histórica”. La tendencia, no nacida con el liberalismo, de que el hombre debe tender al encuentro con *su paz*, *su armonía* y *su dicha*, y todo cuanto se oponga a ella es temor, deceso y proclividad hacia el bára-

tro, es tan valedera como aquella que vindica para sí los instrumentos del sojuzgamiento, la disciplina, el método y la negación de lo singular. El miedo a la libertad rige, pero no responde a una informe causalidad tribal que la historia ratifica y en cuya pugna el hombre, al rebelarse, adquiere su personalidad, ni, tampoco, a la apertura de una Reforma, o develamiento de la voluntad y, con ésta, al reconocimiento de la tragedia de saberse en soledad y en calcinante desesperación, sino, por el contrario, al plurito de *diferencia*, ya atisbado por Kierkegaard —y en fractura sustancial por San Pablo—, vigente en los seres entre sí, y en ellos respecto del universo. La diferencia —de la que es borrosa complementación la faz individua-

METELLO, por Vasco Pratolini. Trad. Attilio Dabini. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, 298 páginas.

ENTRE todos y junto a los novelistas italianos que desde hace más de dos décadas solicitan el interés de los lectores, Vasco Pratolini es uno de los más conocidos. Si Moravia nos atrae por la mecánica con que presenta una situación cualquiera, de la vida trazada en el humus de una sexualidad en perpetuo descubrimiento; si Silone nos desgarrar con el esquematismo de su crítica social y política; si Vittorini nos conmueve con la lírica acre de su arte, sencillo y complejo a la vez; si Alvaro nos seduce con los relie-

cionista—, tener medida de la diferencia es borrar lo histórico —que a la postre para nada sirve—, es penetrarse de lo que se posee y rehusa, es resbalar en el reino de la Seguridad. Más que una busca afanosa en pos de un paraíso, donde la máquina y el automatismo serán parte de la *diferencia*, debe comprenderse dónde está el *aquí* y el *allá*, y no combatir en la tierra de nadie que divide a estos dos conceptos.

La justificación de los totalitarismos, la burla de la democracia son expresiones que a la luz de esa acepción kierkegaardiana pierden su efectividad. El verdadero interrogante debe formularse así: ¿Cuándo el hombre *no* es libre? Y comenzar: en el trono de la diferencia...

ves nítidamente burilados de sus aguafuertes incisivos, escuetos, colmugantes; si Levi nos oprime el alma con la ominosa existencia campesina y urbana de sus "dolientes"; si Piovene nos conjura en torno del retorcido nudo de unas vidas que no acaban de decidirse a revivir plenamente, signadas por una fatalidad irremediable; si Pavese nos sorprende con la rispidez, con el primitivismo, con el tono azulado de unos crepúsculos en los que transita un aroma a hierba salvaje y unos amores conquistados entre despedidas, si

todos ellos nos ofrecen una provincia del corazón humano, ¿cuál es la que retiene para sí Pratolini? Diríamos, sin pecar de excesivos, que él conserva la de la humanidad más límpida y curiosa, aquella que más cabe exigir de un escritor que un buen día se inclinó sobre el papel y ora en voz baja, ora con voz nítida y serena, se puso a contar las historias más próximas al alma de los hombres.

En eso reside el encanto que surge de cualquiera de las novelas de Pratolini. Aun en la más endeble de las que escribiera —*Las muchachas de San Frediano*—, resplandece un fraseo desprovisto de retórica y en el que la fábula se va construyendo sin el artificio de un plan, de un esbozo, del tiralíneas de un arquitecto.

Metello, con ser hasta ahora su fresco más ambicioso —el título general así lo corrobora: *Una historia italiana*—, no es una excepción a la regla. Por el contrario, parecería que Pratolini, como teniendo conciencia de la ímproba empresa que había de llevar a cabo, hubiese fijado muy adentro de su espíritu los andarivelles por los cuales transitaría su inspiración, y luego, aspirando el aire, se hubiera arrojado al agua —esa agua elemental que él tanto conoce: densa, sustancial, nutricia— y, en la zambullida, al emerger de nuevo a la superficie, hubiese recogido otros avatares, entrevisto otros cuadros, aquellos que por conocidos no

dejan de ser siempre disímiles, anti-téticos, pero fraternos.

Eso es *Metello*: la morosa historia de un albañil que paulatinamente va descubriendo la responsabilidad que le incumbe en un marco social determinado y que, junto a sus compañeros de oficio, recobra para él y los suyos la conciencia de que el individuo no es tan sólo libre por sí y en sí, sino, además, y de consuno, *con* los otros. Por los otros él se asume, y por los otros y en los otros, él se reconoce. Que esa asunción proceda en Pratolini por una inmersión en lo colectivo —huelgas, cárcel, el centavo duramente conseguido, la muerte resbalando los andamios, la bala que mata cobarde y suciamente—, no es más que uno de los tantos procesos dialécticos por medio de los cuales la no servidumbre busca el sendero de la realidad personal. Que Pratolini presente a sus personajes, y en particular a Metello, acuciados por el pan de cada día; que haga a su protagonista débil cuando cede ante Ida, y fuerte en su amor entrañable por la constante y humanísima Ersilia; que nos lo dibuje ingenuo y pagado de sí mismo, pero, a la vez decidido a hacer valer sus derechos y el de sus camaradas, en quienes cree y por quienes lucha, por quienes se arriesga y por quienes puede morir; que Pratolini circunde todo ello con un halo *material*, con un *vulgarismo* diríamos inmanente, nos parece no sólo positivo, sino lindante, con esa postrera valla que debe trasponer

un creador para reencontrarse a través de sus criaturas: la de la humildad.

En *Metello*, Pratolini nos enseña que aun en la más conclusa vulgaridad; en los actos más inocuos que constriñen el corazón humano, se condensa esa chispa, ese destello que a medida que detiene nuestra aten-

HORARIO CORRIDO Y SABADO INGLÉS, por Nira Etchenique. Editorial Ventana de Buenos Aires, Buenos Aires, 1957, 56 páginas.

TRAS el cerco de la expresión plástica y flúida, Nira Etchenique reconstruye una imagen del hombre. Pero ¿acaso puede hablarse de una imagen del hombre? Una poesía es como una fuga musical: intervienen dos, tres, innumerables voces sucesivas y simultáneas que se persiguen y se integran. En los poemas de *Horario Corrido y Sábado Inglés*, habla una sola voz, surge una imagen unilateral del hombre: su aspecto doméstico, rutinario, la ráfaga súbita del recuerdo, el deseo que es ya una costumbre. Y esto no basta para trascender. La vida del hombre de hoy es algo más que un horario corrido y un sábado inglés, mucho más que "...abotonarse la culpa en las orejas, / subir un quinto piso, / obligarse a la espera". Hoy el hombre acomete, toma posiciones, se enfrenta y no todo es para él "esta triste batalla que libramos / contra el propio trascender y contra el miedo".

ción, acaba por deslumbrarnos. Lo material es el indicio de una supremacía espiritualidad y en la aprehensión de esta certeza es donde el verdadero artista empieza a reconocer el seguro mensaje de su arte, la humilde grandeza de su arte.

F. J. SOLERO

No obstante, dentro de las limitaciones que acabo de señalar, la autora plasma eficazmente, con precisión y sencillez un sinnúmero de escenas interiores, impresiones difíciles de captar, por difusas o por demasiado evidentes. En su poema "Domingo", por ejemplo, ha trazado la silueta de un día que se diferencia de todos los demás: "Irrumpes sin aviso con tu silencio amargo / y hay que cubrir tu llanto, / hay que tapar tu cara, / hay que cercar tu isla / con algo, con qué cosa, con vienes o no salgo".

Estilo directo, enumerativo, interior. La unión de estilo y esencia da como resultado una serie de poemas con altibajos, con palomas polvorientas, con algo de vejez en acecho, con aquella voz serena del que está "de vuelta de todo". Poemas lisos, pulidos, aunque en algún rincón desafiante, asome el despeinado recuerdo de Neruda: "Pasa eso de tener sed y estar sin lengua. / Sucede

también que el puño se nos cansa, / que el ojo no responde, / que la boca se niega y se separa del rostro.

Recapitulando: una mano firme,

tesonera; un canto errabundo que no se pierde, que va a dormir al fondo de la botella y despierta detrás de los relojes.

EL SOL BAJO LAS RAICES, por Elvio Romero. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 42 páginas.

LA poesía de Elvio Romero es magra y ardiente como su tierra paraguaya. Pero el sentido y alcance de cada una de sus palabras entronca con igual fuerza en cada rincón del suelo donde un hombre soporta la explotación y la miseria. He aquí la voz del hombre sin fronteras, la voz para el hombre, el canto inaugural de una vida más vida para el hombre. Esto es *El Sol Bajo las Raíces*.

¿En qué consiste el real valor de esta obra? En que el poeta se ha nutrido en la dramática realidad, en el auténtico Via Crucis de Latinoamérica. Y este drama es el de los pueblos avasallados, el de la vida maniatada, el de la tierra vendida a los mercaderes.

Aquí está presente Guatemala: "para que todo el aire comprendiera de pronto / que su hermano menor, puro y bravío, / sostenía en las manos la conciencia de América".

Y más acá, casi tocándonos: "¡Ah, Chaco, / arena, / plancha de acero, / seca / piel de tigre cebado

/ con las órbitas muertas! / ¡Te van a poblar con sangre!"

Tras este rudo trovador desfila nuestra América en sombras. Pero el sol late bajo las raíces. Los pueblos se sacudirán el lastre opresor: "¡Temed que puedan encender la tierra! / ¡Mirad que vienen desde muy abajo!"

Son cantos sencillos, sin concesiones, ni ambigüedades. Van derecho al corazón de la tierra, derecho al amor, al aplastamiento definitivo del oprobio, al encuentro de la alegría. Así está dicho en sus magníficas "Lápidas para los artistas que traicionaron al pueblo", cuya última estrofa me permito transcribir: "¡Habitad el silencio! Ya habitaréis la muerte / mientras inauguramos la fiesta en los senderos / y palpitantes arpas en el telar del viento / nos hablan de otra vida adolescente y fuerte, / ¡y cumplan sus jornadas los varones señeros / por donde el sol bautiza su nuevo nacimiento!"

SUSANA I. THÉNON

Marginales

SE LE SOLTARON LOS LEONES, por Nicole. Trad. Estela Canto. Editorial Goyanarte, Buenos Aires, 1957, 150 páginas.

LA literatura epistolar ha tenido en Francia cultores tan ilustres como Choderlos de Laclos, que con una sola obra maestra fué capaz de asestar a la sociedad de su época un golpe más profundo que el que le diera la Revolución misma.

Pienso en este singular espíritu al leer la novela de Nicole, porque además de la superficial hermandad de procedimiento, aunque en un grado infinitamente menor, en la obra que

TEATRO GAUCHESCO PRIMITIVO, seleccionado por Juan Carlos Ghiano. Editorial Losange, Buenos Aires, 1957, 128 páginas.

CREO que nunca se insistirá lo bastante sobre la necesidad de reeditar ciertas obras que aparecen formando parte de nuestro acervo nacional. Memorias, correspondencia, obras ya agotadas que tuvieron en su tiempo una verdadera repercusión al plasmar las inquietudes de un momento y una hora, obras en fin en torno de las cuales el país ha ido definiendo su propia actitud en el concierto que le toca actuar. Por eso esta colección de Teatro Argentino, dirigida con la sagacidad que es habitual en Juan Carlos Ghiano, vendrá a ponernos nuevamente en contacto con un riquísimo mate-

rial —un material que me parece capaz de interesarnos, porque la mayoría de las veces ha de enfrentarnos con obras a las que un prestigio escolar ha ensombrecido para siempre—, al que tendremos que volver a valorizar. Este primer volumen que incluye lo más primitivo de nuestro teatro nacional —sainetes en donde se asoma, sin embargo, algo de lo que llegara a ser teatro rioplatense—, se cierra con el *Juan Moreira* de Gutierrez y Podestá, que visto con los ojos creadores actuales parecería llenar algunos de los ideales que se han dado en considerarse como los más avanzados del teatro

actual. Un texto seco, concreto, sin ninguna retórica; aporte pantomímico muy marcado, al punto que las escenas finales, y por ende las más dramáticas, prescinden de un texto literario; práctica carencia de decorados y un ritmo acelerado, cortante, que impide al espectador desentenderse de la trama en ningún momen-

to. Sería interesante que alguien se atreviera a llevar a escena esta pieza, como se ponía en los tiempos de los Podestá, en el círculo de aserrín de un circo, para que entonces pudiera juzgarse todo el interés de una obra que testimonia la fuerza, la realidad y la ingenua violencia de nuestro teatro en sus días iniciales.

REQUIEM NEOYORQUINO Y OTROS POEMAS, por Luis Zalamea. Editorial Botella al mar, Buenos Aires, 1957, 92 páginas.

HAY una visión poética de América, que arrancando de Neruda y Vallejo, se vuelve sobre la naturaleza violenta, sobre la tierra y el agua, sobre mitos elementales que yacen desde hace siglos en el hombre de estas comarcas donde todo debería arder sin pausa hasta su consumación eterna. De allí arranca directamente Luis Zalamea. La poesía rioplatense, nacida al igual de un antiguo y redescubierto prestigio castellano como del contorno de las dos ciudades ribereñas, desconoce este ímpetu arrebatado que parece ser la tónica de los poemas de Luis Zalamea. Unidos entre sí por la cadena irrompible de una óptica coherente, todos los poemas que

forman este libro se me aparecen como el testimonio de un hombre que se ha decidido a formar parte del paisaje en que engarzó su infancia. Por eso es que *Requiem Neoyorquino*, que es la obra con que se cierra el libro, resulta la menos interesante de todas, ya que Zalamea alude a un mundo al que no le ligán ni siquiera las musgosas ataduras del desprecio.

Walden o los mares australes, México o el pacífico de la infancia, con sus estampas desplegadas al viento como el triunfo de las ilustraciones infantiles, son su verdadera voz, su vocación más íntima y su triunfo real dentro del mundo de la poesía en que ha elegido vivir.

SEGUNDO LIBRO DE TAPAS, por Luis Seoane. Editorial Bonino, Buenos Aires, 1957, 64 páginas.

JUNTO al Luis Seoane pintor se alza siempre un Luis Seoane ilustrador, capaz de competir con esto en su justa nombradía. En este segundo

libro de tapas se recupera, en una admirable edición, todo el mundo de línea y color con que Luis Seoane vistió a cuarenta y dos libros

distintos, encontrando una piel fantástica para ese animal fabuloso que resulta siempre un libro en el instante de su nacimiento. Pero no es de la calidad estética de tales cubiertas de las que quiero hablar, puesto que Eduardo Jonquières en su espléndido prólogo lo define totalmente al anotar que "las tapas de Seoane no abren un libro, ni siquiera introducen al lector en un texto. Lo declaran entero y de entrada, y de paso, declaran al propio pintor en la iluminación de sí mismo que el texto le procura", sino del

NO SOY UN HOMBRE LIBRE, por Peter Abrahams. Trad. Ada Emma Franco. *Editorial Troquel*, Buenos Aires, 1957, 291 páginas.

EL gusto por la infamia es algo que parece estar sumamente arraigado en la especie humana. Todas las páginas de esta novela no hacen otra cosa que detallarla detenidamente. Y lo que es verdaderamente excepcional, sin que su narrador—Peter Abrahams es un admirable narrador, tierno, avisado y sagaz como muy pocos entre los mejores que conozco—, que es en definitiva el protagonista, caiga jamás bajo la seducción de sentirse una víctima adorable, o lo que es peor todavía, bajo el contagio de esa abominable actitud que lleva a los individuos a convertirse en verdugos de sus iguales. El pretexto del color o de la raza, esa barrera que sirvió para cometer en los últimos años atroci-

grado de perfección alcanzada por el mundo de nuestra industria gráfica. La elegancia en la diagramación, el equilibrio tipográfico, la calidad del color, señalan la excelencia de tal hacer artístico en hombres que deben luchar con la precariedad de medios en que se desenvuelven aun nuestras mejores imprentas. Por eso al señalar el libro de Luis Seoane, me parece que estoy indicando simultáneamente el triunfo en un hacer heroico, en el que aquellos a quienes va dirigido no reparan jamás.

dades que no deben ser olvidadas jamás, es la base sobre la que alza esta novela. A lo largo de cada una de sus páginas nos va hiriendo el testimonio de un largo suplicio, del que en definitiva, no somos totalmente inocentes. La política del apartamento, de la división, de los ghettos, o de los barrios marcados, no puede desembocar jamás sino en atroces catástrofes morales. A Peter Abrahams tendremos que agradecerle, como a muchos otros artistas negros, que nos prevengan de un mal en el que suelen caer aun individuos admirables, sin reparar jamás que quien practica puntos de vistas tales, puede ser la primera víctima de los mismos.

FORMA Y POESÍA MODERNA, por Herbert Read. Trad. Edgar Bayley. *Editorial Galatea-Nueva Visión*, Buenos Aires, 1957, 79 páginas.

LA poesía, y su relación con la individualidad más honda del hombre es uno de los temas que seducen al pensamiento contemporáneo. Desde las páginas admirables que Martín Heidegger dedicara a Hoelderlin hasta el estudio de Herbert Read, el buceo es constante y las

conclusiones de interés siempre mantenidas. Pero quizá lo que más me seduce de este ensayo es el haber centrado todo su interés en la coherencia de la personalidad, más allá de lo que no es visible, y quizás enojoso, por su misma insistencia.

LA CASA DEL ALIENTO, por William Goyen. Trad. Patricio Canto. *Editorial Goyanarte*, Buenos Aires, 1957, 123 páginas.

WILLIAM GOYEN pertenece a esa casta de novelistas que buscan hundirse en lo más trascendente del mundo a través del espíritu mismo de la prosa que utiliza. El mundo de los objetos y los seres que le rodean está visto a través de una delectación sensorial, donde los colores, los perfumes, los sonidos, todo lo que forma la raíz mágica de la palabra tiene un valor altísimo. Confieso que los libros bien escritos tienen para mí un valor inapreciable, aunque nunca tan excesivo como para que pueda sentirme satisfecho mascando una cáscara dorada. William Goyen, que maneja un lenguaje admirable, que baja por el camino

del espectáculo del mundo hasta el centro, hasta el corazón mismo del mundo que quiere evocar, me conmueve por la infinita ternura con que se acerca a sus personajes. Las casas vueltas hacia la ruina, los negros del Sur, Charity y Christy, los bosques de luz acuática, las viejas señoras sentadas en los pórticos de sus casas en displicentes mecedoras, y la adolescencia y la fuga, todo es materia de una extraña y asombrada ternura. No estoy seguro de que esta novela de William Goyen sea una obra imperecedera, pero en cambio sé con certeza que es una novela que volveré a leer otra vez.

LA ESENCIA DEL CINE, por Jean Epstein. Trad. Elena Lerner. Editorial Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, 190 páginas.

JEAN EPSTEIN, que alguna vez produjo ese film memorable que es "La caída de la Casa Ussher", se embarca en este libro en un análisis sobre los medios y los fines del arte cinematográfico que prácticamente abarca casi todos los aspectos del problema. Creo que este ensayo que señala no sólo la sensibilidad de Epstein, sino también la amplitud de sus conocimientos en el terreno de la cultura, es señalable por algo más que por su visión profética del cine como futura cosmovisión; y es en el análisis entre la cultura y el mundo actual, con sus complejas implicancias, donde alcanza uno de los grados de lucidez más altos de todo el ensayo.

Libros Recibidos

CARLOS LOHLÉ:

- Abbé Pierre: *Hacia el hombre*. Trad. Josefina Martínez Alinari.
Las condiciones primordiales para que la libertad pueda existir: el pan, la salud, la vivienda, el trabajo y la información.
- Vincent Cronin: *Ricci descubre América*. Trad. Delfín Leocadio Garasa.
"Es —según afirma Adolfo Bioy Casares— una obra digna de su tema extraordinario, entretenida y riquísima, escrita en un estilo ornado".
- Niko Kazantzakis: *Libertad o muerte*. Trad. Rosa Chacel.
Agitada por un impulso épico, portadora de profunda verdad humana, que trasciende fronteras y razas, esta obra maestra de la literatura griega se coloca entre las grandes novelas de la literatura universal.

EMECÉ:

- Terence Robertson: *La herradura dorada*. Trad. J. C. Torres.
Vida y muerte del más temible submarino alemán de la segunda guerra mundial.
- Graham Greene: *El ministerio del miedo*. Trad. Marta Acosta Van Praet (\$ 48).
Novela psicológica en cuyas páginas la intriga y el suspenso tienen una importancia innegable.
- H. E. Bates: *El jacarandá*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (\$ 38).
El estudio de un grupo de hombres frente a las alternativas de un largo y peligroso viaje, al huir de la Birmania invadida, enriquecido por la eximia descripción de los personajes y del ambiente exótico que encuadra la acción.
- Colin Wilson: *El disconforme*. Trad. Carmen Castro.
En este libro, tan breve como denso, el autor ha asumido, con incomparable poder de síntesis, las experiencias vitales de toda una estirpe de espíritus elegidos que con sus reacciones, constructivas o destructoras, han alimentado esa llama secreta de que se nutre lo mejor de la condición humana.
- Jorge Luis Borges: *El aleph* (\$ 32).
Los cuentos de este volumen cumplen su milagro geométrico dentro de una trama apasionante y un estilo riguroso, a la vez comunicativo y sugerente.
- Pär Lagerkvist: *La sibila*. Trad. Fausto de Tezanos Pinto (\$ 34).
La fantasía poética alterna aquí con la descripción realista. El episodio se desarrolla en la linde que separa el antiguo mundo helénico de la nueva era, inaugurada bajo el signo de la Cruz.

HACHETTE:

- Pierre Daninos: *El secreto del Mayor Thompson*. Trad. Aníbal H. Galimani.
El Mayor Thompson es aquí el intérprete de las reacciones de un francés medio que "descubre" Inglaterra.
- J. B. Priestley: *El otro lugar*. Trad. María Martínez Sierra (\$ 40).
Una de las más acabadas muestras de la literatura fantástica de la época actual. Cuentos en los que se describe un mundo extraño, fascinante, que abordan lo maravilloso sin que la lógica se resienta.

Henri Perruchot: *Vida de Cézanne*. Trad. Horacio A. Maniglia (\$ 70).

La vida atormentada, solitaria, del gran artista, sus exigencias, sus impaciencias, adquieren en el estilo dúctil y ameno del autor relieves de auténtica novela.

Erich Fromm: *El lenguaje olvidado*. Trad. Mario Calés (\$ 60).

Una lúcida introducción a la interpretación de los sueños, en la que aborda problemas tan apasionantes como la formación de los mitos y de los cuentos de hadas.

KRAFT:

K. W. Kenyon: *La divina dama*. Trad. Raquel W. de Ortiz.

La historia novelada de Emma Hamilton, el amor de Lord Nelson, de esplendorosa belleza, cantada por tantos poetas e inmortalizada en la tela por no pocos pintores.

Peter Cheyney: *¡No me interpreten mal!* Trad. Raquel W. de Ortiz.

Atrayente y desconcertante novela policial, donde se combinan las sucesivas escenas con sentido humorístico y criterio expectante.

Giovanni Guareschi: *Un marido en el colegio*. Trad. Lino Mestroni.

Situaciones graciosas, escenas de profunda ternura, maquinaciones absurdas, momentos increíbles. Estos son los ingredientes de esta atrayente historia humana.

Domingo F. Casadevall: *El tema de la mala vida en el teatro nacional*.

Investigación exhaustiva del tema y alto exponente de la bibliografía sociológica argentina.

LA ISLA:

Margaret Bell Houston: *Yonder*. Trad. Jorge C. Lehman (\$ 48).

La autora ha creado caracteres tan vivientes, y una atmósfera de suspenso tan acongojante, que esta novela será recordada por mucho tiempo al lado de *Rebeca* y *Cumbres borrascosas*.

LOSADA:

Manuel del Cabral: *Antología clave*.

Su obra, profundamente social, constantemente humana, lo sitúa entre los grandes poetas modernos de nuestro idioma.

Eduardo Barrios: *Los hombres del hombre*.

En las páginas de esta novela del afamado escritor chileno se plantea el problema de la multiplicidad de personalidades que habitan el mismo ser.

Jean Cocteau: *Teatro* (Baco, Los novios de la Torre Eiffel, Los caballeros de la mesa redonda). Trad. Miguel de Hernani.

Cocteau ha mantenido aquí una rara fidelidad a ciertos temas poéticos, a la par que ha seguido explotando temas de la antigüedad clásica, mostrándose otras veces como un inventor fantástico.

Rubén Vela: *Veranos* (\$ 30).

La originalidad de visión y la belleza expresiva se funden armoniosamente en este nuevo poeta argentino.

LOSANGE:

Béla Balázs: *El film*. Trad. Renata Wulff y Manuel Calvelo.

Condensa el pensamiento de su autor, no sólo porque en ella sistematiza con notable método sus conocimientos teóricos sino también porque, terminada poco antes de su muerte, actualiza su larga experiencia con las últimas expresiones del cine de postguerra.

Frances Goodrich y Albert Hackett: *El diario de Ana Frank*. Trad. Claudia Madero.

La teatralización del Diario de esta niña judía, de trece años de edad, hija de comerciantes alemanes que creyeron encontrar en Holanda su salvación definitiva, se ha transformado desde la fecha de su estreno en la obra de mayor repercusión, no sólo en Estados Unidos sino en casi todos los países civilizados del mundo.

Terence Rattigan: *Arlequinada*. Trad. Teatro Popular Independiente Fray Mocho. Comedia ligera, llena de humor y de situaciones divertidas, cuya acción se desarrolla en un escenario, durante la representación de "Romeo y Julieta".

PEUSER:

Fernando Real: *Rojo y azul*.

Testimonio de un autor argentino respecto de la guerra civil española y que compendia impresiones y experiencias personales.

Luis Motta-Emilio Salgari: *La gloria de Yáñez* (2 tomos). Trad. Elena González.

Los peligros de la selva, las luchas de los malayos y dayacos contra los chinos que infestan los mares del Sur y desean atrapar en un círculo de sangre y fuego a los valerosos hombres de Mompracén...

RAIGAL:

Juan María Gutiérrez: *Escritores coloniales americanos*.

Estudios sobre Pedro de Peralta Barnuevo, Fray Juan de Ayllón, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Caviedes, Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro de Oña, el P. Juan Bautista Aguirre y Pablo Olavide.

Cesare Pavese: *El oficio de vivir*. Trad. L. Justo.

Diario íntimo redactado con la audacia y hasta la insolencia realista de un hombre de nuestro tiempo.

Alfredo Eric Calcagno: *Nacionalización de servicios públicos y empresas*.

Este libro plantea con intención polémica, uno de los temas más discutidos de la política económica contemporánea.

TROQUEL:

Peter Abrahams: *No soy un hombre libre*. Trad. Ada Emma Franco.

Conmovedor testimonio de la intolerable e inicua situación política y social de los negros y de los mestizos en el África del Sud.

Enrique Butty: *Alcance de la ciencia*.

Esquema de exposición de lo que es la Ciencia, del alcance de su contenido, concretado sobre su rama más desarrollada, la Física.

UNIÓN DE EDITORES LATINOS:

Maurice Boissais: *El sabor del pecado*. Trad. José Blaya Lozano.

Esta novela ha merecido el "Premio Interlaliado".

Este número 10 de la revista-libro FICCIÓN, se terminó de imprimir en Macagno, Landa y Cía., Aráoz 164, Buenos Aires, el día 2 de diciembre de 1957.

EL TREN EN EL PRADO

por

ROBERT NATHAN

Fábula enternecedora que encierra en su transparente simbolismo un mensaje singular y profundo.

Un tren se detiene en el valle. ¿Es la frontera de hierro? ... ¿Es el abismo insalvable que divide a dos mundos?... Los pasajeros descienden, cambian entre sí las frases triviales que pueden pronunciar los viajeros de un convoy cualquiera en un impreciso rincón de la tierra... y aquí comienza el misterio. Porque las preocupaciones de esos seres detenidos en ese prado son las mismas que desconciertan al hombre en general, sólo que aquí todo está expresado en función de la espera, de lo que habrá de ocurrir *después*. Y para el lector, el aura de extrañeza se espesa cuando otro tren se detiene junto al primero, en la vía opuesta, y asiste entonces al intercambio de opiniones entre los pasajeros que viajan en ambos. Poco a poco, sin embargo, se recoge a través de las palabras de los extraños personajes de esta admirable novela la impresión de hallarse ante un espectáculo diferente y, a la vez, *conocido*, y que el todo forma parte de un juego en el que la vida y la muerte se entrelazan inexorablemente.

\$ 24.— m/n.

editorial  goyanarte

Paraguay 479

T. E. 31 - 3694

Buenos Aires